

Amadeo LÓPEZ

(Éd)

GRELPP

(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

**L'image parentale dans la littérature
de langue espagnole**

Travaux & Recherches

2

Actes du Colloque des 24 et 25 mars 2000



Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines
Université de Paris X-Nanterre

Tableau de couverture:
Monotype 3, Pablo LÓPEZ, 2000 (65 x 50 cm)
Collection particulière

GRELPP

(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

L'image parentale dans la littérature de langue espagnole

Travaux & Recherches

2

Actes du Colloque des 24 et 25 mars 2000

Ouvrage publié sous la direction de
Amadeo LÓPEZ

Publié avec le concours de Paris Ouest Nanterre La Défense
Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines
Université Paris Ouest Nanterre La Défense
2001

GRELPP

(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

Responsable: Amadeo LÓPEZ

© Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines

ISBN: 2-85901-019-X

Publié avec le concours de Paris Ouest Nanterre La Défense

Service PUBLIDIX
Université Paris Ouest Nanterre La Défense
200, Av. de la République
92001 Nanterre Cedex

☎ 01 40 97 75 90

☎ 01 40 97 56 98

Présentation

Les textes ici regroupés correspondent aux communications présentées lors du Colloque “L’image parentale dans la littérature de langue espagnole”, organisé par le GRELPP à l’Université Paris Ouest Nanterre La Défense, les 24 et 25 mars 2000.

Ce colloque est venu couronner le cycle des travaux que le GRELPP a menés depuis 1997 sur ce même thème, travaux qui ont fait l’objet d’une publication¹.

En organisant ce colloque, le GRELPP se proposait de promouvoir – dans la logique de ses objectifs – une interprétation des œuvres littéraires de langue espagnole, suivant une grille de lecture principalement psychanalytique.

Le GRELPP tient, en effet, sa raison de l’idée que si la littérature a toujours maintenu des rapports étroits avec la philosophie et plus tard avec la psychanalyse, s’agissant de la littérature de langue espagnole, ces rapports sont particulièrement saillants. C’est sur cette idée que le

¹ LÓPEZ Amadeo (Éd.), *L’image parentale dans la littérature de langue espagnole*, GRELPP, Travaux et Recherches 1, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, Publidix, Nanterre, 1^{er} semestre 2000, 215 p.

GRELPP fonde l'hypothèse qu'une lecture pluridisciplinaire des œuvres littéraires est de nature à ouvrir des voies nouvelles et fécondes pour la critique.

L'intérêt que la problématique de ce colloque a suscité chez de nombreux chercheurs de différentes spécialités de l'Hispanisme – ainsi que chez des psychanalystes – confirme, si besoin était, que cette hypothèse n'était pas vaine.

Les organisateurs ont reçu une quarantaine de propositions de communications, venant de France et d'ailleurs, dont seulement la moitié a pu être retenue. Ayant fait le choix d'avoir toutes les communications en séances plénières pour favoriser la continuité de la réflexion et l'approfondissement des débats, il convenait d'en limiter le nombre. Ce ne fut pas tâche aisée, car la quasi totalité des propositions entraînait tout à fait dans la problématique du colloque. Que toutes celles et tous ceux dont les travaux n'ont pas été retenus veuillent bien nous en excuser.

Les textes ici publiés portent sur des écrits très divers quant au genre, au temps et à l'espace. Ces œuvres – théâtrales, romanesques ou poétiques – s'étalent du Moyen Âge à nos jours et concernent aussi bien des auteurs espagnols qu'hispano-américains. Une telle variété subsumée sous la problématique de l'image parentale pourrait surprendre. Il est vrai que l'entreprise était ambitieuse et pleine de risques. Mais le soin mis par les communicants à délimiter leur objet et la rigueur de leurs investigations ont eu raison de ces risques.

Ce qui se dégage, en effet, de l'ensemble des travaux est une suite de variations sur un même thème, celui de la quête de l'Autre, cette instance du Tiers Fondateur dont dépend la structuration du sujet parlant. Lorsque cette instance se dérobe ou qu'elle est frappée de nullité par la parole de celle à qui il incombe de la promouvoir, le moi s'en va à la dérive. C'est là une ligne de force que la teneur et la richesse des débats lors du colloque ont bien fait ressortir.

Les travaux de ces *Actes* sont une invite à poursuivre et à approfondir ce questionnement, tout en introduisant une lisibilité inédite de nombreuses œuvres littéraires où l'image parentale occupe une place de premier ordre. Au centre de l'image parentale surgit le père comme pivot incontournable. Car, comme le souligne Néstor A. Braustein :

On peut aller au-delà du père, oui, à condition de s'en servir. L'acharnement qu'implique l'aventure ne va pas sans risques. Nombreux sont ceux qui y échouent. Ce sont ceux-là qui tentent et qui fascinent le romancier. C'est le point commun entre la psychanalyse clinique et la phénoménologie du roman authentique, les variations autour du même thème, celui des différentes modalités de l'échec de la métaphore paternelle.¹

S'il en est ainsi, la méthodologie d'analyse textuelle des travaux ici publiés constitue une lecture novatrice qui peut être féconde également dans d'autres espaces littéraires. L'éloquence des textes qu'elle rend visible offre à la réflexion philosophique et psychanalytique des matériaux à n'en pas douter utiles.

Amadeo LÓPEZ

GRELPP

Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

¹ BRAUSTEIN Néstor A., in LÓPEZ Amadeo, *La conscience malheureuse dans le roman hispano-américain contemporain. Littérature, Philosophie et Psychanalyse*, L'Harmattan, Paris, 1994, "Postface", p. 346.

La dimension filiale des figures de Don Quichotte et de Don Juan dans *Terra Nostra* de Carlos Fuentes¹

La mise en scène de Don Quichotte et de Don Juan dans *Terra Nostra* fournit un *corpus* qui fait, à mon avis, ressortir les traits les plus caractéristiques de ces deux personnages et met en relief des perspectives qu'il faudrait ultérieurement confronter à une nouvelle lecture des œuvres de base dans lesquelles ils apparaissent.

On trouve, au cœur de *Terra Nostra*, une référence explicite à trois écrits célèbres dont deux concernent les personnages masculins que je vais évoquer – *Don Quijote* et *Don Juan*. Le troisième, *La Celestina*, est, dans le roman de Carlos Fuentes, indissociable des deux premiers.

1 – La dimension négative du monde

L'omniprésence des références de *Terra Nostra* aux œuvres susvisées et aux personnages de Don Quichotte et de Don Juan marque à la fois la filiation du texte par rapport aux œuvres majeures de la littérature espagnole et la recherche de leur importance, de leur signification dans le monde hispanique, des éléments d'intelligibilité qu'elles fournissent à celui qui éprouve un besoin vital de se situer dans le monde contemporain.

C'est sur ce que ces œuvres nous rapportent sur la dimension négative du monde que je voudrais d'abord insister. Ainsi, en faisant de l'auteur du *Quijote* le fondateur du roman moderne, *Cervantes o la crítica de la lectura*, un bref essai écrit par Carlos Fuentes parallèlement à *Terra Nostra*, place l'apport de l'œuvre majeure de Cervantès sous le sceau de la critique en utilisant les termes suivants :

Don Quijote [nos ofrece], en definitiva, una nueva manera de leer el mundo : una crítica de la lectura que se proyecta desde las páginas del libro hacia el mundo exterior ; pero, también [...] una crítica de la creación narrativa contenida dentro de la obra misma.²

La critique de la lecture est un premier pas. On en trouve la trace dans *Terra Nostra* derrière la différence de lecture du texte de la Bible qui était à la base tant des différentes hérésies que des polémiques internes de l'Église catholique. Cependant, aucune des parties à ces querelles ne mettait en cause le Livre comme source de la vérité. C'est pourtant dans cette logique que se situent, dans *Terra Nostra*, des constatations comme :

1 FUENTES Carlos, *Terra Nostra*, Editorial Seix Barral, Col. Biblioteca Breve, Barcelona, 1975, 788 p.

2 FUENTES Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976), Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1994, p. 15.

“El libro de Dios sólo puede leerse de una manera ; cualquier otra lectura es locura”¹. Il résulte de cette phrase, lue au second degré comme critique de ce qu’elle énonce, qu’il suffit, pour qu’il en aille différemment, que d’autres lectures soient possibles.

La référence au *Quijote* permet d’aller plus loin. Le livre ne peut plus être conçu dans l’éternelle fixité du monde pré-copernicien. De fait, l’œuvre cervantine contient une véritable critique du livre, au moins lorsqu’il est conçu sur le modèle du Livre. Elle fournit un point d’appui à une critique implicite de la Bible, telle qu’elle a été utilisée par une instance de pouvoir pour définir un monde intangible.

Les livres de chevalerie étaient, déjà au temps de Cervantès, relativement anodins, mais intéressants, néanmoins, par l’analogie qu’ils présentaient avec le Nouveau Testament ; ils définissaient comme norme, pour un lecteur fasciné, une situation qui n’est pas de ce monde. La critique de ces livres mettait implicitement en cause le caractère exemplaire du Livre. Elle faisait, en tout cas, ressortir l’inadéquation des valeurs sur lesquelles il reposait et des actes de ceux qui s’y référaient.

Le relais qu’apporte *Terra Nostra* au *Quijote* repose sur la critique de la lecture pensée comme fondement d’une critique du monde. Cette critique occupe le lieu de ce qui, chez Cervantès, se définit comme critique du livre. Les termes “leer el mundo”, qui figurent dans la citation ci-dessus, montrent que, dans *Terra Nostra*, le monde est conçu comme un livre.

Quant à Don Juan, personnage qui rattache aux conquêtes féminines les conquêtes territoriales évoquées par le roman, il conjoint, sous le signe du sexe et de la mort, “un thème érotique et un thème macabre”². La négativité qu’il implique réside dans la tromperie associée au personnage.

En référence au substantif “burlador”, qui définit le Don Juan de Tirso de Molina, la “burla” prend dans *Terra Nostra* une dimension inattendue. La croix que portent dans leur chair les “fils” de Ludovico est qualifiée de “secreta burla”³. Ce pourrait être une facétie païenne de Tibère, mais le Christ est qualifié du même mot – “una figura de burla”⁴. Cette référence affecte Dieu – “maestro de burlas”⁵ – et les hommes : “odiosa burla”⁶. Nous ne pouvons que la ramener à la dimension insatisfaisante de la réalité, à laquelle Don Juan se confronte à sa manière.

1 FUENTES Carlos, *Terra Nostra*, p. 624.

2 MINGUET Charles, *Don Juan*, Éditions hispaniques, Paris, 1977, p. 22.

3 FUENTES Carlos, *op. cit.*, p. 699.

4 *Ibid.*, p. 695.

5 *Ibid.*, p. 207.

6 *Ibid.*, p. 197.

1 Dimension filiale de *D. Quichotte* et de *D. Juan* dans *Terra Nostra*

La même confrontation à la réalité, qui introduit le verbe “burlarse” lors de l’évocation de la possibilité du nouveau choix, est à la base de l’espoir de changement : “escoger dos veces es burlarse del albedrío”¹. Avec la “burla”, la comédie du monde se fait tragédie, au point d’amener la référence à la tragédie majeure du monde occidental contemporain, l’Holocauste : “Noche y niebla. La solución final. ¿ Qué burla trágica es ésta, Celestina ?”². Depuis la découverte des camps nazis, qui a radicalisé l’infamie telle que permettaient de la lire l’histoire ou les œuvres littéraires portant la trace de la détresse de leurs auteurs, il n’est plus possible de penser l’humain de la même manière. S’il n’est pas submergé par le désespoir, le rêve de refondation dont notre monde est porteur – qui a toujours été un moyen d’occulter la détresse – peut s’en trouver revivifié.

Le monde se trouve ainsi pris entre sa négativité et l’idéal qui tente de la nier. Comme *Don Quijote* et *Don Juan*, *La Celestina* est marquée par une détermination négative : “es una descortesía”³. Cette pièce nous conduit à une réflexion sur les actions humaines. La dimension de *La Celestina* qui marque *Terra Nostra* est définie par une référence au changement et à l’inadéquation du désir au monde :

[...] indica la fatal inminencia del fin y la constante ley del cambio [...]. Mientras más intenso se vuelve el trabajo del deseo, más reiterados sus caminos y más tenaces sus esfuerzos, más sórdidos, sutiles e ingeniosos sus fines, más risible y desmesurada aparece la presuntuosa fatiga del hombre.⁴

La Celestina, pièce écrite par un *converso*, porte la marque du *Zohar* qui fait partager à Dieu la responsabilité de la négativité du monde résultant de la création. *Celestina* rattache le céleste – lorsqu’il n’est pas immatériel – à la femme. Ce céleste est défini, par Toribio, l’astronome, des mêmes mots que la Señora utilise pour l’infernal : “circular, eterno”⁵.

2 – Les pères et le monde

Sans méconnaître l’importance du côté des mères – dimension qui est longuement et subtilement exploitée dans *Terra Nostra* pour le personnage

1 *Ibid.*, p. 110.

2 *Ibid.*, p. 779.

3 FUENTES Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1994, p. 46.

4 *Ibid.*, p. 48.

5 FUENTES Carlos, *Terra Nostra*, p. 302.

de Don Juan –, c'est principalement du côté des pères des personnages de Don Quichotte et de Don Juan tels que les dépeint *Terra Nostra* que je voudrais me situer. Mais de quels pères s'agit-il ?

Freud nous a fourni les moyens conceptuels d'appréhender les rapports fils-père à travers l'Œdipe. Il nous a éclairé sur une figure fondatrice, celle de l'*Urvater*, Père originaire ou primitif, en montrant l'importance de sa dimension fondatrice. Qu'est-ce que le Père Primitif ? Dans sa dimension qui nous intéresse ici, c'est un père violent, jaloux qui garde toute les femelles pour lui et chasse les fils qui arrivent à l'âge adulte.

Jacques Lacan nous a appris à différencier père réel, père imaginaire et père symbolique. En effet, le père est à la fois objet d'identification, pris comme idéal, et rival. Il y a une distance importante entre le père tel qu'il est pris dans le mythe œdipien et le père de la réalité familiale. Le père réel, celui de la réalité familiale, ne saurait parvenir à représenter dans toute sa plénitude la valeur symbolique cristallisée dans sa fonction.

Le père est, avant tout, une métaphore. C'est à ce titre que le père symbolique, celui auquel renvoie la loi, fonde l'interdit – et ainsi limite et ordonne le désir du sujet –, le père imaginaire étant celui auquel est attribuée la castration.

Terra Nostra situe comme rapports de filiation les liens existant entre les personnages phares de chacune des époques qui constituent la trame du récit : Tibère, le Señor, le Comandante ; ils sont eux-mêmes dotés d'un double de sens inverse : Tibère et Agrippa Póstumo, le Señor et Ludovico, le Comandante et le Premier ministre mexicain. Ces liens de filiation soulignent que le roman est porté par une recherche de paternité qui explique l'importance dans le texte des événements ayant eu lieu en Espagne à la période de la conquête de l'Amérique.

Mais le roman ne valorise pas la place du père réel que représentent des figures comme celles de Tibère et du Señor. La nécessité de refondation, qui constitue un axe essentiel de l'ouvrage, amorce en particulier un mouvement de détachement vis-à-vis du père espagnol retrouvé, qui permet au fils de ne plus définir son identité par la seule référence à une mère-victime, représentant l'Amérique.

Aux figures de pères réels, comme à celles de ce Père Idéalisé par excellence que constitue l'image de Dieu, le roman oppose différentes figures dont le support est une image de fils : en particulier, du côté de l'idéal, Agrippa, le Christ et Quetzalcóatl.

1 Dimension filiale de D. Quichotte et de D. Juan dans Terra Nostra

Don Quichotte et Don Juan s'intègrent, à des titres différents, parmi ces figures de fils. L'importance de leurs personnages dans *Terra Nostra* résulte de leur vocation à représenter un acte d'institution de l'humain, c'est-à-dire de fondation. C'est du côté de l'originaire que les personnages de Don Quichotte et de Don Juan trouvent leur pleine dimension.

Qu'est-ce qu'implique cette référence à l'origine ? L'origine, qu'il convient de distinguer des commencements, c'est ce qui se déduit au présent lors d'un temps de recomposition. L'origine c'est la référence au passé qui est nécessaire au présent pour fonder un futur.

C'est la mise en scène de cette origine qui véhicule la détermination des personnages de Don Quichotte et de Don Juan par rapport à une image paternelle que nous allons tenter de cerner.

Je relèverai, pour ce qui se rapporte à l'originaire, que l'*Urvater* freudien se place comme équivalent originaire et primitif. Il en est de même implicitement du Nom-du-Père lacanien qui implique l'existence de "au moins un" Père non castré et détenteur du phallus. Je proposerai, à cet égard, une conceptualisation nouvelle fondée sur la distinction d'un originaire primitif et d'un originaire idéal. Le père en cause du côté de l'originaire primitif est le père de la horde dans sa dimension que j'ai évoquée, auquel je propose de réserver le nom de Père primitif. Quant au Père idéal, au sens de l'originaire idéal, c'est le père que j'aime et qui n'existe pas, un père dont l'image est le produit de la négation du monde de la réalité, monde lui-même perçu comme négatif

Dans *Terra Nostra*, la femme, et tout spécialement Celestina, représente le monde dans sa dimension négative. Le monde dans sa réalité est le produit d'une déchéance. C'est essentiellement la mémoire de sa propre histoire qui situe Celestina dans le champ négatif de la réalité du monde : "Los tres niños. Ludovico. Felipe. El crimen del alcázar. Las noches de amor. El sueño en la playa. Los días en el bosque. El pacto con el diablo. La pernada. El Señor. La boda en la troje. Jerónimo"¹.

Celestina a pour contraire Dulcinée, version idéalisée de l'objet d'amour. Avec Celestina, Don Quichotte retrouve le monde de la réalité négative. Lorsque Sancho la conduit vers lui, Don Quichotte reconnaît en Celestina une vieille putain qui l'a déniaisé en lui faisant croire qu'il couchait avec Dulcinée et a livré cette dernière à un autre qui payait plus².

1 *Ibid.*, p. 594.

2 *Ibid.*, p. 538.

En cette putain et entremetteuse, il aperçoit la réalité négative du monde : “¿crees que no conozco la realidad real de las cosas ? Los molinos son gigantes. Mas Celestina no es Dulcinea”¹. La réalité en question est celle qui inclut la femme dans sa dimension sexuée sans recours à l'idéalisation. C'est en “madre” Celestina qu'Inés se déguise pour un second rendez-vous avec Don Juan². La figure de Celestina représente la différence des sexes comme la source du mal en ce monde :

No habrá salud para los hombres en la tierra mientras exista el hoyo negro de azufre y carne y vello y sangre, no habrá salud para las mujeres en la tierra mientras comande el alacrán negro y peludo, el látigo de carne, la sierpe eréctil.³

La contagion des maladies sexuelles entre le Roi-père, Celestina, Felipe et Ludovico symbolise la propagation du mal par la femme⁴. Don Quichotte a, quant à lui, une vocation à lutter contre la propagation du mal. Il est celui qui entend défendre la victime : “favorecer y ayudar a los menesterosos y desvalidos”⁵, selon ce qu'il affirme à Sancho.

3 – Don Quichotte et Jésus

Dans *Terra Nostra*, Don Quichotte occupe une position de négateur de la réalité négative de ce monde, qui le réfère à l'originaire idéal : “él mira la nobleza donde sólo hay villanía, y alcurnia descubre en los más ruines menesteres”⁶, dit Sancho.

Cette position en fait un avatar de la figure de Jésus dont il peut apparaître par la suite comme une incarnation critique. Don Quichotte trouve la définition de sa position filiale par référence au fils de Dieu. Il nous donne même discrètement à voir ce qu'a pu être le parcours dérisoire d'un être réel qui aurait connu la vie terrestre que le Nouveau Testament attribue au fils de Dieu.

Comme Jésus, Don Quichotte effectue un périple, d'une assez courte durée par rapport à sa vie et c'est ce qui, avec ses propos, constitue la matière de son histoire. Comme lui, il trouve la justification de sa vie dans un écrit ; il règle sa conduite, sur les normes – étrangères à ce monde – qui

1 *Idem*.

2 *Ibid.*, p. 622.

3 *Ibid.*, p. 546.

4 *Ibid.*, p. 595.

5 *Ibid.*, p. 584.

6 *Ibid.*, p. 537.

1 *Dimension filiale de D. Quichotte et de D. Juan dans Terra Nostra*
proviennent de ce texte et veut y plier la réalité. Comme Jésus, enfin,
il se fonde sur la certitude de la foi.

Mais, mieux que l'histoire de Jésus, celle de Don Quichotte nous
montre clairement ce qu'il advient en ce monde d'un comportement régi
par le seul originaire idéal.

Don Quichotte contribue par là à situer l'idéal pour ce qu'il est, un
idéal. L'enjeu de l'idéal est ce monde-ci et non un autre. C'est un
personnage qui reste inséré, même à la marge, dans la réalité dont il est le
produit. *Terra Nostra* montre que tel n'est pas le cas du Christ – que l'on
peut opposer à Jésus comme le divin s'oppose à l'humain. *Terra Nostra*
insiste sur la dualité initiale d'un Christ qui a besoin de la réalité jumelle de
deux personnes pour exister : le fils de Dieu et le fils de Marie. Nous
retrouvons une logique démontrant que le père réel n'est pas celui par
rapport auquel la filiation se détermine de manière décisive.

On pourrait dire que si Don Quichotte n'a pas le statut d'un mythe, c'est
parce que la place correspondante est déjà occupée par la mythification de
l'histoire de Jésus que *Terra Nostra* met longuement en scène. La grandeur
de Don Quichotte c'est d'être un personnage négatif, un personnage qui
nous montre l'envers de ce mythe.

À travers Jésus, c'est la vie du chrétien dans l'imitation du modèle du
Christ qui est en cause avec Don Quichotte. Les épisodes relatifs à Don
Quichotte fournissent quelques éléments mettant en perspective
l'idéalisation, en particulier la subdivision "Gigantes y princesas".
Ludovico et un des enfants entrent dans le moulin où est Don Quichotte et
ce dernier dit :

¿ Que usted es dos me habrían de desencantar [...] librame de esta prisión [...] donde he languidecido tantos años ... ?

– ¿ Prisión este molino ?, preguntó Ludovico.

– La más temible : las entrañas mismas del gigante Caraculiambo.¹

Quelle est cette prison ? Le ventre d'une entité paternelle qu'il a
affronté sans succès : le moulin, le géant face au bras duquel il ne pouvait
rien. Et lorsque Don Quichotte part, aidé par les visiteurs, c'est pour
retrouver le monde de la mort : "te vas acompañado de la muerte"² ; il
entend les menaces des emprisonneurs et les suppliques des captives,
auxquelles il a promis son aide – "no nos abandones, prometiste

1 *Ibid.*, p. 579.

2 *Idem.*

socorrernos, liberarnos”¹. C’est à un Père primitif que Don Quichotte s’est heurté et celui-ci l’a non seulement défait, mais avalé. Dans ce monde, la femme ne peut être que prisonnière ou idéalisée. Elle est prisonnière des brutes masculines que représentent les géants : “vio el muchacho a las damas cautivas, pálidas y temblorosas, apresadas por los enormes puños sangrientos y velludos de los gigantes”². Un ennemi paternel emprisonne et le filial Don Quichotte idéalise : “sin par Maulina, ni vos, sin par Casildea de Vandalia, no os abandono, lo juro, me libero para poder regresar al ataque”³. Le “sin par” fait de ces femmes un objet d’amour idéalisé, par référence à la “sin par Dulcinea”. La dualité de géants comme de dames vient rendre comique une situation dramatique. Il y a un seul géant décisif, ici le moulin, et, par définition même, une seule “sin par”. Par suite, la castration par l’intermédiaire de laquelle l’histoire des géants renvoie à un Père primitif, auquel le héros veut soustraire la mère, dont un temps il a partagé le sort de prisonnier, se trouve à la fois dite et déniée. Mais la propension de l’idéalisation à s’articuler sur la non-acceptation de la castration ne concerne pas que Don Quichotte. Pour en souligner la portée, le texte fait dire à l’enfant qui accompagne un Ludovico aveugle et incrédule : “es cierto, cuanto dice ese hombre es cierto”⁴.

Le rapport de Don Juan au Christ est moins évident. Au contraire de Don Quichotte, le personnage de Don Juan constitue un mythe majeur.

1 *Idem.*

2 *Idem.*

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 580.

4 – Don Juan et le Christ

Sur le plan de l'originnaire, Don Juan implique une opposition là où le personnage de Don Quichotte fait ressortir une similitude. Le rapport de Don Juan au Christ est présenté dans le roman sous l'angle de la ressemblance physique. Regardant le tableau dit d'Orvieto, Don Juan s'y reconnaît : "mirábase, como en un espejo, en la figura sin luz de un Cristo, como él, arrinconado : soy yo, soy yo"¹. C'est le Señor qui fait le lien entre le Christ, Don Juan et le Peregrino, qui tient des deux : "el Señor miró la mirada viva de Don Juan, la mirada muerta del Cristo : reconoció el rostro del peregrino del nuevo mundo"².

Comme Don Juan, le Christ a rapport à la séduction. Comme le Christ, Don Juan ne se soumet pas à la loi ordinaire – "sólo seré cautivo cuando el mundo sea libre : nunca"³, dit-il. Mais, alors que le Christ trouve sa raison d'être dans le monde d'avant le sexe, dans le monde de l'idéal, Don Juan trouve la sienne dans le monde du sexe et de la mort, dans le monde de l'originnaire primitif.

Don Juan acquiert une conscience de soi en s'appropriant son identité, construite sur le dépassement de son identification à la mère : "él se levantaba del lecho, lleno de la consciencia de sí, sitiado por la plenitud de su nombre, su destino, su aventura"⁴. C'est alors que Juan devient Don Juan.

Don Juan construit son identité à partir d'un masculin fondé sur une identification féminine qu'il transcende en en gardant les principes de base. Il est, par suite, comme la femme, serviteur du diable : "ve con tu imagen de arcángel a cumplir las obras de la imaginación infernal"⁵. Le principe qui régit cette logique est le rapport de la femme à la séduction et la contamination qui conduit celui qui a été séduit à séduire à son tour. Pour Don Juan, l'amour se résume à la recherche du plaisir dans une "somptueuse bataille"⁶. Ni la frustration qu'il provoque, ni la menace qu'il subit n'ont d'effet sur son action.

Le père symbolique de Don Juan paraît effacé par la ressemblance de ce dernier à la mère, mais il existe à travers les références de la mère. Don

1 *Ibid.*, p. 346.

2 *Ibid.*, p. 602.

3 *Ibid.*, p. 347.

4 *Ibid.*, p. 291.

5 *Idem.*

6 *Ibid.*, p. 293.

Juan est caractérisé par des propos tendant à souligner sa beauté et à favoriser la phallicisation de son corps : “hombre espléndido, sin par entre los mortales”¹. Le “sin par” renvoie sans équivoque à une femme, en particulier à Dulcinée. Lui qui recherche l’amour charnel va donc susciter des passions.

Le texte lui attribue toute une série de qualifications qui le situent du côté du monde et du féminin. Il reprend les mêmes mots que ceux utilisés pour la Señora, notamment : “cabeza del pecado”, “calamidad deseada” et “animal malicioso”. Seul “nafragio del varón” remplace “nafragio de la hembra”².

L’objet d’amour de Don Juan, c’est la femme et, avant tout, la mère. Son modèle est la Señora, la femme donc, mais une femme qui a trouvé sa logique de sa rencontre avec une manifestation de la violence d’un substitut du Père primitif, Felipe el Hermoso, et n’a survécu qu’en apprenant la leçon du diable. Celestina est dans le même cas.

Aussi, Don Juan n’a-t-il aucune vocation à être père : “si alguna [...] por mi causa pare un hijo, no será mío, será hijo de la nada, y a la nada le condenaré, devoraré a mis hijos, los castraré, los pasaré a cuchillo”³. Pour Don Juan, l’amour est de l’ordre de la tromperie entre moi et l’autre : “con razón engaño a todas, pues todas me toman siempre por otro, marido, amante, padre, Salvador, y aman a otro en mí”⁴.

Ces propos soulignent la difficulté du lien amoureux et le mouvement métonymique par lequel l’objet d’amour est toujours lié à une retrouvaille. Pour Don Juan, l’amour incestueux, modèle de l’amour qu’il a connu, est une tromperie puisque, pour la femme aimée, il y venait en place d’un autre et, pour lui, il n’avait pour but que de se poser en vainqueur dans un rapport de rivalité : “ninguna mujer me interesa si no tiene amante, marido, confesor o Dios al cual ya pertenezca”⁵.

Don Juan, exprimant son désir en ce monde, est en rapport avec le diable. Comme le Christ, c’est un fils. Mais, dans la suite du diable, Don Juan est l’incarnation de ce qu’on pourrait appeler un Fils primitif.

C’est, en effet, le fils de cette incarnation d’un père primitif qu’est Felipe el Hermoso et de la Señora qu’il a séduit. C’est aussi le fils de

1 *Ibid.*, p. 338.

2 *Ibid.*, p. 293 pour Don Juan et p. 290 pour la Señora.

3 *Ibid.*, p. 346.

4 *Idem.*

5 *Idem.*

1 Dimension filiale de D. Quichotte et de D. Juan dans Terra Nostra

Celestina. Juste avant sa mort, à la suite d'un duel, il dit à Celestina : “¿ Eres tú ?, ¿ otra vez joven ?, oh, mira, madre, que encontrarte otra vez cuando me muero otra vez [...]”¹. Comme Celestina, Don Juan est un être multiple, qui connaît des incarnations successives – “Cada hombre que nace reencarna a cada hombre que muere”², dit le fantôme de Don Juan qui vient voir un des enfants. Felipe el Hermoso, Celestina et la Señora font le lien entre Don Juan et le diable.

Don Juan est au Père primitif, celui qui disposait de toutes les femmes, ce que le Christ est à Dieu. Rien d'étonnant, dans ces conditions à ce que, sous la forme d'un des “fils de Ludovico”, il puisse incarner un jour l'Antéchrist.

En définitive, Don Quichotte occupe une place de fils du côté de l'originnaire idéal et Don Juan une position parallèle du côté de l'originnaire primitif. Mais *Terra Nostra* n'en reste pas là. Comme Quetzalcóatl et Tezcatlipoca, Don Quichotte et Don Juan sont soudain ramenés vers l'unicité d'une même personne – à des âges différents.

5 – Unicité

Don Quichotte déclare : “Viví la juventud de Don Juan. Quizás Don Juan se atreva a vivir mi vejez”³. S'adressant à l'enfant qui accompagne Ludovico, il ajoute : “Tú, muchacho, ¿ aceptarías seguir viviendo mi vida por mí ?”⁴.

L'histoire de Dulcinée est reprise à la manière de Don Juan :

Yo amaba a Dulcinea, ella mostrábase virtuosa, valíme de vieja alcahueta, hube la doncella para mí [...] sorprendiónos el padre de la muchacha, desafióme [...] atravesó con la espada a su propia hija y yo con la mía a él.⁵

Ce serait l'origine du changement de nom du personnage de Don Juan en Don Alonso. C'est la statue du père qui le condamne à son sort : “a que mis imaginaciones y mis lecturas se convirtiesen en realidad”⁶. C'est donc aussi à une malédiction que Don Quichotte se trouve confronté. Et cette malédiction, comme celle qui émane de Tibère, est proférée par un père réel.

1 *Ibid.*, p. 534.

2 *Ibid.*, p. 541.

3 *Ibid.*, p. 585.

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p. 581.

6 *Ibid.*, p. 582.

Mais cet amalgame ne présente pas la même réussite que celle qui résultait de l'unicité des deux dieux indiens. Il fige, en effet, le personnage de Don Quichotte et le rend incapable de tirer la leçon de ses expériences : "Me declararé razonable. Guardaré mi secreto. Aceptaré que cuanto he visto es mentira. No trataré de convencer a nadie"¹. Ces propos excluent toute évolution de ce personnage. Ils le fixent dans une immobilité qui rappelle le temps immobile du Señor et la façon dont Don Juan se fige en pierre. Si la référence à Don Juan s'insère dans la logique du personnage du Don Quichotte d'avant Don Quichotte, l'appauvrissement du personnage de Cervantès concerne la neutralisation par Carlos Fuentes du Don Quichotte d'après Don Quichotte.

Le texte utilise Don Quichotte et Don Juan pour montrer la complexité d'un personnage masculin unique dont ils représentent les aspects fondés sur les originaires idéal et primitif, mais il ne peut suivre le personnage de Cervantès lorsqu'il guérit et devient Quijano. Ce Quijano n'apparaît, dans *Terra Nostra*, que comme la stratégie mensongère d'un fou qui veut la paix. Cette manière de voir a deux sens. Au niveau apparent, elle a vocation à maintenir, envers et contre tout, l'importance de l'idéal dans le monde de la réalité. À un autre niveau, elle paraît fondée sur la non-acceptation de la castration et des limites de la condition humaine. Le monde reste enchanté comme lieu du mal, réalité négative qui ne trouve sa raison d'être que dans un idéal négateur de la dimension négative du monde.

La vie ne prend forme que de sa perpétuelle inadéquation à cet idéal, la dimension négative attribuée à la vie trouvant son fondement dans la différence des sexes.

Les deux originaires, dont Don Quichotte et Don Juan constituent une incarnation filiale, situent la réalité comme tension entre deux pôles. Le mouvement tendant à faire de ces deux figures un seul personnage montre que, contrairement à toutes les apparences, les deux dimensions de la vie qu'ils représentent ne sont pas totalement incompatibles.

Clément TOURNIER

GRELPP

Université de Cergy-Pontoise

¹ *Ibid.*, p. 585.

***Gringo Viejo* de Carlos Fuentes¹, ou la “mise en pièces” des pères**

Malgré une relative brièveté par rapport aux œuvres qui l’ont précédé, *Gringo Viejo*² tresse une variété de thèmes dont certains sont récurrents sous la plume de Carlos Fuentes, notamment la réflexion sur l’histoire du Mexique vue sous le prisme de la Révolution du début du siècle et l’interrogation sur l’identité nationale. Mais sa ligne narrative – que l’on peut ramener aux déchirements du triangle formé par le “gringo viejo” éponyme, Harriett la *gringuita* venue éduquer les enfants d’un *hacendado* en fuite, et Tomás Arroyo, le *peón* devenu général révolutionnaire – est résumée, dans les dernières pages, comme une histoire de “padres asesinados e hijos perdidos”³ ; c’est ici l’aspect qui nous intéressera.

Dans ce but, il convient d’abord d’examiner la relation entretenue par chacun des personnages principaux avec la figure paternelle respective, relation qui débouche sur son meurtre symbolique⁴. Si ce meurtre s’avère décisif pour l’évolution personnelle de chacun des protagonistes, il ne semble pas que l’intérêt du romancier privilégie la perspective psychologique. Il faudra donc rechercher comment cet aspect s’articule avec les autres niveaux, historique et identitaire, du récit, pour lui donner son sens.

Précisons que les trois figures de pères non seulement sont secondaires mais en outre n’ont pas le statut de personnages ; ce ne sont pas des actants du récit, ils n’appartiennent ni au présent ni au *topos* de la narration, et n’y surgissent qu’indirectement, en tant que reconstruction de la mémoire de chacun des fils, spontanée ou patiemment élaborée. Il s’agit, dans les trois cas, d’images psychiques – voire, pour l’une d’elles, de fantasme – sans autre réalité, dans le récit, que le nœud conflictuel qu’elles révèlent.

*

1 FUENTES Carlos, *Gringo Viejo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

2 Marc Morestin a étudié les relations entre les personnages du roman dans une perspective plus large que la mienne ici : “*Gringo Viejo* de Carlos Fuentes : *splendor mortis* y la línea escapatoria del sur utópico”, *Revista de Filología y Lingüística*, vol. XXIII, n° 1, Universidad de Costa-Rica, San José, 1997.

3 FUENTES Carlos, op. cit., p. 176.

4 Ce que Marie Moscovici, dans sa préface à *L’Homme Moïse et la religion monothéiste* de Freud (Paris, NRF Gallimard, 1986) appelle la “mise en pièces du père” (p. 30), expression à laquelle j’emprunte mon titre. Par ailleurs, les analyses qui suivent doivent à Claire Maurice, psychologue, et Amaya Provost, psychanalyste, un certain nombre d’éclaircissements et d’approfondissements ; qu’elles en soient ici remerciées.

Les trois avatars du conflit père-fils – père-fille, en opposition au schéma canonique pour l'un d'eux – forment autant de variations sur l'un des pôles du complexe d'Œdipe, selon le paradigme de Freud, le meurtre symbolique du père, qui révèlent des aspects distincts et complémentaires de la vie de l'homme, comme nous le verrons.

Le premier dans la narration, celui qui met en jeu le *gringo viejo*, protagoniste principal, est sans doute à la fois le plus lisible et le plus élaboré littérairement, donc le plus riche de sens. Anonyme jusqu'aux dernières pages du récit et à la "Nota del Autor" finale¹, cet ancien journaliste de la chaîne Hearst est un vieil homme rendu atrabilaire par des exigences éthiques toujours déçues qui l'apparentent à Don Quichotte, comme l'attestent de nombreuses références au personnage de Cervantes². Destructeur des siens et de lui-même, à force d'idéalisme, mais peu enclin au suicide, le *gringo* est venu chercher la mort dans la tourmente révolutionnaire.

Peut-être cet athée doit-il son besoin de justice à ses ancêtres protestants³, à son père calviniste "iluminado por el terror del infierno"⁴, un père dont l'ombre sermonneuse semble l'accompagner⁵. Si lui-même reproduit, il en a conscience, l'itinéraire géographique de ce père qui fit partie de l'armée d'invasion du Mexique lors de la guerre de 1847⁶, ses résistances à l'emprise paternelle se manifestent dans l'adoption de conduites délibérément opposées à celles qu'il attribue au père : ainsi, le *gringo* qui, lors de la guerre de Sécession, s'était porté volontaire dans les rangs de l'Union nordiste contre les rebelles sudistes, avait choisi son camp, semble-t-il, moins par conviction idéologique ou éthique⁷ que parce qu'il avait rêvé que son père soutenait la Confédération sudiste, "el lado

1 Cette note explique que le personnage a été inspiré à l'auteur par l'écrivain et journaliste nord-américain Ambrose Bierce – dont le nom apparaît dans le roman, p. 182 – disparu au Mexique en 1913.

2 Outre son apparence physique, la "arrugada y seca aparición" (p. 59) et son cheval, citons le *Quichotte* qu'il veut lire avant de mourir, l'un des rares objets que contient son bagage (p. 18). Il y a là cependant aussi probablement, un nouvel hommage de l'auteur au fondateur du genre romanesque selon lui : *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976.

3 *Gringo Viejo*, p. 33.

4 *Ibid.*, p. 80.

5 *Ibid.*, p. 28 et 87.

6 *Ibid.*, p. 78.

7 Rappelons que la Confédération sudiste soutenait l'esclavage.

gris”¹, contre Lincoln : “quería lo que soñó : el drama revolucionario del hijo contra el padre”².

Le conflit refoulé (“una terrible ausencia, casi un olvido”³) resurgit soudain lorsque le *gringo*, avec les hommes d’Arroyo, se trouve sous le feu des fédéraux embusqués en surplomb ; contrevenant aux ordres du général révolutionnaire, il s’élance vers les fédéraux, derrière lesquels

Un comandante de la Confederación a caballo los acicateaba a la victoria con una espada desenvainada [...] relampagueando su cólera en lo alto de la montaña [...] y caía después el jinete vestido de gris pero más blanco que él, despeñándose por los aires : el jinete del aire.⁴

Ce remarquable fantasme de meurtre du père est ambigu, car il semble se situer à la fois sur deux niveaux d’identification : celui du conflit œdipien générationnel – père-fils – et celui du double qui, lui, est un semblable ; en effet, la posture en vis-à-vis du père à cheval crée l’un des effets de miroirs dont le texte est prodigue, en faisant du père un double du *gringo*, que le texte a montré auparavant monté sur un cheval blanc qu’il s’est procuré peu avant de passer la frontière⁵ ; empruntée au répertoire des histoires de cape et d’épée, l’image visualise le processus psychique classique d’identification narcissique du fils au père, posé à la fois comme modèle et comme rival à abattre ; plusieurs éléments textuels confirment l’identification négative ou positive au père : comme son père, le *gringo* a détruit ses enfants :

El hombre mi hijo mayor decidió morir en el horrible mundo que yo escribí para él. Y el hombre mi hijo menor decidió morir demostrándome que tenía el coraje de morir por coraje.⁶

Par ailleurs, des deux termes de son alternative, le journalisme qu’il rejette est représenté par Hearst, et la fiction à laquelle il aspire à se consacrer s’adresse au père⁷. Mais ce père est surtout l’étranger, le rival : le

1 FUENTES Carlos, *op. cit.*, p. 58 ; les confédérés sudistes portaient un uniforme gris : ARTAUD D. et KASPI A., *Histoire des Etats-Unis*, A. Colin, 1971, p. 93.

2 FUENTES Carlos, *op. cit.*, p. 58.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 59-60.

5 *Ibid.*, p. 19.

6 *Ibid.*, p. 74.

7 *Ibid.*, p. 60.

gringo, “caballero blanco sobre un caballo blanco”¹, affronte le “jinete vestido de gris”² qui se trouve en position de pouvoir puisqu’il domine physiquement son fils, lequel pourtant le terrasse ; en outre, ce fantasme ne fait que réactualiser une rêverie (“cuento”) du *gringo*, où lui-même, sentinelle assoupie de l’armée de l’Union, est réveillé par la voix du père sudiste, montant un cheval blanc et juché au sommet d’un rocher : “– Haz tu deber, hijo. – He matado a mi padre”³.

Ce fantasme récurrent se glisse parfois dans un répertoire thématique différent, qui élargit son sens ; ainsi, pénétrant dans une chapelle catholique dont la décoration baroque révolue ce rejeton d’une austère lignée protestante, le *gringo* imagine que le Christ mort, dans sa cage de verre :

[...] debió estar pensando en su Padre : su padre en el aire, jinete del aire, trepado para siempre en un púlpito calvinista, su caballo de madera, su Clavileño de condenas y predestinaciones.⁴

Les principaux éléments constitutifs du fantasme sont présents : confrontation fils-père, le second dominant physiquement le premier, “jinete del aire”⁵, pour concrétiser son pouvoir sur lui. Cependant, la transposition enrichit la métaphore : le cheval, métamorphosé d’abord en chaire calviniste, fait du Père le Dieu terrible de l’Ancien Testament, face au Christ incarné, mort, des Évangiles, qu’il a délibérément sacrifié (“la condena preordenada de su maldito cuerpo terreno”⁶) ; mais aussitôt, une seconde métamorphose incongrue revient à l’image originelle du cheval pour en faire, par la médiation du bois de la chaire, un cheval de bois, un Clavileño cervantesque et ridicule, qui rejette la figure imposante de Dieu le Père dans le territoire de la fiction dans la fiction, et détruit son pouvoir maléfique.

Les deux avatars du fantasme semblent donc se compléter : dans les deux cas, on peut y lire un combat des fils pour l’autonomie et la liberté de l’individu, un rejet de toutes les dominations, l’autorité paternelle devenant métonymie de la tyrannie religieuse ou politique ; il n’est pas indifférent

1 *Ibid.*, p. 59.

2 *Ibid.*, p. 60.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 103.

5 Image déjà rencontrée dans l’occurrence de la page 60.

6 *Ibid.*, p. 103.

25 Gringo Viejo ou la “mise en pièces” des pères

que le texte recueille l’image classique, attribuée ici à Hearst : “Díaz era un tirano, pero era el padre de su pueblo, un pueblo débil que necesitaba un padre estricto”¹. Aussi l’une de ses occurrences est-elle érigée en principe universel :

[...] sabía [el gringo] que los padres se les aparecen a los hijos de noche y a caballo, montados encima de una peña, militando en el bando contrario y pidiéndoles a los hijos : – Cumplan con su deber. Disparen contra los padres.²

La Révolution mexicaine, comme le *gringo*, tue le père.

*

Les implications des meurtres du père par les deux autres personnages, moins riches de sens, élargissent le thème aux autres sphères de l’activité humaine.

Harriett et sa mère ont été réduites à une pauvreté digne, par la disparition du père qui a contraint la jeune femme à gagner sa vie comme institutrice³ : officier lors de la guerre entre l’Espagne et les États-Unis, il n’est jamais revenu de Cuba, et c’est une tombe vide qui perpétue son souvenir au cimetière militaire de Arlington⁴. Le lecteur est ainsi conduit à croire à sa mort pendant la plus grande partie du roman, aidé en cela par “la imagen que ella quería preservar de su padre”⁵.

Mais dans le réel de l’intrigue, il en est autrement ; si Harriett reconnaît que cette disparition la libère en lui permettant d’exercer sa responsabilité⁶, elle met à distance le souvenir perturbant – lié à certaines odeurs – d’une “scène primitive”, celle de son père faisant l’amour avec une voisine noire⁷ ; c’est finalement au *gringo*, substitut de père, qu’elle avouera la vérité :

Mi padre no murió ni se perdió en combate. Se aburrió de nosotras y se quedó a vivir con una negra en Cuba. Pero nosotras lo dimos por muerto y cobramos la pensión para vivir [...] lo matamos nosotras, mi madre y yo, para sobrevivir.⁸

1 *Ibid.*, p. 79.

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 43.

4 *Ibid.*, p. 51.

5 *Ibid.*, p. 94.

6 *Ibid.*, p. 93.

7 *Ibid.*, p. 54.

8 *Ibid.*, p. 141.

Le désir de meurtre du père par Harriett semble s'inscrire dans la problématique œdipienne freudienne de la castration sexuelle : cette jeune femme rigide, fière d'être fille de militaire, imbue des principes de ses ancêtres méthodistes¹ qu'elle considère devoir inculquer à autrui², subit probablement les conséquences du choc familial : la honte, accrue par les préjugés d'une société raciste, et la culpabilité qu'elle génère sont peut-être à l'origine de problèmes sexuels, puisque cette jeune célibataire de 31 ans, au moment de l'action, est l'éternelle fiancée, "mi chica ideal"³, d'un homme à la réputation douteuse.

Mais surtout, les deux aspects opposés de la figure du père, vivant et mort dans la pensée de sa fille, ont empêché Harriett de faire son deuil ; lacune que matérialise – si l'on ose dire – la tombe vide.

*

L'Œdipe de Tomás Arroyo complète les deux "cas" précédents par des implications sociologiques claires ; ce personnage, héritier des héros du "roman de la Révolution", est revenu et s'attarde dans l'*hacienda* Miranda où il est né, a été élevé, puis est devenu *peón*, et où sont maintenant réunis les trois protagonistes ; après un départ définitif, croyait-il, ce retour aux origines est explicitement interprété par Harriett dans des termes psychanalytiques : "había regresado al hogar, revivía uno de los más viejos mitos de la humanidad, el regreso al lar, a la tibia casa de nuestros orígenes"⁴.

Mais ce retour est dû à un désir de destruction ; avec l'*hacienda*, c'est son passé qu'il veut anéantir, passé classiquement lié au stéréotype dévalorisant du *malinchismo* et du bâtard : "[...] nació aquí, no en la cama grande y acojinada y con baldaquines de mi padre, sino en el petate de mi madre en los cuartos de servicio"⁵.

Il a eu le désir de tuer ce père qui l'avait nié et privé des droits du sang⁶ : "pero no lo maté. Se me escapó mi padre"⁷. Le meurtre a été commis, pourtant, par procuration, dans des circonstances significatives par leur rapport avec son histoire et le thème du viol : l'*hacendado* du

1 *Ibid.*, p. 94.

2 *Ibid.*, p. 46.

3 *Ibid.*, p. 55.

4 *Ibid.*, p. 124.

5 *Idem.*

6 *Ibid.*, p. 128.

7 *Ibid.*, p. 136.

nord, invité dans une *hacienda* du sud du Mexique, à la veille de la Révolution, viola une jeune indienne, après tant d’autres ; avec l’aide de celle-ci, le fiancé de la jeune fille – “otro hombre como yo”¹ – tua le père de Tomás en lui faisant avaler les clés de l’*hacienda*², avant de le pendre dans un puits par les testicules, puis de rejoindre la révolution : “Yo vengo del norte. Este hombre desconocido, el asesino de mi padre, viene del sur. La revolución se mueve. En algún lado hemos de encontrarnos”³.

À cette étape, il faudrait questionner l’absence d’intervention significative des mères, ce qui dépasse cependant mon propos. Pour m’en tenir aux pères, la richesse du texte provient d’un double mouvement : nous avons vu d’abord échouer, chez les trois personnages, la structuration œdipienne, parce que les tentatives de meurtre du père ont pris pour cible des figures fantomatiques ou déphasées, et cet échec, au niveau collectif, traduit la difficulté d’assumer l’héritage historique. Dans le deuxième mouvement, pourtant, au fil de l’écriture s’élabore une figure paternelle crédible, en la personne du *gringo*, qui recrée la possibilité de meurtre symbolique tant individuel que collectif.

*

Le lecteur peut être frappé par le fait que, s’il est possible de dater assez précisément le récit du point de vue historique⁴, le chronotope bakhtinien est celui d’un non-lieu et d’un non-temps : non-lieu du désert, de la frontière, l’*hacienda* Miranda étant en outre significativement située “a medio camino entre Washington y México”⁵ ; non-temps de la révolution qui détruit pour reconstruire ensuite : comme pour marquer les trois coups fatidiques de ce hiatus de l’Histoire, une explosion fait sauter le pont sur le Río Grande, à peine le *gringo* l’a-t-il franchi⁶, et la scène se referme avec un nouvel embrasement du pont, après le retour de Harriett⁷. Pourtant, ni les tentatives de meurtres du père ni les destructions de la révolution

1 *Ibid.*, p. 183.

2 Les clés de l’*hacienda* Miranda jouent un rôle important dans l’histoire du jeune Tomás Arroyo et représentent, avec les titres de propriété, l’aspiration à la terre des paysans spoliés.

3 *Gringo Viejo*, p. 184.

4 L’approche de la guerre en Europe (p. 50) et la marche de Villa sur Zacatecas et Mexico (p. 56) permettent de le situer en 1914.

5 *Ibid.*, p. 53.

6 *Ibid.*, p. 18.

7 *Ibid.*, p. 177.

n'invitent à faire table rase du passé : en est la preuve le thème de la mémoire, qui hante Fuentes, dans ce roman comme ailleurs.

Le non-lieu et le non-temps sont, en fait, la scène où les trois protagonistes pourront peut-être rejeter leurs traumatismes dans le passé et reconstruire, même si c'est dans la cruauté, des liens de parenté de substitution ; ils auront alors la possibilité de restructurer leur identité, processus que le lecteur est invité à élargir à l'identité nationale : tout en redoutant de nouer de nouveaux liens affectifs, le *gringo* retrouve en Harriett et Tomás, orphelins, une fille et un fils, “ambos nacidos del semen de la imaginación que se llama poesía y amor”¹ ; à défaut de résoudre son conflit avec son propre père, il peut alors reconstruire son image de père, y compris dans l'ambiguïté incestueuse, s'agissant d'Harriett². Il permet aussi à Tomás Arroyo de tuer enfin et réellement le père, en le provoquant, en l'acculant au meurtre pour accomplir son “suicide” par sa main³. Harriett, qui règle ses problèmes sexuels dans les bras d'Arroyo, retrouve aussi un père en la personne du *gringo*, et peut enfin être elle-même, au point de lui confier son secret⁴. Il lui sera alors possible de faire son deuil, en laissant croire que le vieil homme est son père disparu et en rapatriant son cadavre pour l'enterrer dans la tombe vide d'Arlington⁵.

*

Mais, s'agissant d'un romancier pour lequel l'itinéraire individuel du personnage symbolise celui de la collectivité tout entière, cette résolution des conflits de parenté s'étend évidemment à “un pueblo entero que vivía su historia como una serie de asesinatos de los padres viejos, ahora inservibles”⁶. Il faut alors s'arrêter, d'une part à la dimension historique du

1 *Ibid.*, p. 63.

2 *Ibid.*, p. 102.

3 Le *gringo* provoque Arroyo en brûlant les titres de propriété des terres de la communauté ; sans doute faut-il comprendre que seule la révolution, et non le droit bafoué, garantira cette propriété (p. 144-146). Notons aussi que le *gringo* est tué deux fois : sa deuxième exécution, de la main de Pancho Villa –Tomás Arroyo donnant, sur son ordre, le “coup de grâce” –, peut élargir à toute la Révolution nationaliste le meurtre du père yankee. Elle renvoie aussi à divers épisodes de l'épopée villiste : l'exécution sommaire de 17 nord-américains dans un train pris d'assaut, et l'invasion de la petite ville de Columbus, en 1916.

4 *Ibid.*, p. 140.

5 *Ibid.*, p. 169.

6 *Ibid.*, p. 79.

roman, d’autre part aux liens inattendus que crée ce roman entre les ennemis historiques que sont les Mexicains et les *gringos*.

Notons d’abord que tous les “pères” sont impliqués dans l’Histoire et, pour les pères *gringos*, dans les guerres qui, au siècle écoulé, ont défini la nature des rapports entre les deux Amériques que symbolise la presse de Hearst : les guerres contre ses “patios traseros” d’une nation dont le “destino [manifiesto] es ser fuertes con los débiles”¹, “las guerras entre hermanos, las guerras contra ‘salvajes’, las guerras contra lo débil y extraño”², y compris contre les faibles de l’intérieur, Indiens du Nord et du Sud, ceux-ci exploités par le père de Tomás Arroyo. Les pères se sont construits dans ces guerres une image de sauveur : “– Fuimos a salvar a Cuba / – Venimos a salvar a México”³, et cette mythification des pères humains, à l’échelle continentale, a été l’instrument de légitimation du paternalisme immature et abusif de l’Amérique saxonne.

C’est cette image sacralisée des pères qu’il faut détruire : “[...] yo quiero aprender a vivir con México, no quiero salvarlo”, dit Harriett à la fin de son aventure⁴ ; et, pour le *gringo*, au Mexique il n’y a rien à soumettre, rien à sauver, bien au contraire :

[...] nuestros antepasados conquistaron la nada mientras que aquí había una raza civilizada [...] México no es un país perverso. Es sólo un país diferente.⁵

Mieux encore, dit-il, pour nous qui avons tué nos peaux-rouges et qui n’avons pas eu le courage de forniquer avec nos indiennes et d’être, ainsi, “una nación de mitad y mitad [...], México es la prueba de lo que pudimos ser”⁶.

*

Faut-il alors comprendre que, en tuant le père, les fils, chacun à sa manière – le *gringo*, Don Quichotte, Harriett l’éducatrice, Arroyo le révolutionnaire – tentent plus ou moins consciemment d’amorcer de nouveaux rapports, des rapports de maturité, entre les deux nations que la géographie et l’Histoire ont unies pour le pire ou le meilleur – thème que Fuentes reprendra dans *La frontera de cristal* ?

1 *Ibid.*, p. 95.

2 *Ibid.*, p. 77.

3 *Ibid.*, p. 105.

4 *Ibid.*, p. 177.

5 *Ibid.*, p. 107.

6 *Ibid.*, p. 77.

Le roman, à travers ses personnages et leurs conflits de parenté, apparaît, en tout cas, à la fois comme le désir d'en finir avec une relation entre les deux Amériques basée sur des rapports de force, comme un plaidoyer en faveur d'échanges respectueux et égalitaires, et pour la reconnaissance et l'approfondissement d'une identité américaine basée sur le métissage ; non l'accouplement honteux et clandestin du père d'Harriett et sa maîtresse noire, ou de Tomás violant les jeunes indiennes, mais un métissage – tant culturel que biologique – adulte, assumé, richesse d'une civilisation à venir.

Jacqueline COVO-MAURICE

CREATHIS

Université de Lille 3/

Le deuil du père: *Vol de cendres* de Jaume Pont¹

En hommage à François-Michel Durazzo, dont la très belle traduction du livre de Jaume Pont – à paraître prochainement – accompagnera le texte-source, tout au long de cette étude qui porte sur la mise en mots d'une figure parentale en Catalogne.

À la différence de la littérature espagnole qui, au quinzième siècle, forge un modèle de *planctus* à la mort d'un père, *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, la littérature catalane ne comporte – sauf erreur de ma part – aucun texte substantiel, aucun livre sur ce thème, d'où le choix, pour cette communication, de l'unique recueil qui se fonde sur le travail de deuil du locuteur après la disparition de son père, *Vol de cendres*, que Jaume Pont a publié aux Edicions 62, à Barcelone et qui a obtenu le Premi serra d'Or en 1997.

Dans le paratexte initial, l'auteur dédie très clairement le livre : *Al meu pare, in memoriam*². Cependant, toute tentation de lecture anecdotiquement biographique est aussitôt éludée, car Spinoza, immédiatement cité, fournit les mots qui sont à l'origine de l'écriture poétique :

Non ridere, lon lugere, neque detestari, sed intelligere : així ho volia Spinoza. Cessats el riure, el lament i la maledicció, només queda comprendre el misteri de la necessitat inevitable de morir.³

Le livre est donc, fondamentalement, une méditation sur la fatalité de la mort. Toutefois le passage à l'écriture s'est effectué à travers l'événement de la mort du père : si celui-ci n'est jamais nommé en tant que père ni en tant que personne dotée d'une identité, au sein du livre lui-même, c'est parce qu'il est, dès l'exergue, l'Autre, avec un A majuscule, c'est-à-dire l'Autre, donc beaucoup plus qu'un père défunt : “En la mort de l'Autre he escrit aquests poemes”⁴, mais le départ de cet Autre n'est pressenti que dans et par l'expérience du locuteur, et le moi se définit a priori par identification avec l'Autre – qui est le même – dans la mesure où il existe une très claire filiation : “des de l'Autre, que també sóc jo mateix”⁵. La préposition définit la position de celui qui prend la parole, depuis le mort, à

1 PONT Jaume, *Vol de cendres*, Edicions 62, Barcelona, 1996.

2 *Ibid.*, p. 5.

3 *Idem.*

4 *Idem.*

5 *Idem.*

partir de lui et non pas pour s'adonner à l'effusion de son propre ego, ce qui amène en bonne logique le moi à affirmer que son livre est d'amour : "Ja no em queda cap dubte, aquest és un llibre d'amor"¹.

Dès le seuil du livre, le lecteur a donc en mains quelques clefs pour le déchiffrement de ce langage du fils endeuillé, ou du moins découvre-t-il initialement un métalangage, le sens global que le poète donne à ce recueil. Lorsqu'il aborde puis parcourt et achève la lecture du texte, le récepteur ne s'étonne pas de ne jamais trouver la moindre anecdote sur le père vivant, ni le moindre signe toponymique : l'on n'est pas forcément en Catalogne même s'il s'agit de la langue catalane, et l'espace est ici simplement un lieu, quelque part dans l'univers, où un fils pleure son père. Quand cela se passe-t-il ? Nul ne le sait. En cette fin du vingtième siècle sûrement, car la langue du livre appartient à notre temps, à nos années 1990-2000. Toutefois, de nouveaux repères surgissent au bas de la dernière page blanche², au revers du poème final³ :

(Lleida, maig 1992-Urbana/Ilinois, novembre 1994)

Le locuteur s'étant tu, la voix poématique s'étant éteinte, nous nous retrouvons en présence de l'auteur, Jaume Pont, dont je signalerai – car il n'est sans doute pas encore connu des hispanistes français – qu'il est né en 1947 à Lleida (Lérida), qu'il a été lecteur d'espagnol à l'Université de Poitiers en 1974, qu'il est professeur de littérature espagnole à l'Université de sa ville natale et qu'il a publié : *Límits* (1976), *Jardí bàrbar* (1981), *Diván* (1982), *Poesia*, en 1990, qui inclut *Raó d'atzar* et toute l'œuvre publiée (1974-1989). Fondée sur l'ellipse et l'intensité, la poésie de Pont antérieure à *Vol de cendres* est une célébration non métaphysique de la matérialité du monde, un hommage au corps et à l'amour des corps, et déjà une dure réflexion, aux métaphores ramassées, sur les rapports entre amour et mort en général.

Vol de Cendres est essentiellement une structure poétique contre la mort. Polymétrique et polystrophique, le livre comporte trente-sept poèmes, répartis en quatre moments :

I. Le premier est intitulé comme le recueil : *Vol de cendres* ; il contient cinq poèmes très brefs, l'un de cinq vers, quatre de quatre vers. La matière langagière est réduite au minimum pour évoquer l'agonie du père.

II. Le deuxième moment, *Després de la mudesa* (*Après la mutité*), réunit six poèmes, plus longs que les précédents, tous constitués de strophes

1 *Idem*.

2 *Ibid.*, p. 58.

3 *Ibid.*, p. 57.

d'inégale extension. Le locuteur y évoque le cadavre, le corps présent de l'Autre et surtout son mutisme.

III. Le troisième temps, *La rosa del llot (La rose des fanges)*, se compose également de six poèmes, dont l'un de vingt-quatre vers, chaque vers ne comportant qu'un ou deux mots. C'est ici que le vers échelonné fait son apparition, pour traduire les contradictions du locuteur livré à l'apprentissage de la solitude et du vide, mais déjà attentif au mot *amor* qui appartient à l'héritage spirituel du père.

IV. Le quatrième et dernier moment, *Ocells (Oiseaux)*, regroupe vingt poèmes, ce qui représente une amplification considérable du nombre de textes. Le plus long poème s'y trouve, *Nòmades*¹, qui a vingt-huit vers ; *L'or de la llegenda*² en compte vingt-trois ; toutefois, les autres textes gardent la même longueur moyenne que ceux des trois premiers mouvements du livre, entre douze, quinze et dix-huit vers. L'extension de la substance langagière coïncide avec la création poétique de ces vols d'oiseaux qui désignent un rapport nouveau entre le moi et l'Autre, le vivant et le mort, et où le travail de deuil qui s'accomplit peu à peu est nécessairement marqué par de douloureux retours en arrière, des phénomènes de régression, avant la liquidation des signes mortifères qui interdisaient un plein retour à la vie, avant aussi la réaffirmation du mot *amor* qui a ponctuellement circulé dans le livre et qui l'emporte, en définitive, sur les signes funèbres.

Il est logique que le difficile travail du moi en deuil s'accomplisse dans la linéarité de ces quatre temps consécutifs du livre, donc dans une structure progressive qui entérine, de temps à autre, des éliminations, des mutations, diverses marques qui conduisent au dénudement puis à d'indispensables effacements. Cependant, afin que l'écriture apparaisse comme l'instrument unique de cette méditation et aussi pour que s'instaurent une distance et un espace de la séparation malgré les liens qui tissent les images entre père et fils, Jaume Pont place une sous-structure dans chacune des quatre parties, c'est-à-dire un espace restreint chaque fois intitulé *Vol de cendres* et qui est suivi du chiffre romain correspondant à la partie où il se trouve (I, II, III, IV). On y repère les images fondatrices du texte global. Des lectures entrecroisées s'instituent dès lors entre ces miniatures poétiques qui sont de véritables mises en abyme, des emblèmes

1 Cf. *ibid.*, p. 38-39.

2 Cf. *ibid.*, p. 56.

du livre et qui notifie l'acheminement de l'écriture vers le postulat de l'amour.

Le premier *Vol de cendres*¹ juxtapose l'image de la neige ou plutôt le symbole de mort qu'est la neige et la larme noire du moribond qui est la marque physique et le signe du deuil, enfin l'encre, qui marque l'accès à un autre niveau de signification, car si elle est, implicitement, de couleur noire, elle cesse d'être seulement un symbole de deuil dans la mesure où elle est la métonymie de l'écriture, l'accessoire essentiel qui permet de faire le texte. De même existe-t-il, par le biais de l'adjectif *flonja*, un passage à la fluidité de l'encre, donc à celle de l'expression, alors que la neige sous-entend ici la rigidité symbolique de la mort.

I
Més flonja que la neu
la llàgrima negra
als ulls del moribund.
Més flonja que la neu
la tinta.²

I
Plus molle que la neige
la larme noire
dans les yeux du mourant.
Plus molle que la neige
l'encre.³

Dans la deuxième partie, le minitexte, *Vol de cendres*, n'est plus initial mais final,

II
Llàgrima o esperma
la sola claror
on crema
l'ila perduda
dels mapes⁴

II
Larme ou semence
la seule lueur
où brûle
l'île perdue
des cartes

et si *llàgrima* est une récurrence, elle est aussi, de manière audacieuse et surprenante en cet espace de mort, l'équivalent de *esperma*, signe d'amour physique et de fertilité ; de même que la métaphore de l'île perdue montre que la perte, du père sans doute, coïncide avec l'emploi actif du verbe *cremar*, brûler, donc avec le feu passionnel, héraclitéen, que l'on retrouve tout au long de ce recueil.

La troisième ministructure (III), de quatre vers seulement, consacre déjà le mot *amor* dans une formule qui semble être d'abord une métaphore mais qui est plutôt une définition de l'essence de l'amour,

1 *Ibid.*, p. 9.

2 *Idem.*

3 Dans le manuscrit présenté à l'éditeur, François-Miches Durazzo a gardé la pagination du livre édité en Catalogne.

4 PONT Jaume, *op. cit.*, p. 22.

Ombra o llum
de tot principi
ignora l'amor
la seva fi¹

Ombre ou lumière
de tout principe
l'amour ignore
sa fin

Amour est donc lié au commencement et à la fin mais il n'y a ni commencement ni fin puisqu'il n'est qu'ombre ou lumière du mot *principi*, et puisque, personnifié par le verbe, *ignora*, il ne sait rien de sa fin. Toute métaphysique se trouve donc ici niée.

Le quatrième minitexte (IV) est à la fois le dernier de la quatrième partie et le dernier du livre : il réaffirme sous une forme restrictive (*Només*) que seul l'amour a le pouvoir de créer une mémoire de la mort. En effet, la neige symbolique du début est ici porteuse des signes noirs du deuil de ce mort non nommé, parce que le livre, en permettant l'entrée de ce mort dans le néant cosmique, à travers l'effacement de son corps, engendre aussi, exclusivement grâce aux mots de l'écriture poétique, une forme nouvelle pour l'être du père disparu. Si les os disparaissent, tels des nuages, dans l'un des poèmes de cette quatrième partie², du moins le livre assure-t-il un devenir du père définitivement absent. La poésie est alors un acte strictement humain, et l'on ne voit pas un seul instant affleurer ici la perspective d'un au-delà ou d'un dieu. Seul le langage permet d'imaginer, jusqu'au vertige, par le biais de la fonction conative et de la fonction phatique, une possible interpellation au père défunt. Mais comment parler de communication sans être corps ?

Vol de cendres est donc, d'abord un livre sur les corps : le corps du mort, le corps du fils, et leur difficile relation à travers le langage du fils survivant. Certes, le locuteur qui parle à la première personne, en majorité au présent mais aussi à l'imparfait de l'indicatif, se sert également de l'adjectif possessif pour évoquer son propre corps et sa propre voix, mais c'est le *toi* qui est surtout notifié, sous différentes formes grammaticales : l'adjectif possessif récurrent : "la teva boca, els teus ossos"³, "els teus llavis"⁴ ; le pronom complément, "com llegir-te ?"⁵, "T'he begut"⁶ ; le verbe conjugué à la deuxième personne, avec ou sans le pronom personnel

1 *Ibid.*, p. 31.

2 *Cf. ibid.*, p. 54.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 27.

5 *Ibid.*, p. 45.

6 *Ibid.*, p. 49.

sujet : “I vas donar-me la mà”¹, “I tu no fas altra cosa que fugir”²; on remarque que les verbes employés désignent l’éloignement, “Quan te’n vagis”³, le silence, l’impossibilité de communiquer, “com dir-te”⁴, “[...] has emmudit”⁵.

L’agonie et les moments qui suivent la mort sont évoqués très sobrement mais avec une terrible et froide précision, par la notification des effets produits sur le corps du *toi* :

INVITACIÓ AL VIATGE

Jo veia la ganyota de la mort
sobre la molsa tèbia d’un cos malalt,
l’escuma de l’ahir escolant-se blava
pels esvorancs d’un ull que no té fons.

Jo parlava a un dia sense nom,
a un arbre sec manllevat a l’ombra.

Parlava i, amb la veu als ulls, vas dir-me :
Vine ! Hem de fer un llarg i vell viatge⁶. Viens !

INVITATION AU VOYAGE

Je voyais déjà la grimace de la mort
sur la mousse tiède d’un corps malade,
tandis que l’écume de l’hier coulait bleue
par les trous d’un œil qui n’a pas fond.

Je parlais à un jour sans nom,
à un arbre sec emprunté à l’ombre.

Je parlais et, la voix dans les yeux, tu m’as dit
ancien. Nous devons faire un long voyage

Dans un texte particulièrement expressif intitulé *Hivernacle* – ce qui désigne la serre et que François-Michel Durazzo a judicieusement traduit par le mot *Toilette*, qui lui-même se trouve sous sa forme française dans le poème catalan – le locuteur exprime un rejet violent du cérémonial dérisoire au milieu d’un monde indifférent, surtout par l’emploi très subjectif des adjectifs : “impúdica”, “esclava”, “odiosa” :

TOILETTE

Amb el riure desdentat
t’abandones
a l’hora màgica
de la impúdica *toilette*.

Al carrer
el sol tinta amb verds i blaus
l’esclava indiferència
de l’home del diari
i el seu gos.

TOILETTE

Avec ton rire édenté
tu t’abandonnes
à l’heure magique
de la toilette impudique.

Dans la rue
le soleil teinté de verts et de bleus
l’esclave indifférence
de l’homme au chien
et au journal.

1 *Ibid.*, p. 26.

2 *Ibid.*, p. 27.

3 *Ibid.*, p. 54.

4 *Ibid.*, p. 27.

5 *Ibid.*, p. 19.

6 *Ibid.*, p. 18.

37 *Le deuil du père dans Vol de Cendres de Jaume Pont*

Un lleu massatge al rostre
posa fi a l'escena odiosa
del mirall.
Ningú millor que tu sap
que el preu d'aquest perfum
és la memòria callada
de la mort.

Un léger massage sur le visage
met fin à l'odieuse scène
du miroir.
Nul mieux que toi ne sait
que le prix de ce parfum
est la mémoire silencieuse
de la mort.

Plou a les ombres còncaves.¹

Il pleut dans les ombres concaves.

Cependant, d'autres poèmes traduisent de manière plus indirecte la mort du père, par le biais de signes spatiaux qui renvoient au vide, "terra buida"², au trou, à l'ornière, au creux, "còdols"³, à l'arbre sec⁴, certains symboles étant clairement perceptibles mais non développés, toujours placés dans un espace réduit, sous le sceau d'une rigoureuse économie langagière. L'alliance des interpellations au *toi* et des symboles de mort se soude de manière récurrente par une référence aux deux corps, celui du toi et celui du moi, car la mort n'est, de fait, que l'instauration d'une distance entre ces deux corps. La filiation entre père et fils est ici très claire : elle s'ancre au moment où se défait précisément cette jonction corporelle :

ARREL

Estenc la mà : el buit que la desmesura esborra
entre dos cossos i la runa,
la llum, el nacre, la boscúria,
i l'arrel del teu ventre al meu ventre consumida.⁵

RACINE

J'étends la main : le vide que la démesure efface
entre deux corps et les ruines,
la lumière, la nacre, l'épaisseur du bois,
et la racine de ton ventre consumée dans mon ventre.⁶

Une étrange image maternelle se crée ici, avec cette racine qui est un comparant du cordon ombilical unissant les deux "ventres". Ce dernier mot, qui est bien le propre de l'engendrement et du féminin, suggère poétiquement que la mort du père est aussi d'abord la cessation de la maternité du lien qui existait entre le père et son fils. Celui-ci, qui est issu du corps du père, comme si celui-ci l'avait porté dans son corps, se sait

1 *Ibid.*, p. 21.

2 *Ibid.*, p. 10.

3 *Idem.*

4 *Cf. ibid.*, p. 18.

5 *Ibid.*, p. 11.

6 *Idem.*

désormais porteur d'un effacement, celui du corps du père mais aussi celui de sa mise au monde.

Face à cette béance, toute l'entreprise poétique du moi, après la mort, en présence du cadavre ou plus tard, va donc consister à notifier langarièrement le contact des deux corps. Le moi sait que sa propre chair, "la meva carn"¹ ignore le devenir du toi, celui-ci s'étant mué en "dolç hoste de la nit" (doux hôte de la nuit)², et il n'a d'autre solution que d'imaginer une superposition des deux bouches, celle de la mort, celle du vivant, ce qui ne constitue pas seulement un baiser imaginaire mais un bouche à bouche par lequel le vivant tente de faire revivre le mort. Le geste est essentiellement d'amour, le signe d'une fusion non sexuelle, un emblème de vie ; on citera les derniers vers du poème intitulé *Posseït* (Possédé) :

Sobre la teva boca, la meva boca.	Sur ta bouche, ma bouche.
Tenen els teus llavis	Tes lèvres possèdent
l'estrany fulgor	l'étrange éclat
de les altures. ³	des hauteurs.

Il y a là l'amorce d'une procédure poétique très complexe qui est ensuite ponctuée par l'apparition de plusieurs phénomènes langagiers. L'apprentissage de la solitude et de l'éloignement se fait par l'incorporation de cet "hôte" que l'on a déjà entrevu, par un moi qui ne cherche qu'à "sobremorir"⁴, c'est-à-dire à "surmourir", néologisme qui signale que tout se passe comme si la survie était cette manière d'assumer, en l'intégrant à soi-même, la mort de l'Autre.

Dis-me hoste meu,
com sobremorir a la ventura
d'una vida
encastada al moll d'una altra vida⁵

Le moi s'engage plus loin encore dans cette entreprise dangereuse : il tente de recréer par les mots cette agonie dont il constate qu'il est pourtant parvenu à épuiser tous les aspects. Le poème intitulé *Ebrietat* (Ivresse)⁶ fait surgir un moi ivre du *toi*, à force de l'avoir bu, comme en une sorte d'eucharistie profane, et qui a si intensément pris en charge la mort de l'autre qu'il la vit au point de se dissoudre :

1 *Ibid.*, p. 27.

2 *Ibid.*, p. 27.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 29.

5 *Idem.*

6 *Ibid.*, p. 49.

39 *Le deuil du père dans Vol de Cendres de Jaume Pont*

No cal que perseveris en la teva agonia.	Il ne faut pas que tu persévères dans ton agonie.
---	--

T'he begut l'enteniment, i ara, ebri de tu, vago per la teva mort vivint-te-la en calç viva. ¹	J'ai bu ton esprit, et à présent, ivre de toi, j'erre sur ta mort la vivant dans la chaux vive
--	---

L'expression : "vivint-te-la en calç viva" est un oxymore qui associe le verbe *vivre* à la chaux *vive* qui, par définition, détruit le corps, mais l'efficacité poétique provient aussi de la juxtaposition des pronoms *te* et *la* qui implique en même temps le fait de vivre la mort du toi et celui de vivre le toi. Il y a là un difficile pari poétique qui s'intensifie encore avec les deux vers suivants :

Cada cop que respires em mata més i més. ²	Chaque fois que tu respires me tue un peu plus.
--	--

car c'est la respiration supposée du *toi* mort mais poétiquement agonique qui achève lentement de détruire le moi vivant. L'on parvient à une inversion des termes habituels de la relation entre père et fils : il n'y a pas ici de meurtre symbolique du père, et ce n'est pas Laios qui est tué par Œdipe mais bien le fils, qui, en endossant la disparition de son père, est tué par lui.

Mais le locuteur poématique arrive alors au bout de sa démarche, donc au bout de son livre, permettant ainsi à son moi de se refonder. En effet, puisque le corps du père se dissout, le pronom de la deuxième personne, le *tu*, doit disparaître et faire place à la troisième personne. Le mort devient alors *lui*, nu, orphelin, vers nulle part : "nu, orfe, cap a enlloc"³. C'est donc au tour du père d'être orphelin, afin que le moi ne le soit plus et les derniers vers de ce poème qui est le troisième avant la fin, constituent la réponse décisive à l'image des deux bouches que l'on a rencontrée auparavant. Le dernier baiser qui ponctue la fin de cet apprentissage est comme le sceau apposé sur le corps du père définitivement livré à sa mort.

La meva boca segellà per sempre més, la seva boca. ⁴	Ma bouche scella, pour toujours, sa bouche.
--	--

La superposition des deux bouches, indice habituel de vie et de plaisir signifie que le geste accompli sur le mort renvoie nécessairement à une

1 *Idem*.

2 *Ibid.*, p. 49.

3 *Ibid.*, p. 55.

4 *Idem*.

victoire du charnel mais d'un charnel polysémique qui inclut, qui *embrasse* jusqu'à la mort.

Le poème suivant, l'avant – dernier donc, avant le minitexte IV, instaure enfin l'arrivée du *nous* : “ens van ensenyar [...]”, “sembrarem l'or encès de la llegenda”¹, qui entérine un héritage collectif et avec le verbe “nous sèmerons” une transmission de l'amour appris et retenu.

Mais si le moi s'est reconstruit à travers les structures du texte poétique, c'est aussi parce qu'il a su inventer, grâce au mots, une absence, une distance, et un espace séparateur, car le travail du deuil ne consiste pas à créer l'illusion langagière d'une présence. L'absence du père se tisse en réseaux d'images complexes, à travers l'emploi d'un lexique qui couvre plusieurs champs de la matière et par l'usage d'une rhétorique qui met en valeur des glissements significatifs de formes verbales et de prépositions.

Le moi crée des lieux de solitude qui ne sont ni la nature ni le paysage mais des fragments d'espaces, non situables, où à chaque fois, un objet ou un seul symbole renvoie à l'absence de l'Autre. Ainsi, dans *El solitari*, se juxtaposent le drap qui évoque le linceul, l'ombre où dorment les statues – peut-être est-ce un cimetière ? – et l'hiver qui se trouve personnifié puisqu'il rêve, enfoui dans un brouillard qui dissipe toutes les formes :

Com únic teatre
la calma cega d'un llençol
i l'ombra on dormen les estàtues.

Somia el fosc hivern colgat de boira.²

Les lieux immobiles d'où parle le moi jouxtent, précédent ou suivent la notification d'espaces aqueux, toujours porteurs d'une symbolique négative. L'on remarquera que tout le livre est traversé par la liquidité, image forte, à la fois des pleurs de l'endeuillé et de la dissolution du corps : la larme noire du moribond³, l'eau qui crie et s'égare et qui représente la perte de la vie⁴, les pleurs du moi⁵, la mer et les eaux nomades⁶, la pluie par laquelle se termine le poème consacré à la toilette du mort⁷, les eaux vertes

1 *Ibid.*, p. 56.

2 *Ibid.*, p. 28.

3 *Ibid.*, p. 9.

4 *Ibid.*, p. 10.

5 *Ibid.*, p. 19.

6 *Ibid.*, p. 20.

7 *Ibid.*, p. 21.

41 *Le deuil du père dans Vol de Cendres de Jaume Pont*

du sommeil, la larme interdite¹, les eaux muettes², la nuit qui sanglote³, la pluie noire de *Ebrietat*⁴, l'extrême mutité des eaux⁵, les fleuves du souvenir qui ont gelé⁶, "la pluja de la mort"⁷. Au sein de cette symbolique de l'eau, un premier exemple échappe à la négativité, lorsque le moi, notifiant la survivance de l'amour, évoque le geste du père donnant la main au moi, à ceci près que les eaux demeurent lointaines :

I vas donar-me la mà com la pluja l'hàlit de les aigües llunyanes ⁸	Et tu m'as donné la main comme la pluie le souffle des eaux lointaines
--	--

Le second exemple évoque les eaux de la vraie vie mais le moi ne peut encore que les palper⁹. La liquidité se manifeste aussi sous la forme du lait que l'on associe tacitement à la maternité, et qui est négatif dans toutes les images du recueil. Le silence du mort précède, en effet, cette métaphore où le comparant du ciel est du lait chaud associé aux larmes de douleur du moi :

DESPRÉS DE LA MUDESA	APRÈS LA MUTITÉ
Has emmudit.	Tu es devenu muet.
El cel és una glopada de llet calenta	Le ciel est une gorgée de lait chaud
on el meu plor retroba	où mes larmes retrouvent
el coragre de Déu, l'amor i el seu silenci. ¹⁰	l'aigreur de Dieu, l'amour et son silence.

Le poème intitulé *L'ocell negre*¹¹ s'achève également par une image dévalorisante car là où l'on s'attendait à du lait il n'y a que du pus :

1 *Ibid.*, p. 25.

2 *Ibid.*, p. 37.

3 *Ibid.*, p. 46.

4 *Ibid.*, p. 49.

5 *Ibid.*, p. 50.

6 *Idem.*

7 *Ibid.*, p. 55.

8 *Ibid.*, p. 26.

9 *Ibid.*, p. 35.

10 *Ibid.*, p. 19.

11 *Ibid.*, p. 35.

“Superen les mamelles de l’atzur”¹. Enfin, dans *Batec* (Battement), la larme du fils est comparée à du lait aigre, et les allitérations de la palatale “l” accentuent encore l’effet d’alourdissement du liquide :

Sols resplendeix la llum
 feixuga d’una llàgrima
 apegalosa i blanca
 agra com la llet
 de la nit tallada.²

Tandis que le moi s’immobilise, le père mort s’éloigne vers des contrées inconnues. Divers signes spatiaux sont employés pour désigner ce mouvement : le désert ou le vide³, mais aussi les hauteurs, l’espace du ciel : “tocar el cim”⁴. Cet espace poétique n’est jamais un refuge mais un ailleurs cosmique⁵, et pour le notifier Jaume Pont a plutôt recours à un autre signe-symbole, l’oiseau, les oiseaux qui créent le titre et le mouvement de la quatrième partie. Le vol sous-entend l’espace céleste, toujours immanent dans ce livre, et les oiseaux représentent la part recréée du moi, la liberté d’une démarche :

Diré :	Je dirai :
jo sóc l’ocell negre	je suis l’oiseau noir
que va darrera el rastre	qui suit à la trace
de la vermella posta ⁶	le coucher vermeil

Peut-être issus de la poésie de Hölderlin, ces oiseaux sont liés, mais en sens inverse, à l’œil et aux yeux du père. Dès le début, en effet, l’œil du mort est un espace sans fond et le moi ne peut plus déchiffrer le message que contenaient les yeux de son père,

Com llegir-te	Comment lire
un altre cop els ulls ? ⁷	à nouveau dans tes yeux ?

Or, c’est à ce moment là que les oiseaux migrants surgissent dans le texte⁸. Enfin, c’est dans la quatrième partie que se consomme la séparation entre le toi et le moi, dans le travail poétique sur l’œil et la spirale qui l’absorbe, ainsi dans un poème qui retient particulièrement l’œil et l’oreille du lecteur :

1 *Idem.*

2 *Ibid.*, p. 46.

3 *Ibid.*, p. 27.

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p. 47.

6 *Ibid.*, p. 36.

7 *Ibid.*, p. 45.

8 *Idem.*

NÒMADES	NOMADES
Roda l'ull vòrtex avall.	L'œil roule à vau-le tourbillon.
Ell, nòmada d'unes terres encara per venir, senyor de cendres i beduí amansit al caire de l'abisme.	Lui, nomade de terres encore à venir, seigneur de cendres et bédouin adouci au bord de l'abîme.
Jo, el vòrtex que apaga l'ull, negre sobre negre, boca beata i cingol del gran estel Carnisseria.	Moi, le tourbillon qui éteint l'œil, noir sur noir, bouche béate et ceinture de la grande étoile Boucherie.
Terres llunyanes.	Terres lointaines.
Entre el teu ull i el meu l'antiga gelada de la mort. ¹	Entre ton œil et le mien l'antique gelée de la mort.

Si l'œil roule vertigineusement c'est que le moi est ce cyclone qui l'éteint, d'où, à la fin, l'espace glacé de la mort entre "el teu ull/i el meu"². Chaque strophe n'est que pure verticalité – huit vers sur vingt-huit ne comportent qu'un mot – afin de consacrer dans l'espace paginal l'étirement extrême qui écarte "Ell" de "Jo"³. Enfin l'œil du père trouve son lieu, mais terrestre, où il est désormais un signe d'ouverture :

La teva tomba és el reialme d'un ull obert. ⁴	Ta tombe est le royaume d'un œil ouvert.
--	--

1 *Ibid.*, p. 38-39.

2 *Ibid.*, p. 39.

3 *Ibid.*, p. 38.

4 *Ibid.*, p. 25.

et cela coïncide avec l'élimination des oiseaux funestes, tels que les corbeaux traditionnellement liés à l'espace de la mort¹ : c'est bien là la preuve que le parcours initiatique est accompli.

L'eau est le ciel sont les lieux (ou les éléments) fondamentaux du recueil, mais la terre et le feu y interviennent aussi, ponctuellement, pour fournir des signes que attestent la persistance de la vie. La terre est présente sous la forme de cette "rosa dels llots" ("rose des fanges")² qui est la "flor del llot"³ que le fils a identifiée sur la main du défunt. Le symbole de la rose, généralement associé à la beauté éphémère désigne ici la victoire de la vie sur la mort, de la vie au sein de la mort. Cette image ne surgit que pour disparaître sans cesser de demeurer puisqu'elle est le message durable transmis au fils vivant. L'emploi poétique du champ lexical du feu n'est pas univoque. Si le titre du recueil, *Vol de cendres* suggère que la vie s'est consumée pour ne laisser que des cendres mortelles, si le feu pluriel signifie aussi l'épreuve violente de la perte de tous les faux-semblants,

Moren tots els miratges
a l'erm caliu de la terra dels focs.⁴

Tous les mirages meurent
dans la chaleur nue de la terre des feux.

d'autres mots du champ lexical de la lumière apparaissent peu à peu : "claror"⁵, "ull daurat"⁶, cet œil doré venu d'un poème de G. Trakl, ...même si des occurrences relatives à l'obscurité telles que : "fosc", "ombra", "nit"... coexistent et luttent avec eux. D'autres signes surviennent : les oiseaux aux yeux de feu⁷, le candélabre d'or⁸, enfin le délire ("deliri"), d'abord associé à la mort⁹ puis réutilisé dans la deuxième partie d'un même poème, lié au feu et précédant des signes de vie que laisse échapper le vol de cendres :

II

Delira el foc en la vasta
memòria del seu foc.

I com embriacs hi restem.

1 *Ibid.*, p. 55.

2 *Ibid.*, p. 25.

3 *Ibid.*, p. 26.

4 *Ibid.*, p. 17.

5 *Ibid.*, p. 22.

6 *Ibid.*, p. 25.

7 *Ibid.*, p. 29.

8 *Ibid.*, p. 40.

9 *Ibid.*, p. 43.

45 *Le deuil du père dans Vol de Cendres de Jaume Pont*

Sols se sent un vol de cendres
per on s'escampa la fràgil
veu d'una vida estrangera.¹

La lumière (“llum”) est ensuite annoncée, ancrée au périple mortel de la vie², tandis que les fruits brillent³, que des couleurs vives surgissent, “rogenc”⁴, “blau”⁵ pour que s'impose au niveau mythique l'or de la légende.

La structuration de ces images qui permet au moi de se forger un devenir ne se fonde pas sur la symétrie mais sur la dissymétrie, le glissement final vers la rupture d'un système. Cependant, l'emploi ponctuel de jeux d'échos et d'anaphores attire l'attention sur des termes grammaticaux qui composent l'image mentale sous-jacente sur laquelle s'articule la poétisation, et d'où se dégage le sens fondamental de cet itinéraire poétique. Le poème *Pregària infinita*⁶ est le seul qui comporte six anaphores, “Sota” (c'est-à-dire dessous, sous) tandis que le distique final, situé isolément, commence par “Sobre” (sur).

Sota la teva follia infinita
el meu riu d'abelles.
Sota la teva llengua resseca
el meu bolquer de silenci.
Sota la teva església buida
el meu minaret de luxúria.
Sota la teva turbamulta encesa
el meu canelobre d'or.
Sota la teva mort enzelada
el meu llapis de colors.
Sota la teva taula de misèria
el meu ullal d'ivori.

Sobre la teva anèmona immortal
el meu amor bituminós...⁷

Le moi n'existe chaque fois qu'au deuxième vers, sous le toi, mais il finit par être sur le moi :

Sur ton anémone immortelle

1 *Ibid.*, p. 44.

2 *Ibid.*, p. 47.

3 *Ibid.*, p. 50.

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p. 53.

6 *Ibid.*, p. 40.

7 *Idem.*

mon amour bitumineux [...]”¹

et l’on remarque que le dernier vers est suivi des seuls points de suspension du livre, ce qui signifie que le locuteur est parvenu à l’indicible. La préposition “sobre” marque la victoire de l’amour car le moi qui était symboliquement dessous est maintenant dessus, comme si une couche géologique se superposait à une autre, comme si un corps amoureux recouvrait un autre corps. Le moi réapprend à aimer : c’est de la mort du corps du père qu’il naît au véritable amour. Et tout le livre tend vers cette prière infinie qui est le substitut d’une métaphysique.

Un autre jeu de symétries sonores suggère d’autres réflexions sur la structure et l’écriture de *Vol de cendres*. En effet, la neige – ou plutôt le substantif “neu” – est plusieurs fois notifié en fin de poème² et elle est aussi le mot ultime du recueil. Symbole de mort cette neige est un topique que le poète revitalise en l’associant à un autre monosyllabe, “veu”, la voix, comme toujours le grand enjeu de toute entreprise poétique. Dans *L’àngel de la mort*³, dont le titre est issu d’un poème de Màrius Torres, très connu en Catalogne et qui commence par : “Dolç àngel de la mort...” Jaume Pont établit clairement sa filiation de poète catalan. Or, il y a ici un jeu épiphorique sur le mot “veu”,

la meva veu
plana sobre la teva veu⁴

tandis que surgit dans un vers, entre deux pauses, un voilement sur la “neige” caillée⁵. Tout le travail de deuil est ici inscrit : il s’agit pour le moi d’être cette voix poématique qui l’emporte sur le signe blanc initial, sur la non couleur qui dit l’absence de signe. Si l’encre apparaît, comme on l’a vu, dans le premier minitexte, c’est que l’écriture est posée a priori comme un *plus* qui doit vaincre le *moins*. Toutefois, il n’y aura dans tout le livre que ce seul signe métapoétique, car désormais le poétique reposera sur la perception des sons et des voix, ceci dans la mesure même où le père mort va peu à peu glisser vers le silence, “la mudesa” que F. M. Durazzo traduit si justement par “la mutité”. Le locuteur transcrit donc la voix amère de la pie⁶, le cri de l’eau⁷, il exprime le désir de voir courir les échos et les voix

1 *Idem*.

2 *Ibid.*, p. 9, 36, 42, 56, 57.

3 *Ibid.*, p. 30.

4 *Idem*.

5 *Idem*.

6 *Ibid.*, p. 12.

7 *Ibid.*, p. 10.

47 *Le deuil du père dans Vol de Cendres de Jaume Pont*

pels “gorgs i fondalades”, par les gorges et les ravins¹, comme signes d’un deuil effusif de la matière après la mort du père. Le dialogue de paroles entre père et fils s’est interrompu², mais si la réponse du défunt ne peut être orale, ses yeux émettent des messages et constituent alors, littéralement une voix :

Parlava i, amb la veu als ulls, vas dir-me :

Je parlais et, la voix dans les yeux, tu m’as dit :

Vine ! Hem de fer un llarg i vell viatge.³

Viens ! Nous devons faire un long voyage ancien.

Cette invitation au voyage qui implique le nécessaire écartement de deux chemins, celui du vivant et celui du mort, signifie, malgré tout, à travers le *nous*, ce trajet que mènent parallèlement les présents et les absents. C’est donc là une tentative de démythification de la mort ordinaire, par le père, à travers la notification d’un possible accompagnement. Mais il ne s’agit pas là d’une solution idéalisatrice car le poème antépiphorique *Hivernacle* répète bien au début et à la fin :

A la teva veu hi arrela
l’oblidança.⁴

Dans ta voix s’enracine
l’oubli.

Le verbe, “arrela”, qui désigne habituellement l’enracinement dans la terre, renvoie ici à l’effacement de la parole du père. Le souvenir n’est pas davantage le motif poétique que tant de chants funèbres ont privilégié et le poème *Aprenentatge*⁵, qui se fonde sur l’exclamation élégiaque, signale l’imperceptibilité de ces mots qui s’éloignent :

Com n’és d’imperceptible i dèbil
el baf dels teus records,
la calor i les paraules clivellades
dins la fonda ferida del mirall.⁶

Le moi maintient le contact avec le toi qu’il interpelle à l’impératif mais en acceptant que l’autre ne réponde pas. Et lorsque les mots du père lui reviennent en mémoire, ce sont des traces, une voix qui n’est plus que parole abolie, “paraula abolida”⁷.

1 *Ibid.*, p. 13.

2 *Ibid.*, p. 18.

3 *Ibid.*, p. 18.

4 *Ibid.*, p. 20.

5 *Ibid.*, p. 29.

6 *Idem.*

7 *Ibid.*, p. 43.

L'une des tentatives les plus poignantes, et les plus neuves du point de vue poétique, pour retrouver la parole, réside dans les retrouvailles avec un langage imaginaire, au sein de la nuit, par lequel le moi et le mort se mettent à respirer l'un à travers l'autre, au point que l'on ne sait plus qui dit *toi, moi* et *lui* : est-ce au bout du compte le mort qui parle chez le survivant ou vice-versa, ou est-ce encore le souvenir de l'agonie ?

Aquell verb obscur i pà.lid
que el silenci de les ombres
conjugava :

ell et respira,
tu em respires, jo et respiro.¹

Ce verbe obscur et pâle
que le silence des ombres
conjugait :

il te respire,
tu me respires, je te respire.

C'est donc le souffle du père qui bat dans le langage du fils. La voix du moi se refait ainsi peu à peu, malgré l'irruption subreptice de termes qui désignent le silence, le mutisme, la parole immobile, – "Tot resta mut"² : une parole nouvelle s'invente qui atteste la survie et la reconstruction du langage du moi. L'on comprend pourquoi, tel un phénix en ton mineur, une voix – "fràgil veu"³ – peut émaner d'une vie désormais étrangère. L'un des derniers poèmes du livre est une claire incitation à nommer, à donner un nom aux nuages, c'est-à-dire à l'impalpable et à l'éphémère, ce qui est un pari suprême et fou à la fois,

Gitem-nos tots a terra
i cara al blau d'avui
posem-los-hi nom
als núvols que passen.⁴

Jetons-nous tous à terre
et face au bleu d'aujourd'hui
donnons des noms
aux nuages qui passent.

Grâce à F. M. Durazzo nous savons qu'il y a là un souvenir de Jaume Pont dont le père demandait à ses enfants de s'allonger dans l'herbe pour donner des noms aux nuages, ce qui fut, selon Pont, l'une des raisons qui le poussèrent à écrire de la poésie. Nommer est aussi une manière d'assumer la mort qui surgit dans le dernier vers, allégorisée lorsque le locuteur évoque "tot el seu somriure"⁵. Puisque le langage passait par le père vivant, il lui faut aussi assurer le dépassement de sa mort. La logique poétique de ce travail de deuil est totalement vérifiable dans le jeu d'échos qui se trame entre *La rosa dels llots (II)*⁶ et *L'or de la llegenda*⁷. En effet, "la llegenda",

1 *Idem*.

2 *Ibid.*, p. 45.

3 *Ibid.*, p. 44.

4 *Ibid.*, p. 53.

5 *Idem*.

6 *Ibid.*, p. 26.

7 *Ibid.*, p. 56

49 *Le deuil du père dans Vol de Cendres de Jaume Pont*

le légende, qui est écrite sur la paume de la main dans le premier texte est confirmée et développée dans “l’or encès de la llegenda” du dernier. Il y a donc un accomplissement de la lecture initiale des signes que le moi n’a cessé de vouloir poursuivre car “llegenda” est aussi le latin “legenda”.

La poétique de ce recueil fait tout autant usage de l’économie verbale que de la récurrence du signifiant sonore. Les mots se répondent ou se répètent entre les quatre temps du poème. L’on a remarqué la réitération des termes fondateurs : “llàgrima”, “negra”, “cendres”, mais plus généralement ce sont les groupes consonnantiques fortement articulés (occlusives + r) qui constituent les repères et noyaux phoniques autour desquels s’élabore la démarche intérieure du moi en deuil :

cendres (p. 38, 44), crida (p. 10), ventre (p. 11), Tremola (p. 12), gorgs, proscrits (p. 13), després, l’altre (p. 17, 45), coragre (p. 19), crema (p. 22), porpra (p. 25), escrita (p. 26), contrades (p. 27), sobre (p. 27, 38, 49), brunzir, ombra (p. 28, 31), aprenentatge (p. 29), cruel (p. 30), tristement (p. 35), brillà (p. 35), entenebreixes (p. 36), breu (p. 36), tendra (p. 37, 56), canelobre (p. 40), gebrarà (p. 41), l’excrement (p. 42), creixen (p. 42, 56), ofrenes (p. 42), meandres (p. 43), embriacs (p. 44), astrolabis (p. 47), secretes (p. 47, 51), creu (p. 47), dissoldre’s (p. 48), agres (p. 48), trontollar (p. 48), ebrí (p. 49), rostre (p. 49), branques (p. 50), sostre (p. 51), cobriran (p. 54), penetra (p. 56), brancam (p. 56).

et la formule emblématique finale en est une parfaite incarnation :

Així és l’amor que creix a l’hora greu
de la flor negra.¹

Allitérations et paronomases ne sont jamais exhibées : toujours disséminées elles se font signe de manière irrégulière et diversifiée au cours du travail de deuil qui consiste, non pas à nier la menace de la Parque mais à tisser ce *fil* que les vers à soie du poème *Cucs de seda*² élaborent aussi au prix de leur propre mort.

Vol de cendres est une unique image complexe de la création poétique : le locuteur se vide de la douleur que suscite la perte de l’Autre, qui est encore le moi, pour pouvoir écrire sur la mort de l’Autre, qui n’est plus le moi, la dépossession extrême opérée ici étant bien cette *impersonación* – terme qui nous vient de Jaime Gil de Biedma – qui seule permet d’accéder à l’invention d’une voix poématique que le lecteur peut désormais réincarner à chaque lecture.

1 *Ibid.*, p. 56.

2 *Ibid.*, p. 42.

C'est dans cette mesure que ce livre peut être perçu comme un langage poétique universel à la mort du père.

Marie-Claire ZIMMERMANN
Université de Paris IV-Sorbonne

Le “roman familial” d’Isidora Rufete dans *La desheredada* de Benito Pérez Galdós¹

Dans l’étude qui suit, je voudrais analyser l’histoire d’Isidora Rufete, protagoniste du roman de Pérez Galdós *La desheredada*, publié en 1881, à la lumière d’une théorie qui ne verra le jour qu’une quinzaine d’années plus tard chez Freud, celle qu’il a dénommée “le roman familial des névrosés”.

Selon cette théorie, tous les enfants, parvenus à un certain stade de leur développement intellectuel, partagent le même fantasme : ils imaginent plus ou moins consciemment qu’ils sont des enfants illégitimes ou adoptés, c’est-à-dire que leurs parents ne sont pas leurs vrais parents. Cette évolution se produit à partir du moment où ils sont capables de se rendre compte que leurs parents ne sont pas les êtres merveilleux et tout-puissants auxquels ils croyaient durant leur petite enfance. Alors, ils s’imaginent qu’ils sont issus de parents plus prestigieux, plus riches et plus beaux. Ils inventent leur “roman familial”. Lorsque ce fantasme subsiste à l’âge adulte, Freud considère qu’il constitue un symptôme névrotique. D’où le concept de “roman familial des névrosés”. C’est le cas, nous le verrons, d’Isidora Rufete.

La première mention de cette théorie date de 1897, dans une lettre de Freud à son ami Fliess. L’exposé complet fait l’objet d’un texte de Freud inséré dans le monumental ouvrage de son disciple Otto Rank sur *Le mythe de la naissance du héros*, publié en 1909².

Or, dans *La desheredada*, Pérez Galdós imagine le personnage d’une jeune fille névrosée, Isidora. Son père, Tomás Rufete, petit employé de ministère, donne des preuves de déséquilibre psychique et finira ses jours à l’asile d’aliénés de Leganés. Sa mère, Francisca Guillén, passive et craintive, ne se préoccupe pas du tout de l’éducation de ses deux enfants. Isidora, abandonnée à elle-même et influencée par les inventions romanesques que lui racontent son père et son oncle, qui l’a élevée, acquiert très jeune la conviction qu’elle est la fille de Virginia de Aransis, héritière d’une lignée noble et respectée. Ce fantasme ne la quitte pas à l’âge adulte. À 20 ans, elle s’installe à Madrid, décidée à faire valoir ses droits au marquisat d’Aransis. La marquise douairière, auprès de laquelle elle obtient une entrevue, lui apprend que Virginia est décédée depuis

1 PÉREZ GALDÓS Benito, *La desheredada*, Alianza Editorial, 6^a edición, Madrid, 1980. Toutes les citations tirées du roman sont extraites de cette édition.

2 RANK Otto, *Le mythe de la naissance du héros*, Payot, Paris, 1983. Le texte de Freud se trouve p. 92 à 95.

longtemps, ainsi que sa fille. Cette dénégation n'a aucun effet sur Isidora qui tente à la famille d'Aransis un procès en reconnaissance de filiation. Au cours de l'instruction, il apparaît que les documents produits par Isidora ont été falsifiés et que les témoins qu'elle présente sont peu crédibles. Réduite à la misère par les frais de justice, elle persiste dans son délire et est incarcérée pour falsification de preuves. Enfin, placée devant l'évidence d'une condamnation définitive, elle préfère tomber dans la folie plutôt que d'accepter la réalité :

Una noche, hallándose sola, corrió furiosa a la reja, se agarró a ella, descosida de hacerla pedazos, y a gritos que alborotaban la calle, decía :

[...]

Soy noble, soy noble, no me quitaréis mi nobleza, porque es mi esencia, y yo no puedo ser sin ella.¹

La crise passée, Isidora ne se reconnaît plus d'identité. Elle a refusé son identité biologique, et la société a opposé à son identité fantasmatique la rigueur du réel. Elle répète : "Yo me he muerto"² ; "Yo me aborrezco ; quiero concluir, ser anónima"³ ; "Ya no soy Isidora"⁴. Et elle disparaît à tout jamais dans le labyrinthe des rues de Madrid, "con paso de suicida".

Cette histoire annonce par bien des points la théorie freudienne. D'ailleurs, si le créateur de la psychanalyse a choisi de se référer au genre romanesque pour créer le concept de "roman familial", c'est parce qu'il a remarqué, comme il le dit lui-même dans le texte cité, que les fantasmes de ses patients empruntent souvent leur matériel au contenu de ces sortes d'ouvrages, si prisés au reste dans les dernières décennies du XIX^e siècle. Galdós établit lui aussi cette relation par l'intermédiaire d'Isidora, qui justifie son fantasme en remarquant plusieurs fois que l'histoire qui lui arrive se rencontre sans cesse dans les romans. C'est dire que Galdós lui-même anticipe sur le concept de "roman familial".

Donc, comme l'a bien montré Marthe Robert dans *Roman des origines et origines du roman*⁵, l'élaboration d'un "roman familial" intéresse sans aucun doute les psychologues comme symptôme névrotique, mais c'est aussi un acte de création, "un morceau de littérature silencieuse" qui, à ce titre, doit aussi intéresser les analystes de la littérature. C'est ce qui m'autorise à traiter ce sujet, moi qui ne suis nullement spécialiste en psychanalyse. Dans *La desheredada*, le roman familial est donc le résultat

1 PÉREZGALDÓS Benito, *op. cit.*, p. 441.

2 *Ibid.*, p. 468.

3 *Ibid.*, p. 477.

4 *Idem.*

5 ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, Coll. Tel, Paris, 1985, p. 41-42.

53 *Le “roman familial” d’Isidora Rufete dans La desheredada*

d’une double élaboration fictionnelle, comme issue à la fois de l’imagination du romancier et de l’inconscient du personnage.

D’ailleurs, Galdós a bien perçu la structure psychique de ceux que Freud définira plus tard comme des personnalités névrosées. Le romancier insiste sur le caractère pathologique de sa protagoniste. Des expressions telles que “enfermedad ya extendida y profunda”¹ ou “enfermiza violencia”² reviennent souvent chez le narrateur. Isidora est victime de migraines répétées et d’insomnies persistantes peuplées de “délires” et de “terreurs”. Son humeur est cyclothymique ; elle passe de l’exaltation à la dépression : “Tu loca alegría no cesa sino ahogándose en tristezas amargas”³.

Selon Galdós, c’est le dérèglement de l’imagination qui est à la base de tous ces désordres. Lors de ses “rêves diurnes” (selon la terminologie de Freud), elle élabore des scénarios imaginaires où s’accomplissent ses désirs, et elle perd peu à peu contact avec le réel. Elle imagine un monde de luxe, de noblesse, d’opulence, l’inverse de son milieu d’origine, celui des marquis d’Aransis. Sans l’avoir jamais vue, elle construit mentalement le portrait de la marquise, qu’elle a choisie comme grand-mère. Après l’avoir vue et avoir été mise courtoisement à la porte, elle croit percevoir, en se regardant dans son miroir, une nette ressemblance avec la vieille dame. Elle se coiffe et s’habille de manière à lui ressembler. Non seulement son psychisme, mais aussi son corps participe de ce fantasme. Quand la réalité sociale lui imposera le déni de cette identité d’emprunt, c’est donc non seulement son psychisme mais aussi son corps qui connaîtra la déchéance et la destruction. Amaigrie, le visage balafré par l’un de ses amants, elle glissera vers la prostitution.

À travers le récit de Galdós, le lecteur d’aujourd’hui comprend que ce qui est décrit là, c’est le travail destructeur d’une élaboration mentale dont les causes profondes demeurent inconnues à son auteur. Mais Galdós ne dispose pas des concepts nécessaires pour présenter le roman familial d’Isidora de cette manière. Les termes de “fantasme” et d’“inconscient” ne lui sont pas connus, ou du moins ne figurent pas dans son livre. Suivant les théories courantes à son époque, il attribue l’activité dérégulée de l’imagination à un dysfonctionnement physiologique. Il parle de “una

1 PÉREZ GALDÓS Benito, *op. cit.*, p. 357.

2 *Ibid.*, p. 370.

3 *Ibid.*, p. 257.

segunda vida encajada en la vida fisiológica”¹. Plus loin, le narrateur, s’adressant à la jeune femme, lui explique :

Enseñas a tus nervios a falsificar las sensaciones y a obrar por sí mismos, no como receptores de la impresión, sino como iniciadores de ella.²

Néanmoins, lorsqu’on lit des expressions comme “vida apócrifa”, ou “una segunda vida ilusoria y fantástica”, et surtout “el enfermizo trabajo de la fabricación mental de su segunda vida”, on a l’impression que le romancier pressent que les explications basées sur la physiologie sont insatisfaisantes, et qu’il est sur le point de découvrir, sans pouvoir l’exprimer exactement, qu’une force inconnue et secrète est à l’œuvre au-delà du fonctionnement des nerfs.

Mais ne faisons pas de Galdós une sorte de messie précurseur de la psychanalyse ! L’histoire d’Isidora n’est pas une copie conforme des romans familiaux évoqués par Freud, puis par Otto Rank. Les dissemblances sont nombreuses. D’ailleurs, le contexte scientifique et idéologique des années 80 n’est pas celui qui dominera 20 ans plus tard.

Tout d’abord, le matériel de base qui a servi à Isidora pour construire son histoire imaginaire n’a pas été inventé par elle. Il n’est pas né de son inconscient. Il lui a été fourni par son père et son oncle, “un seglar soltero viejo y extravagante”³. Ces deux hommes un peu bizarres ont bercé l’enfance d’Isidora en lui racontant qu’elle était fille de marquise. Donc, ce qui définit le cas d’Isidora en tant que “roman familial”, c’est l’élaboration de ces données sous une forme complète et cohérente, c’est la persistance de cette croyance à l’âge adulte, et c’est l’impossibilité d’y renoncer, au péril de son équilibre mental et de sa vie.

Autre dissemblance qui nous empêche d’établir un parallèle mécanique entre l’histoire d’Isidora et la théorie freudienne : le psychanalyste n’envisage que les cas où les romans familiaux sont inventés par des garçons. Il se borne à remarquer que “l’activité fantasmatique des filles se montrera peut-être beaucoup plus faible sur ce point”. À la suite de son maître, Otto Rank passe en revue, dans l’ouvrage déjà cité, une impressionnante quantité de mythes dont tous les héros sans exception sont des hommes. Marthe Robert elle-même, appliquant la théorie freudienne à la littérature, n’analyse que des romans dont les protagonistes sont

1 *Ibid.*, p. 59.

2 *Ibid.*, p. 258.

3 *Ibid.*, p. 245.

55 *Le "roman familial" d'Isidora Rufete dans La desheredada*

masculins. Tous se fondent sur l'idée que c'est le jeune garçon qui manifeste surtout des tendances hostiles envers son père biologique, en qui il voit un rival qu'il veut supplanter auprès de sa mère. Il veut donc l'éliminer symboliquement et se forger un destin plus prestigieux que le sien. Le "roman familial" de Freud a donc une connotation érotique. À un stade postérieur plus élaboré, le garçon "se contente de magnifier le père et de ne plus mettre en doute l'origine maternelle, mais de la considérer comme un fait irrévocable".

Mais Isidora est une femme, et les analyses qui précèdent ne conviennent pas à son cas. Tout au contraire, c'est la lignée maternelle qu'elle magnifie, et elle abolit le souvenir de la pauvre Francisca Guillén, sa mère biologique. Lorsqu'elle rend visite à la marquise d'Aransis, elle se dit fille de Virginia, mais ne s'enquiert nullement de l'identité de son père imaginaire, ni à ce moment-là ni dans aucun autre épisode du livre. Quant à son père biologique Tomás Rufete, il n'en est plus question à partir de sa mort, qui est racontée au chapitre I. Isidora ne se reconnaît donc pas de père, ni biologique ni imaginaire. Si elle s'invente une mère et une grand-mère, ce n'est donc pas selon une motivation sexuelle, mais par ambition, par haine de son milieu social d'origine, par haine du peuple : "Qué odioso, qué soez, qué repugnante es el pueblo"¹. Freud lui-même n'a pas écarté l'ambition comme moteur de l'élaboration des romans familiaux lors des "rêves diurnes" de ses patients : "Ils poursuivent deux buts principaux : l'érotisme et l'ambition (derrière laquelle se cache le plus souvent également l'élément érotique)". Écrivant dans les années 1900, Freud est encore partagé entre une explication sociologique et une explication plus proprement psychanalytique. Galdós n'en est pas encore là. C'est l'ambition qui domine chez Isidora, et le prestige de l'aristocratie. Dans les années 80, il ne reconnaît pas l'activité de l'inconscient comme origine du roman familial de sa protagoniste. Il est influencé par les théories scientifiques dominantes à cette époque, empreintes de darwinisme et d'évolutionnisme. Si pour Freud l'individu est défini par l'organisation de son inconscient individuel, pour Galdós il est déterminé collectivement par l'hérédité familiale. Le père d'Isidora est un aliéné. Celui qu'elle appelle son oncle est un vieil original solitaire que le romancier a choisi de dénommer don Santiago Quijano-Quijada et qui vit dans un village de la Manche, El Tomelloso. Le frère d'Isidora, Mariano, est épileptique. Son fils Joaquinito est macrocéphale. "¡ Misterios de la

¹ *Ibid.*, p. 57.

herencia fisiológica !”, s’exclame le narrateur. De tout cela on peut déduire que pour Galdós la névrose d’Isidora est héréditaire et que la pathologie de sa famille participe de la “dégénérescence de la race”, notion répandue alors dans toute l’Europe, et suggérée dans le roman par l’assimilation implicite du chanoine mégalomane avec le grand insensé don Quichotte.

C’est pourquoi le romancier, tout en définissant Isidora comme une malade, ne confiera pas sa guérison à un médecin. Les tentatives de traitement proposées par le docteur Augusto Miquis sont présentées avec ironie par le narrateur et refusées par la patiente. Non : pour Galdós, les thérapeutes de ces sortes de maladies psychiques, qui pour lui sont aussi des “dolencias sociales”, ce ne sont ni les médecins, ni les aliénistes, ni même les philosophes. Les véritables médecins (“los verdaderos médicos”), ce sont les maîtres d’école, qui pourront remplacer la lecture des mauvais romans par l’étude de l’arithmétique, de la morale et de la logique. Mais ces recommandations, inspirées par les théories hygiénistes alors à la mode, auraient-elles suffi à libérer Isidora de son enfance vouée aux chimères, de sa névrose et de son trouble identitaire ? En nous racontant l’histoire d’Isidora, Pérez Galdós a dépassé de beaucoup la leçon de bon sens et de sagesse sociale qu’il a voulu illustrer.

Françoise PEYRÈGNE

Professeuse émérite à l’Université de Lille III

L'ambivalence de la figure du père dans *Lo prohibido* de Benito Pérez Galdós¹. Une place impossible à occuper.

Dans son introduction à *Lo prohibido* de Galdós, José Montesinos estime que les thèmes du roman sont :

La conculcación caprichosa de las leyes morales y económicas por una sociedad a cuyos miembros sería imposible imaginar siquiera algo que no fuese la inmediata satisfacción del capricho ; si costoso, mejor, pues el dinero se ha hecho para tirarlo – en ocasiones, pues puede ser solamente un nombre, para simular que se tiene².

Toute l'introduction insiste sur l'aspect social de l'observation galdosienne en émettant parfois d'importantes réserves quant à la vraisemblance psychologique, l'action paraissant se dérouler à une vitesse excessive pour le critique. José Montesinos admet avoir du mal à comprendre les changements brusques qui caractérisent la vie du héros José María Bueno de Guzmán, qui abandonne ses affaires à 35 ans pour se donner du bon temps à Madrid de façon incompréhensible étant donnée son éducation puritaine. De même, il a du mal à comprendre que la passion pour sa cousine germaine, Eloísa, se maintienne du vivant de son époux, le pauvre Pepe Carrillo. Il trouve également que la conquête de María Juana de Medina, autre cousine du héros, sœur d'Eloísa, correspond à un désir d'affronter le mari, "maniobra inútil, puesto que éste no llega a enterarse"³. Il voit dans l'épisode de la conquête de María Juana, la plus savante et la plus pédante des trois sœurs dont José María s'éprend à tour de rôle, un cas d'érotisme cérébral⁴. La vraisemblance et l'unité du roman existent cependant et doivent peut-être être cherchées dans les motivations inconscientes qui ont présidé à l'élaboration de l'œuvre.

Si les déterminations induites par le moment et le milieu sont évidentes dans ce roman comme dans tous les romans de la maturité de Galdós, si le déterminisme de l'héritage névrotique est explicitement posé, il faut cependant trouver l'unité du roman et sa thématique essentielle dans la transgression de l'Interdit, comme nous y invite le titre même de l'œuvre. Cette transgression constitue le moteur de l'action qui s'inscrit dans une problématique œdipienne très évidente, celle que Freud développe dans un

1 PÉREZ GALDÓS Benito, *Lo Prohibido*, Castalia, Madrid, 1987, 486 p. [Introduction de José F. Montesinos]. Toutes les citations tirées du roman sont extraites de cette édition.

2 MONTESINOS José F., Introduction à *Lo Prohibido*, p. 21.

3 *Ibid.*, p. 36.

4 *Idem.*

célèbre article de 1910 inclus dans *La vie sexuelle*, “Un type particulier de choix d’objet chez l’homme”.

José María de Guzmán est un célibataire endurci qui ne veut ni ne peut se marier. Après avoir mené une vie relativement sage, suivant les préceptes puritains de sa mère anglaise, il abandonne ses affaires, après la mort de son père, devient rentier et vient vivre à Madrid où il mène la vie typique du *señorito*. Suivant l’exemple de son père, furieux coureur de jupons, il se laisse entraîner dans une vie oisive où seule la transgression de l’interdit de l’adultère lui procure du plaisir et de violentes émotions. Il séduit tout d’abord sa belle cousine Eloísa, mariée à un aristocrate peu fortuné et de santé fragile, Pepe Carrillo. Après avoir satisfait les goûts de luxe de sa cousine et creusé des brèches appréciables dans son immense fortune, José María l’abandonne au lendemain de la mort de son mari. Le mariage, un temps envisagé, espéré par Eloísa et son fils, est repoussé avec horreur par le héros qui s’éprend de la troisième sœur, Camila, mariée à un bel officier, Constantino Miquis. Il n’arrive jamais à la séduire malgré tous ses efforts et il se rabat sur sa deuxième cousine, María Juana épouse de Medina, pour des raisons apparemment peu claires, avant tout pour se venger de don Cristóbal Medina qui semble le haïr et lui fait sentir son mépris hostile.

L’aspect compulsif de ces conquêtes ou de la tentative de conquête, dans le cas de Camila, est évident. La raison de l’attrait pour des femmes mariées, qui entretiennent avec le héros des liens de parenté étroits se trouve très clairement explicité par le narrateur lui-même, José María, dont le roman constitue les mémoires. L’interdit de la prohibition de l’adultère et sa transgression est pour lui la condition *sine qua non* de toute relation amoureuse. Si, au début du roman, le héros se dit que l’appartenance de l’objet aimé à un autre est une malchance ou une injustice, s’il déplore constamment le fait d’être arrivé trop tard, on finit vite par se rendre compte que ces réflexions constituent des justifications teintées de mauvaise foi, représentatives d’une position psychologique complexe marquée par l’ambivalence affective.

El ser de otro era un desafuero, una equivocación de los hombres nacida de una trastada del tiempo. ¿ Por qué no vine yo a Madrid dos años antes ? ¿ Por qué no se podía deshacer lo hecho atropellada y neciamente ? Con este modo de razonar cohonestaba yo mi criminal inclinación, apoyándome en el fuero de la Naturaleza y dando de lado las leyes sociales y eclesiásticas.¹

Le narrateur se rend compte lui-même trois ans après l’aventure avec Eloísa du caractère fallacieux de ses justifications qui ne font que mettre en valeur son très fort sentiment de culpabilité.

¹ *Ibid.*, p. 104.

59L'ambivalence de la figure du père dans *Lo prohibido* de Galdós

Robert Ricard rapproche pertinemment ce goût pour la transgression d'un passage des *Nombres de Cristo* de Fray Luis de León :

[...] quedamos miserablemente lisiados por el pecado primero, el cual obscureció el entendimiento, para que las menos veces conociese lo que convenía seguir y estragó perdidamente el gusto y movimiento de la voluntad para que casi siempre se aficionase a lo que daña más... la ley que se emplea en dar mandamientos y en luz, aunque alumbre el entendimiento, como no corrige el gusto corrupto de la voluntad, en parte le es ocasión de más daño ; y vedando y declarando, despierta en ella nueva golosina de lo malo que es lo prohibido.¹

Bien que ni l'auteur ni son héros ne soient croyants, il est manifeste que le sentiment de culpabilité ressenti par José María est en relation avec l'interdit religieux de l'adultère et il est très probable que de nombreux passages du roman soient un écho des *Nombres de Cristo* que Galdós connaissait, comme le montre bien Robert Ricard.

Le héros affirme au début de l'œuvre que "mi ilusión era vivir con ella [Eloísa] en vida regular, legal religiosa"², ou encore que les relations illicites le peinaient, mais il est conscient que ce sentiment est dû à tout autre chose. La liaison illicite flétrit l'image idéalisée de l'objet que sa folle imagination avait placé sur un trône de nuages, claire référence à la Vierge Marie. Il voit bien qu'il est traversé par un conflit qu'il arrive à cerner rétrospectivement :

Por esto se verá que yo tenía buenas ideas, o, lo que es lo mismo, que yo era moral en principio. Serlo de hecho es lo difícil, que teóricamente todos lo somos.³

Ce quichottisme, cette "morale de catéchisme"⁴ proviennent d'après lui de son enfance. Tant qu'il n'a pas été soumis à l'épreuve du feu, c'est-à-dire aux pulsions érotiques adultes, il peut s'en accommoder. Dès que l'objet interdit s'impose à lui dans un mouvement passionnel irrésistible, il succombe, il abandonne ses principes moraux, ce qui a pour conséquence un accroissement de son sentiment de culpabilité et provoque en fait sa maladie terminale et sa mort.

Un des aspects les plus frappants des trois passions successives qui le déchirent est l'ambivalence. José María se trouve toujours dans la même

1 RICARD Robert, *Aspects de Galdós*, PUF, Paris, p. 100, où il cite Fray Luis de León, *Nombres de Cristo*, Clásicos castellanos, n° 33, 1956, p. 123.

2 PÉREZ GALDÓS Benito, *Lo Prohibido*, p. 105.

3 *Ibid.*, p. 105.

4 *Idem.*

situation, celle de l'amant qui occupe la place de l'enfant dans un triangle vaudevillesque classique qui reproduit le triangle œdipien. L'infantilisme qui caractérise le héros est diversement souligné. Il se sent toujours inférieur aux maris de ses cousines qu'il séduit :

Al menos así lo promulgaba a todas horas mi pensamiento en los soliloquios de su confusión constante. Idea fija era esto de mi inferioridad.¹

Carrillo travaille, il est utile à la société, tout comme le mari de María Juana. Don Cristóbal Medina, qu'il méprise pour son mauvais goût et la grossièreté de ses manières, est aussi un grand travailleur, un bourgeois sensé, moralement grand malgré sa petite taille : "no merecía más que sinceros elogios y la estimación de todo el que le tratase"². D'après María Juana, Medina devrait être un modèle pour lui, ce qui en fait une figure parentale.

La même ambivalence se retrouve dans son estimation du mari d'Eloísa. José María avoue que Carrillo l'ennuie, mais aussi qu'il lui fait peur malgré sa faiblesse physique. Quant à Constantino, le mari de Camila, qui résiste à ses avances, il est doté d'une force herculéenne, mais José María lui prête aussi de la bêtise et de la sauvagerie. Dans chaque cas le mari est à la fois méprisé, rabaissé, et admiré voire idéalisé dans un mouvement paradoxal qui révèle une forte ambivalence affective. Les trois cousines et Constantino s'occupent d'ailleurs du héros comme d'un bébé à la fin du roman, lorsqu'il est atteint d'hémiplégie et qu'il perd momentanément l'usage de la parole, ce qui signe un mouvement régressif évident. Constantino le change, le nettoie sans être rebuté par la saleté. On lui donne à manger à la petite cuillère et on lui essuie les traces de bave et de nourriture qui lui tombent sur le menton. Il doit plus tard être accompagné dans ses sorties, ce qui l'assimile à un petit enfant.

Il aime et déteste les maris de ses cousines qui éprouvent également à son égard des sentiments ambivalents. José María hait tellement Constantino qu'il souhaite sa mort consciemment et qu'il tente même de le noyer à l'occasion de jeux brutaux sur la plage de Saint Sébastien³. Plus tard, il ressent pour lui un amour exalté⁴. Le héros constate avec horreur que même avant sa mort, le mari d'Eloísa lui garde toute son affection,

1 *Ibid.*, p. 143.

2 *Ibid.*, p. 342.

3 *Cf. ibid.*, p. 292-294.

4 *Cf. ibid.*, p. 414.

61 *L'ambivalence de la figure du père dans Lo prohibido de Galdós*

alors que lui-même avait désiré sa disparition¹. Ce “santo cordero” ne le hait pas². Son affection cordiale répugne à José María et le plonge dans la confusion. Il ignore pourquoi Pepe l’aime tellement³, pourquoi son fils l’adore et le préfère même à sa mère⁴.

Il est clair que José María veut remplacer les maris de ses cousines qui représentent par un déplacement transparent des sœurs qui renvoient à la mère. Il voudrait se substituer aux maris de ses cousines, mais il ne se sent pas capable de le faire, à cause de son sentiment d’infériorité, qui renvoie à la déception de l’enfant incapable de remplacer le père dans le désir de la mère qu’il ne peut satisfaire. Lorsque Eloísa devient veuve, il ne peut se résoudre à se marier avec elle, car il ne ressent subitement plus aucun amour pour elle. Il se trouve exactement dans la situation décrite par Freud dans son article de 1910 sur “Un type particulier de choix d’objet chez l’homme”, complété par celui “Sur le plus général des rabaissements de la vie amoureuse” de 1912⁵. Freud explique dans le premier article qu’il existe un choix d’objet chez l’homme qui se caractérise par une “suite de conditions déterminant l’amour”⁶. La première est celle du tiers lésé :

Elle exige que le sujet ne choisisse jamais comme objet d’amour une femme qui soit encore libre, autrement dit une jeune fille ou une femme seule, mais exclusivement une femme sur laquelle un autre homme, mari, fiancé ou ami, peut faire valoir des droits de propriété. Cette condition se montre en de nombreux cas si inexorable que la même femme peut d’abord passer inaperçue ou même être dédaignée aussi longtemps qu’elle n’appartient à personne, tandis qu’elle devient l’objet d’une passion amoureuse aussitôt qu’elle entre dans l’une des relations désignées avec un autre homme.⁷

Dans *Lo prohibido*, nous avons la situation exactement symétrique qui correspond tout à fait à ce cas. José María refuse de se marier avec la fille de Trujillo, Victoria, qui est jeune, belle et riche et très amoureuse de lui, car il n’éprouve aucun sentiment pour elle. Il attribue son état de célibataire endurci à la mort de sa fiancée, Kitty, qu’il avait aimé dans sa

1 Cf. *ibid.*, p. 394.

2 Cf. *ibid.*, p. 222.

3 Cf. *ibid.*, p. 147.

4 Cf. *ibid.*, p. 212.

5 FREUD Sigmund, *La vie sexuelle*, ch. IV, I et II, Paris, PUF, 1969.

6 *Ibid.*, p. 48.

7 *Ibid.*

jeunesse et qu'il devait épouser. Cette explication apparaît vite être un alibi peu convainquant.

Freud explique que "La deuxième condition est que la femme chaste et insoupçonnable n'exercera jamais l'attrait qui l'élèverait au rang d'objet d'amour"¹. La mauvaise réputation d'Eloísa n'est pas une entrave à la reprise de ses relations avec elle, bien au contraire. Celle-ci est devenue une sorte de demi-mondaine et finit par se prostituer pour maintenir un train de vie supérieur à ses ressources. Lorsqu'elle se résout à se vendre au très riche marquis de Fúcar, José María renoue avec elle ; son amour correspond bien au type d'amour que Freud qualifie d'amour de la putain².

Freud relève également la jalousie comme un des traits constitutifs de ces amants. "Chose étrange – dit Freud – ce n'est jamais contre le possesseur légitime de la femme aimée qu'est distinguée cette jalousie, mais contre des étrangers"³. On constate que José María est la proie d'une jalousie féroce, dirigée contre des éventuels amants d'Eloísa, ce qu'il désigne sous le terme de "celos despersonalizados"⁴. Par ailleurs, l'homme auquel on ravit la femme aimée offre aux "tendances agonistiques et hostiles l'occasion de se satisfaire"⁵, ce qui est également une caractéristique du roman. Enfin l'objet amoureux doit être dévalorisé, d'où le caractère compulsif des liaisons qui se répètent plusieurs fois sur le même modèle⁶.

Ce choix d'objet étrange trouve sa source dans l'enfance, "dans la fixation de la tendresse de l'enfant à sa mère"⁷. Freud explique que le tiers lésé est le père, que les objets constituant une série sont des substituts de l'objet primordial d'amour, la mère. "L'irremplaçable qui agit souvent dans l'inconscient se manifeste dans chacun des objets qui feront une série infinie parce que chaque substitut fait regretter l'absence de la satisfaction vers laquelle on tend"⁸. Par ailleurs, la tendance à vouloir sauver ou aider les objets d'amour, si manifeste dans le roman, est attribuée par Freud au désir de restituer aux parents le cadeau de la vie.

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 49.

3 *Ibid.*

4 PÉREZ GALDÓS Benito, *op. cit.*, p. 174.

5 FREUD, *op. cit.*, p. 49.

6 *Ibid.*, p. 50.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. 51.

63L'ambivalence de la figure du père dans *Lo prohibido* de Galdós

Chez de tels amants il y a un clivage entre le courant sensuel et le courant tendre correspondant au choix d'objet infantile primaire. "La vie amoureuse de tels hommes reste clivée selon deux directions que l'art personnifie en amour céleste et amour terrestre (ou animal). Là où ils aiment, ils ne désirent pas et là où ils désirent, ils ne peuvent aimer"¹. José María craint de ne plus aimer Eloísa quand il la possédera, comme on l'a vu, car elle sera alors un objet déchu, descendu de son piédestal. Camila qui lui résiste devient au contraire un objet de plus en plus idéalisé et adoré, même s'il n'y a aucun espoir de la conquérir. "Era una criatura tan sumamente superfirolítica y angelical, que la idea sólo de poner las manos en ella me parecía una profanación"². On ne peut être plus clair. José María est incapable d'occuper la place du mari, du père. Quand le fils d'Eloísa lui dit qu'il va être son père, puisque Carrillo est mort, il éprouve une véritable panique. Le fait de devoir s'occuper des papiers d'Eloísa dans le bureau de Pepe Carrillo, de revêtir les propres vêtements du mari, car il a été aspergé de sang au moment de l'agonie, lui fait éprouver un froid mortel ou une terreur extrême qui va de pair avec une brusque indifférence envers Eloísa³. Bien qu'il s'identifie de plus en plus à Carrillo dans le travail du deuil⁴, il ne peut vraiment le remplacer pour une raison qui est énoncée à la fin du chapitre XIV:

Diferentes veces había hecho ella referencia a nuestro casamiento, dándolo como cosa corriente. No se hablaba de él en términos concretos, como no se habla de lo que es seguro e inevitable. Yo, ¡ Ay de mí !, pasaba sobre este asunto como sobre ascuas, y cuando Eloísa aludía al tal matrimonio, hacíame el tonto ; no comprendía una palabra. Me entusiasmaba poco aquella idea ; mejor dicho, no me entusiasmaba nada ; quiero decirlo más claro, me repugnaba, porque bien podían mis apetitos y mi vanidad inducirme a conquistar lo prohibido ; pero ser yo la prohibición.... ; jamás !⁵

José María ne peut être celui qui énonce l'interdit, l'identification au père reste impossible :

La idea de ser habitante de tal casa de mandar en ella me producía el mismo terror angustioso que en otros ataques la idea de sentir un tren viniendo sobre mí [...]. Pero lo que me confundía más y me llenaba de estupor era notar en mí una pujanza

1 "Sur le plus général des rabaissements de la vie amoureuse" (*ibid.*, p. 59).

2 PÉREZ GALDÓS Benito, *op. cit.*, p. 402.

3 *Ibid.*, p. 230.

4 "Iba notando en mí no sé qué extraña semejanza entre mi ser y el de Carrillo" (*ibid.*, p. 233).

5 *Ibid.*, p. 235.

extraordinaria en los sentimientos que fueron la base de mi vida en los últimos años. A veces creía que era ficción de mi cerebro, y para cerciorarme de ello, ahondaba, ahondaba en mí. Mientras más iba a lo profundo, mayor certidumbre adquiría de aquel increíble cambio. Sí, sí : la muerte de Pepe había sido como uno de esos giros de teatro que destruyen todo encanto y trastornan la magia de la escena. Lo que en vida de él era plenitud de amor propio, era ya recelos, suspicacia con vagos asomos de vergüenza. Si robarle fue mi vanidad y mi placer, heredarle era mi martirio. La idea de ser otro Carrillo me envenenaba la sangre.¹

L'introspection à laquelle se livre constamment le héros le conduit à plonger dans des profondeurs abyssales et totalement incompréhensibles qui font référence à l'inconscient. Le roman représente donc une étonnante illustration *a priori* des articles de Freud, anticipant de façon très précise les théories psychanalytiques, comme nous le montrent d'autres aspects de l'œuvre.

Le texte suggère qu'il existe un lien ambivalent entre José María et les maris de ses cousines, lien de nature homosexuelle. Il est même question d'amour répugnant, d'où les réflexions indignées d'Eloísa et l'incompréhension voire le dégoût de José María quand il découvre cet aspect inattendu pour lui des sentiments que lui portent les trois époux.

José María se compare par ailleurs à une couleuvre qui pénètre l'innocent paradis des époux pour les séparer. Le châtiment redouté et finalement infligé est la castration plusieurs fois fantasmée de façon explicite, comme dans l'exemple précédemment cité où le héros compare sa terreur à l'idée de succéder à Pepe à celle qu'il éprouve dans ses cauchemars où il passe sous un train. Lorsqu'il va rendre visite à Carrillo, peu de temps avant sa mort, il ne voit que sa tête émergeant des draps, ce qui lui fait immédiatement penser à la tête coupée de Saint Jean Baptiste servie sur un plateau pour être dévorée². À ce désir manifeste de castration et de mort du père correspond le châtiment qui lui est finalement imposé. José María est frappé d'hémiplégie ; il devient muet puis recouvre la parole. Mais sa voix a changé, elle est devenue aiguë, une voix de soprano, horrible, et il se lamente de la laideur de son "organe vocal"³. Le narrateur est encore plus explicite, puisqu'il compare à plusieurs reprises ses premiers cris aux mugissements du bœuf blessé et il ajoute : "yo estaba viejo, caduco, sin vislumbre de nada varonil en mí"⁴. La perte presque

1 *Ibid.*, p. 229.

2 *Cf. ibid.*, p. 182.

3 *Ibid.*, p. 479.

4 *Cf. ibid.*, p. 484-485

65 *L'ambivalence de la figure du père dans Lo prohibido de Galdós*

totale de sa fortune peut également être assimilée à une castration de par la fameuse équivalence fèce-pénis-argent.

On peut faire un pas de plus et penser que le goût pour les femmes mariées qui satisfait évidemment un désir homosexuel refoulé est très proche de la perversion comme l'auteur le dit lui-même. Le mari est comparé à un appendice au début du roman, il semble devoir conjurer l'angoisse de castration suscitée par la possession de la femme aimée. Les tendances perverses du héros sont d'ailleurs souvent soulignées. Il cherche à être battu par Camila, lorsqu'elle fait le ménage, vêtue comme une souillon, chaussée des vieilles bottines de son mari. Elle lui imprime sur le visage un coup de pied qui le rend fou d'amour. Plus tard, il se console des rebuffades de sa solide cousine en contemplant les bottines vernies qu'il lui a commandées et qu'elle n'a pas acceptées après leur dispute. "¡ Oh dulces prendas !", s'exclame-t-il parodiant le fameux vers de Garcilaso. Il regrette qu'elles soient neuves et insuffisamment imprégnée des caractéristiques de l'objet idolâtré. Il garde les yeux fixés sur elles pendant ses insomnies et seule la crainte de paraître fou l'empêche de les déposer pieusement sur son oreiller. Ce cas de fétichisme complète un tableau psychologique extraordinairement riche, le roman constituant à n'en pas douter un cas d'auto-analyse avant la lettre. Car il est bien évident que les sentiments du narrateur qui porte le prénom de l'oncle maternel de Galdós, sont en grande partie ceux de l'auteur qui ne put jamais se marier et dont on connaît le goût pour les objets sexuels dévalorisés. L'histoire de l'écriture du roman est représentée dans *Lo prohibido* par le biais d'un dédoublement très cervantin comme on l'a souvent remarqué. Les périodes où José María écrit ses mémoires correspondent exactement aux dates de la composition de l'œuvre par Galdós et il est difficile de ne pas voir ici une projection qui crève les yeux. L'humour, le côté burlesque et grotesque des mémoires apparaissent comme un procédé de distanciation. La difficulté rencontrée par l'auteur dans ce roman "de salon"¹ qu'il semble mépriser ne provient pas d'une difficulté de créer, puisque ce long roman a été rapidement écrit entre 1883 et la fin de 1884, mais à la difficile levée du refoulement qui

1 Dans une lettre à Pereda, datée du 24 février 1885, Galdós explique qu'il est épuisé par les corrections du roman : "Estoy reventado. Por cierto, quién me metería a mí en estas cosas finas. Ya estoy de caramelo hasta donde puede figurarse. Y la cosa no sale. Aquí hay boudoir sí, pero no problemas [...] hay problemas adúlteros y otras zarandajas. En una palabra, estoy arrepentido de haberme metido en estos belenes, pero no hay más remedio que salir como pueda, aunque sea jurando no volver a hacerlo más" (BRAVO VILLASANTE Carmen, "Veintiocho cartas de Galdós a Pereda", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, octobre 1970-enero 1971, n° 251-252, p. 35).

met à nu avec une impitoyable précision tous les ressorts inconscients de la passion de José María. Cette passion, au fond incestueuse, provoque honte et sentiment de culpabilité et José María paie de sa vie la transgression de l'interdit de l'inceste. Galdós exécute son héros pour pouvoir élaborer *Fortunata y Jacinta* qui reprend sous des formes différentes les mêmes thèmes.

Sadi LAKHDARI

GRELPP

Université de Paris IV-Sorbonne

Bonifacio Reyes et la paternité dans *Su único hijo* de Leopoldo Alas, Clarín¹, ou l'impossible possible.

La critique spécialiste de la seconde moitié du XIX^e siècle néglige le deuxième roman achevé de Leopoldo Alas, *Su único hijo*, lui préférant *La Regenta* considérée comme le chef d'œuvre de cet écrivain. En ce qui nous concerne, nous nous sommes intéressée à ce livre car il entrait dans le cadre de nos recherches portant sur la famille dans l'œuvre narrative de Clarín². Nous en proposons aujourd'hui une approche plus orientée vers la psychanalyse.

En quelques mots, Bonifacio Reyes, personnage falot, ancien employé aux écritures dans le cabinet d'avocat de son beau-père, don Diego Valcárcel, a épousé une véritable harpie, Emma, unique héritière, qui le tourmente à plaisir. À la suite de la fausse-couche de sa femme, il voit ses espoirs de devenir père s'évanouir et semble se résigner en tombant dans les bras de la diabolique Serafina Gorgheggi, cantatrice de deuxième ordre qui vit de ses charmes pour survivre. Or, la mystérieuse Providence va réaliser le souhait le plus cher de cet homme insignifiant : devenir père. Ce nouveau statut le fera accéder à la place d'authentique héros, le narrateur opérant un changement de point de vue radical à la fin du roman.

Nous nous sommes interrogée sur cette paternité. Tout d'abord, en essayant de comprendre pourquoi "il y avait qu'il n'y avait pas" pour emprunter la formule du psychanalyste Fethi Benslama³ ; puis, pourquoi "il y avait qu'il y avait". Nous avons cherché à voir à quoi renvoyait le désir d'être père chez Bonifacio Reyes. Nous avons tenté de cerner la conception de la paternité qui en résultait pour finir sur la question de la reconnaissance paternelle de l'enfant.

La paternité dépend du désir de l'Autre, en l'occurrence de celui d'Emma. Bonifacio apparaît comme un antihéros. Personnage effacé, il accepte son sort sans mot dire : "vivía triste y pobre, pero callado, tranquilo, resignado con su suerte, mejor, sin pensar en ella"⁴. C'est un raté sans

1 Notre édition de référence est celle de RICHMOND Carolyn, *Su único hijo*, Selecciones Austral, Espasa-Calpe, n° 67, Madrid, 1979, 388 p.

2 TURC Sylvie, *La famille et les relations familiales dans l'œuvre narrative de Leopoldo Alas, Clarín*, Thèse de doctorat soutenue à Paris IV en janvier 1991 sous la direction de Monsieur le professeur Paul-Jacques Guinard.

3 Fethi BENSLAMA, "La genèse du père", conférence tenue à l'hôpital Saint Anne, le 7 novembre 1999 dans le cadre des journées de Paris organisées par la Fondation européenne pour la Psychanalyse et ayant pour thème "Le maître et le père".

4 CLARÍN Leopoldo Alas, *op. cit.*, p. 6.

ambition qui n'a même pas été capable de faire fortune au Mexique ; une chiffé molle qui se laisse aimer et enlever par une jeune fille décidée : “en vano Bonifacio, que se había dejado querer, no quiso dejarse robar ; Emma le arrastró a la fuerza del amor [...]”¹. Autrement dit, dès le début de leur “idylle”, ce fut la Varcárcel qui prit l'initiative et agit en inversant les rôles – comportement qui ne variera pas l'âge venant. Bref, rien en Reyes ne suscite l'admiration. Aussi s'est-il produit un déphasage entre l'attente de sa femme qui a conservé en mémoire le souvenir idéalisé de l'*amour* de ses quinze ans et la réalité : Bonifacio – pas plus qu'à l'époque de l'adolescence d'Emma – ne correspond à cet objet de désir imaginaire que s'était forgé la jeune femme : “A los ocho días la de Valcárcel comprendió que no era aquél el Bonifacio que ella había soñado”² d'où l'arrêt prématuré de leurs relations conjugales : [...] su mujer dio por terminada la luna de miel, que fue bien pronto”³. Le couple ne fait que cohabiter sous le même toit. Emma va donc déplacer l'objet de son désir et reporter celui-ci sur son aïeul, Don Antonio Diego Valcárcel, avec qui elle entretient une relation œdipienne. Comme dans le roman familial décrit par Freud⁴, Emma compense sa déception en transférant ses pulsions érotiques sur son glorieux ancêtre qui symbolise à ses yeux le héros, le guerrier valeureux, l'homme fort – image mythique que bien des lectures romanesques ont alimentée et qui satisfait l'orgueil de “una mujer que ponía todos sus conatos en distinguirse de las demás”⁵ –. Un mari aussi terne que le sien ne peut rivaliser avec ce Père fondateur d'une lignée autrefois illustre. Emma se venge en imposant le culte de sa famille, culte qui rabaisse Bonis :

A los dos meses de matrimonio Emma sintió que en ella se despertaba un intenso, poderosísimo cariño a todos los de su raza, vivos y muertos ; se rodeó de parientes, hizo restaurar, por un dineral, multitud de cuadros viejos, retratos de sus antepasados ; y, sin decirlo a nadie, se enamoró, a su vez, en secreto y también sin esperanza, del insigne D. Antonio Diego Valcárcel Meras, fundador de la casa Valcárcel, famoso guerrero que hizo y deshizo en la guerra de Alpujarras.⁶

Elle compense en cherchant chez les siens ce qu'elle aurait voulu trouver chez son conjoint mais “sin esperanza” – précise le narrateur ironique – se créant ainsi une nouvelle source de frustration. Elle châtie Bonifacio en le livrant en pâture à sa famille : “[...] su mujer le entregaba

1 *Ibid.*, p. 4.

2 *Ibid.*, p. 7.

3 *Ibid.*, p. 8.

4 Cf. FREUD Sigmund, “Le roman familial des névrosés” (1909), in *Névrose, psychose et perversion*, PUF, Paris 1978, p. 157-160.

5 CLARÍN Leopoldo Alas, *op. cit.*, p. 7.

6 *Ibid.*, p. 8.

69 *Bonifacio Reyes et la paternité dans Su único hijo de Clarín*

indefenso, atado de pies y manos, a cuantos parientes quisieran hacer de él un pandero”¹. De plus, la dépendance financière à laquelle est réduit le mari désargenté ne fait que renforcer la haine du clan qui n’a pas accepté un mariage inégal : “Otro dogma de la familia, pero éste secreto, era que “*la niña* había *labrado* su desgracia uniéndose a aquel hombre”². Faute d’argent donc de pouvoir, Reyes se laisse symboliquement castrer en s’effaçant : “su resolución era pesar lo menos posible sobre la casa Valcárcel, y callar a todo”³. Le ressentiment de l’épouse déçue ne s’arrête pas là. D’un naturel sadique, Emma tourmente son mari à plaisir. Elle instaure entre eux des relations de maître à esclave : “[...] cuanto más guapo, más esclavo quería al mísero escribiente de D. Diego, más humillado cuando más airoso en su humillación”⁴.

D’un autre côté, la lecture que suggère le narrateur – qui se veut omniscient – laisserait entendre que Bonis est un piètre amant, motif qui contribuerait à expliquer “pourquoi il y a, qu’il n’y a pas”. Le lecteur peut le soupçonner en déchiffrant les pensées d’Emma qui songe que : “*Su Bonifacio* no era más que una figura de adorno para ella ; por dentro no tenía nada, era un alma de cántaro ; pero la figura se podía presentar y dar con ella envidia a muchas señoras del pueblo”⁵. De même, le fait que La Gorgheggi, maîtresse de Reyes par intérêt, écourte les préambules de leur liaison, inciterait à cette interprétation lorsque le narrateur remarque que : “A los ocho días de la *declaración*, [...] los amores de éste (Bonis) con la Gorgheggi no habían pasado de los deliciosos preliminares que, por culpa del carácter del varón que en ellos tenía interés, amenazaban prolongarse indefinidamente”⁶. La chanteuse l’initie au plaisir qu’il semblait ignorer jusque-là : “¡ Nunca creí [s’exclame-t-il] que el *placer físico* pudiera llegar tan allá ! se decía saboreando a solas, rumiando, las delicias inauditas de aquellos amores de *artista*”⁷. Effectivement, pour compenser sa frustration à la suite de l’interruption de relations avec sa femme, Bonifacio s’était tourné vers des plaisirs solitaires tels que la flûte – instrument ô combien

1 *Ibid.*, p. 15.

2 *Ibid.*, p. 20.

3 *Ibid.*, p. 11.

4 *Ibid.*, p. 27.

5 *Ibid.*, p. 10.

6 *Ibid.*, p. 37.

7 *Ibid.*, p. 85.

symbolique ! – auquel il ne s’adonne “jamás en público”⁸ – et pour cause – et qui lui procure une certaine jouissance :

Bonifacio, en tales trances, parecía un náufrago ahogándose y que en vano busca una tabla de salvación ; la tirantez de los músculos del rostro, el rojo que encendía las mejillas y aquel afán de la mirada, creía Reyes que expresarían la intensidad de sus impresiones, su grandísimo amor a la melodía ; pero más parecían signos de una irremediable asfixia ; hacían pensar en la apoplejía, en cualquier terrible crisis fisiológica, pero no en el hermoso corazón del melómano, sencillo como una paloma.¹

Or, dans la pratique, il n’égale pas son beau-père, dont il hérite l’instrument ; il est loin de rivaliser avec ce flûtiste comparé à : “el Abraham responsable de un gran pueblo de hijos naturales, muchos adulterios”². Ce parallèle flûte/aptitude sexuelle ne fait que souligner son peu de capacités.

Cependant, “s’il y a, qu’il n’y a pas”, “il y a eu” dans la mesure où Emma a fait une fausse-couche, fausse-couche qui a provoqué son rejet momentané de relations avec son mari : “[...] en los días en que la debilidad la tuvo tan postrada [...] sintió como la *conciencia física* de un agotamiento de deseos y facultades sexuales, miraba con desprecio y repugnancia, y hasta con ira, todo lo que se refiriese a respetar, consagrar y propagar el amor [...]”³. Elle a aussi trouvé un mode de compensation en faisant de Bonis objet d’amour, un objet de haine ; en lui imposant ces longues séances de massage dont elle éprouve une jouissance solitaire :

Un día Emma, a gatas sobre su lecho, se recreaba sintiendo pasar la mano suave y solícita de su marido sobre la espalda untada y frotada, como si se tratase de restaurar aquel torso miserable sacándole barniz. “¡ Más, más !, gritaba ella, frunciendo las cejas y apretando los labios, gozando, aunque fingía dolores, una extraña voluptuosidad que ella sola podía comprender”⁴.

Si chacun s’adonne à un plaisir non partagé, il reste malgré tout un espoir “qu’il y ait, qu’il y ait” car Bonis séduit toujours Emma par son physique : “[...] la figura se podía presentar y dar con ella envidia a muchas señoras del pueblo”⁵. C’est précisément par le biais du désir de l’Autre

8 *Ibid.*, p. 9.

1 *Ibid.*, p. 10.

2 *Ibid.*, p. 13.

3 *Ibid.*, p. 125.

4 *Ibid.*, p. 95.

5 *Ibid.*, p. 10.

71 *Bonifacio Reyes et la paternité dans Su único hijo de Clarín*

qu'Emma va renouer des relations avec son époux. En effet, pour que l'impossible devienne possible, il faut passer par une tierce personne.

Ce qui va déclencher le désir chez Emma – élément-clé car tout dépend d'elle –, c'est l'odeur de la poudre de riz sur Bonis : “–Hueles a polvo de arroz”¹ répète-t-elle trois fois pour mieux torturer son souffre-douleur. Par méprise – puisqu'il s'agit des restes du maquillage de scène de Mochi, donc d'un homme –, Emma associe cet indice à l'existence d'une autre femme. L'intérêt que cette autre femme supposée porterait à son mari réveille en elle le désir :

Y acabó [Bonis] de entender, con gran sorpresa, de qué se trataba, cuando oyó un gemido ronco y mimoso, de voluptuosidad soñolienta, imperativa en medio del abandono, gemido que él conocía perfectamente y cuyo significado no podía confundirse con nada. Significaba todo aquello el renacimiento de una iniciativa conyugal largo tiempo abandonada.²

Avec une jouissance perverse, l'épouse goûte les nouveautés que Bonifacio a apprises au contact de sa maîtresse, La Gorgheggi ; elle les assimile si bien que “l'amant infidèle” est pris du remords “d'avoir contaminé” en quelque sorte son épouse légitime, la mère virtuelle d'un hypothétique enfant :

[...] todo eso era un contagio ; le había pegado a su mujer, a su *esposa ante Dios y los hombres*, el amor de la italiana, como una lepra ; y de esto, la conciencia que protestaba era la del marido, la del padre de familia... virtual que había en él, en Bonifacio Reyes.³

Ce sursaut moral laisserait entendre que, pour Bonis, la paternité ne peut s'épanouir que du côté de la légalité et non du côté de l'adultère.

La scène de relations intimes qui clôt le chapitre X dans laquelle Emma prend à nouveau l'initiative amoureuse, pour la seconde fois, montre encore qu'il faut passer par l'Autre pour exciter son désir. Il se produit ici un double transfert d'identité. Pour qu'il y ait, qu'il y ait, la Valcárcel doit endosser l'identité de la chanteuse qui lui inspire une certaine admiration pour son élégance, son pouvoir de séduction, son corps objet de plaisir ; des bottines semblables à celles de l'artiste sont l'accessoire qui facilite ici l'identification ; la situation reprise s'inspire de l'opéra auquel le couple vient d'assister. Bonis devient alors Minghetti :

1 *Ibid.*, p. 110.

2 *Ibid.*, p. 110-111.

3 *Ibid.*, p. 112-113.

Granuja, aquí te digo... las botas lo mismo que las de ella ; cógele un pie a la Gorgoritos, anda, cógeselo ; [...] anda, ahora canta, dila que sí, que la quieres, que olvidas a la de Francia y que te casas con ella... Tú te llamas, ¿ cómo te llamas tú ?... Sí, hombre, el barítono te digo.

–¿ Minghetti ?

–Eso, Minghetti, tú eres Minghetti y yo la Gorgoritos...Minghetti de mi alma, aquí tienes a tu reina de tu corazón, a tu reinécita ; toma, toma, quiérela, míjala ; Minghetti de mi vida, Bonis, Minghetti de mis entrañas.¹

Il semble donc significatif que l'époux n'existe dans le désir de sa femme qu'à la condition d'acquérir une autre identité, celle d'un autre homme qui la fait fantasmer, qui serait lui aussi l'objet de "la gran pasión" qui, selon Clarín, a donné prétexte aux débordements d'un romantisme mal compris. Emma ne fait pas l'amour avec son mari. En supposant qu'elle conçoive un enfant à ce moment du récit, l'expression "Minghetti de mis entrañas" prise au pied de la lettre impliquerait que l'enfant est bien celui d'un autre puisque le géniteur est autre dans l'esprit de la mère en puissance. Or, de son côté, Bonis n'a pas besoin de ces subterfuges. Il accomplit son devoir conjugal en éprouvant du plaisir même si l'idée de sa fidélité à sa maîtresse en ressort quelque peu ternie.

Le renouveau des relations du couple est dû en grande partie à la "deuxième jeunesse" d'Emma. En effet, l'absence d'enfant n'est pas liée à un problème de stérilité au départ puisqu'une première conception débouche sur une fausse-couche. La question qui se pose est la suivante : la Valcárcel est-elle en mesure de procréer à nouveau ? Lorsque Bonis aborde ce sujet, il le fait en se déculpabilisant dans la mesure où il rejette la responsabilité de cette situation sur son épouse. Aussi semble-t-il agréablement surpris quand il découvre chez sa femme que :

En estas zonas era donde él había visto sorpresas, inesperados florecimientos, una especie de otoñada de atractivos musculares con que no hubiera soñado el más optimista.²

De plus, le régime de vie que suggère le médecin homéopathe don Basilio, spécialiste des questions gynécologiques, rétablit complètement la patiente ; le docteur lui prescrit : "[...] sobre todo, mucho paseo, mucho ejercicio, distracción, diversiones, aire libre y mucha carne a la inglesa"³. Ces principes de vie saine porteront leurs fruits. Cependant, pour que

1 *Ibid.*, p. 162.

2 *Ibid.*, p. 117.

3 *Ibid.*, p. 140.

73 *Bonifacio Reyes et la paternité dans Su único hijo de Clarín*

l'impossible devienne possible la Nature ne suffit pas : il faut que la Providence s'en mêle.

En effet, Leopoldo Alas ne semble pas se satisfaire d'une simple explication de la paternité par la sexualité. Il donne au fait d'être père une dimension mystique. Comme dans la Bible, c'est l'intervention divine qui reste déterminante ; c'est elle qui fait le don de la paternité ou, au contraire, retient ce don. Ainsi songe Reyes :

El milagro y el verdadero Dios eran incompatibles. Pero... ¡ había Providencia ! Un plan del mundo, en armonía preestablecida [...] con las leyes naturales. Había coincidencias providenciales, que al hombre piadoso debían servirle de advertencias saludables, emanadas de Dios, traídas por la Naturaleza.¹

Dans *Su único hijo*, le lecteur est confronté à des références bibliques liées au concept de la paternité dès le titre. Attachons-nous en particulier aux allusions faites à Abraham. Après la scène de l'Annonciation (chapitre XII) que nous aborderons plus loin, le texte dit que chez Bonifacio :

La idea de Abraham le trajo la de Sara la estéril...su mujer...“¡ Isaac !”, le dijo una voz como un estallido en el cerebro... Emma era Sara... ; Serafina, Agar... Faltaban Ismael, que era inverosímil, dadas las costumbres de Serafina, e Isaac... ¡ Isaac ! ¿ Quién sabía ? ¿ Por qué le decía el corazón... acuérdate de Sara, ten esperanza ?²

Or, le protagoniste interprète précisément comme un signe du Ciel la coïncidence de l'annonce de la grossesse d'Emma et celle du départ de sa maîtresse : “Se iba Serafina y venía Isaac”³. Il émet l'idée d'un contrat passé entre lui et la Providence : “Que se marche ella, y vendrá él”⁴. Autrement dit, la condition qu'impose Dieu est l'exclusion de la femme illégitime pour que l'impossible devienne possible. Comme Agar, la Gorgheggi est sacrifiée mais ici sans compensation puisqu'elle restera celle qui n'enfantera pas comme le laisse supposer le rêve de Bonis : “[Que] soñó, llorando, con Serafina, que se había muerto y le llamaba desde el seno de la tierra, con un frasco entre los brazos. El frasco contenía un feto humano en espíritu de vino”⁵.

1 *Ibid.*, p. 252.

2 *Ibid.*, p. 206.

3 *Ibid.*, p. 252.

4 *Ibid.*, p. 253.

5 *Ibid.*, p. 261.

La morale réproouve les relations adultères. Avec le départ de l'amante, Bonis tourne définitivement une page de son passé. Il offre la douleur qu'il éprouve en sacrifice même si privé de sa passion il se sent désorienté. Il est nécessaire qu'il parvienne à ce stade de dénuement pour recevoir le don de la Providence. Cette séparation fait partie d'un cheminement initiatique : le père, c'est celui qui se détache de tout pour se consacrer corps et âme à l'enfant dieu. Par un jeu d'exclusion, la Providence récompense donc le renoncement consenti, l'homme probe, en faisant de la paternité l'objet d'une transaction, d'une récompense qui se mérite. Le sexe n'a pas sa place ici ; l'enfant reste avant tout celui de l'esprit.

En effet, dans ce livre, on pourrait dire que l'on "entre en paternité" comme on entre en religion : il s'agit d'un véritable "sacerdocio" selon le terme employé par Reyes lui-même¹. En devenant père, Bonis rencontre enfin l'objet de son désir. Auparavant, il a cherché celui-ci en vain. Dès le début du roman, le narrateur insiste sur le fait capital d'un sentiment de vide chez le protagoniste "[que] se dio a buscar un ser *a quien amar, algo que le llenase la vida*"². Or, ni la flûte ni l'adultère ne parviendront à combler ce manque. Ce n'est qu'en se livrant à une introspection qu'il comprend enfin que :

En él lo más serio, lo más profundo, más que el amor al arte, más que el anhelo de la pasión por la pasión, siempre había sido el amor paternal... frustrado.³

Mais pour réaliser son rêve, il doit se repentir, renoncer au plaisir et surmonter les épreuves qui pourraient ébranler son engagement personnel : "[...] decidió *sacrificar* al buen éxito del parto todos sus vicios, todos sus pecados"⁴. Répétons-le la paternité passe par une purification. Face au terrible problème du choix devant lequel le place la lettre de Serafina, il conserve une attitude intransigeante : "egoísta por mi hijo. No me repugna. Por él, cualquier cosa. Me agarro a lo absoluto. El deber de padre, el amor de padre, es para mí lo absoluto"⁵. Même le retour de sa maîtresse n'ébranlera pas la fermeté de sa résolution : "aquella lucha en que esta vez iba venciendo a sí mismo, le parecía una iniciación en la vida de virtud,

1 Terme employé pour la première fois par Bonis, p. 139.

2 CLARÍN Leopoldo Alas, *op. cit.*, p. 9.

3 *Ibid.*, p. 228.

4 *Ibid.*, p. 275.

5 *Ibid.*, p. 280.

75 *Bonifacio Reyes et la paternité dans Su único hijo de Clarín*

de sacrificio, a que se sentía llamado”¹. C’est à Raíces, berceau de la famille Reyes, que Bonifacio trouve un sens à sa vie après un examen sans concession de son passé. Cet examen de conscience qui le pousse à reconnaître ses fautes ne pouvait avoir lieu qu’en ce lieu où le personnage retrouve ses racines et avec elles une nouvelle force pour affronter les difficultés à venir ; il élabore un nouveau plan d’action : “yo a lo práctico, a lo positivo, a ganar dinero, a evitar la ruina de los Valcárcel y a restaurar la de los Reyes”². Ce village, véritable havre de paix, est un passage initiatique obligé. Bonis s’y ressource pour changer de vie ; il y projette l’avenir glorieux de son fils ; il y trouve enfin sa voie comme père. Cette étape de solitude, de recueillement, était nécessaire pour mieux affronter la fureur du monde matérialiste. De même, l’église où l’on célèbre le baptême de son fils représente aussi un lieu décisif où il formule sa profession de foi :

Vivir por él, para él. Yo nací para esto ; para padre. Bonis sentía [...] la gracia que Dios le enviaba en forma de vocación, clara, distinta, de vocación de padre. “Sí, pensaba ; ya soy algo”³.

L’adverbe de temps “ya” souligne bien l’existence d’un avant et d’un après. Bonis a enfin trouvé “algo que le llenase la vida”. Dans ce lieu sacré, Dieu le Père adopte le fils qu’il a consenti à donner à Reyes en échange du sacrifice de celui-ci au culte de ce fils. C’est à l’église que Bonis “est ordonné” père.

Nous avons dit que la paternité n’a rien à voir avec la sexualité. Cependant revenons à la scène de l’Annonciation, chapitre XII, où Serafina (la bien nommée) chante une prière à la Vierge. Dans un silence religieux, Bonis reçoit la Révélation de sa future paternité. La Bible présente maints exemples de Mystères, dont Abraham lui-même à qui Yahvé promet une nombreuse descendance⁴. Nonobstant, dans le cas présent, ce qu’il y a hors du commun, c’est que non seulement Bonifacio reçoit la Révélation qu’il va être père mais surtout – chose inouïe ! – qu’il va être mère : “¡ [...] aquella voz le anunciaba a él, por extraordinaria profecía, que iba a ser... madre ; así como suena, madre, no padre, no ; más que eso... madre !”⁵.

1 *Ibid.*, p. 281.

2 *Ibid.*, p. 311.

3 *Ibid.*, p. 315.

4 *Biblia de Jerusalén*, Alianza Editorial, Madrid, 1994, n° 1675, “Génesis”, “Las promesas divinas y la alianza”, p. 18.

5 CLARÍN Leopoldo Alas, *op. cit.*, p. 199.

Dieu rend l'impossible possible en réunissant masculinité et maternité. Le texte nous renvoie au fantasme de la bisexualité dans le sens où un être posséderait en lui les deux sexes¹. Bonifacio va jusqu'à ressentir dans son corps ce qu'il nomme "las delicias de la concepción"², extase qui le mène au bord de l'inévitable perte de connaissance à laquelle il est sujet dans ces moments de paroxysme :

La verdad era que las entrañas se le abrían ; que el sentimiento de ternura ideal, puro, suave, pacífico que le inundaba, se convertía casi en sensación, que le bajaba camino del estómago, por medio del cuerpo.³

Le protagoniste exprimerait ici la frustration masculine d'être "enceint". La paternité ne suffit pas : Reyes a besoin de s'appropriier entièrement l'enfant en récupérant la maternité d'Emma sur le plan physiologique. En fait, la femme est réduite à une mère porteuse pour employer une terminologie actuelle ; à un utérus indispensable au développement du fœtus sans y être pour rien ; sans apporter quoi que ce soit d'elle-même : "[...] aunque me lo paras tú, *materialmente*, va a ser *todo* cosa mía"⁴. Ce "détournement de corps" s'accompagne d'un accaparement de la fonction maternelle. Il est significatif que ce soit le père qui choisisse la nourrice du bébé, nourrice, qui de plus, est originaire de Raíces. Certes, Emma refuse une telle contrainte et ne peut l'assumer étant donnée sa faiblesse après l'accouchement. Mais, cela devient un excellent prétexte pour le père d'évincer la mère : "le criaremos nosotros, el ama y yo. Así como así, cuanto menos sangre de Valcárcel, mejor"⁵. On remarquera que le sang reste intimement lié au lait comme substance qui constitue un lien mystérieux avec les générations antérieures ; ce qu'espère secrètement Bonis : "¡ Quién sabe ! [s'exclame-t-il]. Tal vez se nutra con leche de su propia raza, con sangre de su sangre"⁶. Il inscrit ainsi l'histoire de l'enfant dans sa généalogie et non pas dans celle des Valcárcel.

Si le désir "d'être enceint" renvoie à la féminité du protagoniste, celui de concevoir avec "la voz" correspondrait à sa masculinité. En effet, ce à quoi aspire profondément Reyes serait : "[Un hijo] sin que la impureza de

1 L'autre interprétation de la bisexualité étant celle selon laquelle il n'y aurait qu'un seul et même sexe pour tous.

2 CLARÍN Leopoldo Alas, *op. cit.*, p. 199.

3 *Idem*.

4 *Ibid.*, p. 200.

5 *Ibid.*, p. 304.

6 *Ibid.*, p. 308.

77 *Bonifacio Reyes et la paternité dans Su único hijo de Clarín*

las entrañas de Emma manchase al que había de nacer ; todo suyo, de Bonis, de su raza, de los suyos [...] un hijo suyo y de la voz”¹.

On peut interpréter ces lignes comme Carolyn Richmond c’est-à-dire qu’Antonio serait un enfant conçu de l’Esprit saint mais nous y voyons plutôt une manifestation de caractère œdipien. Tout au long du roman, Bonifacio ne cesse d’associer cette “voix” à sa propre mère qui paradoxalement ne chantait pas : “¡ Qué sé yo ! Aquella voz me recuerda la de mi madre ... que no cantaba nunca”². En réalité, plus que la mère réelle, il s’agirait de l’image d’une mère idéale : douce, aimante, consolatrice ; celle qui berce³ et qui ramène le protagoniste à sa petite enfance, au moment de la fusion : “que una al que engendra con el engendrado”⁴. Précisément, ce qui séduit Bonis chez Serafina c’est le fait d’apparaître comme “amante y madre y musa en una pieza”⁵. La paternité permettrait alors d’assouvir ce fantasme de petit garçon et représenterait un autre moyen d’écarter la Valcárcel en faisant d’Antonio un pur “produit” Reyes.

Cependant, si la paternité suscite des fantasmes, pour que l’impossible devienne possible. Bonifacio doit revenir à la réalité. Emma, en tant que personne, reste incontournable d’où la nécessité qu’elle soit la mère “matérielle” mais également “officielle”. La morale sociale reprend ses droits. La fonction paternelle implique ce respect de la Loi dont elle est émanation. Ainsi Reyes se plie-t-il à la raison : “No, no pensaba él que el hijo fuese de la querida, eso no ; que Serafina perdonase, pero eso no ; de la mujer, de la mujer [...] como estaba en el orden”⁶.

Devenir père signifie donc s’ancrer dans le réel et tourner le dos à la rêverie, à l’oisiveté ; affronter le monde extérieur dans la douleur par amour de son fils ; faire preuve de volonté. En somme, Bonifacio devra se métamorphoser en homme d’action : manier les chiffres ; administrer les biens ; gérer de l’argent ; fonctions détournées jusqu’alors par un autre membre de la famille : l’oncle don Juan Nepomuceno. Or, si Bonifacio affronte vaillamment cet usurpateur doublé d’un escroc en lui réclamant des comptes, en revendiquant la position de chef de famille qui lui revient

1 *Ibid.*, p. 200.

2 *Ibid.*, p. 40.

3 N’oublions pas que la voix joue un rôle primordial dans la relation mère/nourrisson. *L’infans, in utero*, réagit à ses différents accents.

4 CLARÍN Leopoldo Alas, *op. cit.*, p. 91.

5 *Ibid.*, p. 86.

6 *Ibid.*, p. 200.

de droit et dont on l'a spolié, le lecteur peut se poser des questions quant à la viabilité de ce comportement face à Emma et son pouvoir tyrannique. Devant elle, Bonis cède et remet à plus tard une confrontation. En fait, le lecteur perçoit plutôt Reyes comme un double de son propre père, inapte aux exigences et à la dureté du monde extérieur, heureux uniquement dans son foyer entouré des siens. Bonis en dresse un portrait nuancé. Si l'on admet que la mère est celle qui entoure l'enfant (de ses bras, de son regard, de son amour) et que le père se définit par l'action (faire, ne pas faire), on s'aperçoit que le fils valorise plutôt le côté maternel de son père. Car s'il réhabilite ce père qui enveloppait les siens de son amour, il reconnaît que la pusillanimité de ce dernier ne l'a pas préparé lui-même à se battre. On en déduit que, selon le protagoniste, la paternité est l'héroïsme des temps modernes : don Pedro n'avait pas l'étoffe des héros. Au contraire, le père, c'est celui qui lutte pour sa famille et apprend à son fils à se faire une place au sein de la société. À la fin du XIX^e siècle, il ne s'agit plus de rester passif mais d'agir de manière positive, de gagner de l'argent. Bonifacio peut-il transformer sa nature et engager ce combat ? Rien ne semble moins sûr. Accordons-lui le mérite de vouloir essayer.

Une ultime épreuve attend le courageux Bonifacio face à laquelle il se montre véritablement héroïque : celle de la morsure finale de la Gorgheggi métamorphosée en femme serpent. La révélation ou la vengeance de cette dernière selon l'interprétation que l'on a du texte, soulève le problème de la légitimité de l'enfant. Le narrateur se garde bien de lever l'ambiguïté : nous ignorons si l'impossible est demeuré effectivement impossible – si l'on admet que Minghetti est le véritable père –. En ce qui nous concerne, nous ne nous lancerons dans le recensement des indices dans le texte qui feraient pencher la balance dans un sens ou dans l'autre. Nous pensons que le narrateur cultive volontairement l'équivoque car la question soulevée se situe à un autre niveau. En effet, la situation de Bonis est celle de tout homme qui devient père. L'enfant est-il de moi ?, se demandera-t-il. Cette incertitude apparaît souvent sur le mode de la plaisanterie : on entend par exemple que l'enfant est le fils du facteur ; ou sur le mode de la réprobation : "tu es bien comme ta mère !". La paternité semblerait donc assujettie – il n'existait pas de test génétique à cette époque – au discours de la mère. C'est elle qui dit ; c'est elle qui désigne le père. Ainsi, Bonis est le père parce qu'Emma le présente comme tel – bien que, en cas d'adultère, cela arrange cette dernière –. Bonis est le père parce qu'il reconnaît officiellement l'enfant devant Dieu et devant les hommes en l'inscrivant sur le registre paroissial ; il lui donne ainsi une identité sociale

79 *Bonifacio Reyes et la paternité dans Su único hijo de Clarín*

et l'intègre dans une histoire familiale : "[...] yo voy a dictar ahora el número de mi hijo, el de sus padres y abuelos, lugar de su naturaleza, etc., etc."¹. Il est le père car après la révélation, diabolique cette fois, de Serafina, il énonce clairement ce qui pour lui est une vérité : "Bonifacio Reyes cree firmemente que Antonio Reyes y Valcárcel es hijo suyo. Es su único hijo. ¿ Lo entiendes ? ¡ Su único hijo !" ². Il a "porté" pendant neuf mois cet enfant dans sa tête, s'est préparé psychiquement à être père et se sent prêt maintenant à assumer pleinement la fonction paternelle. En admettant que Minghetti soit le père, il ne serait en fait que le géniteur, réduit à une simple fonction biologique.

Pour conclure, l'intervention de la Providence a rendu l'impossible possible. Bonifacio a enfin trouvé l'objet de son désir et va pouvoir se consacrer corps et âme à cet enfant dieu. Il est devenu un authentique "padre-madre" dans la mesure où, à la fonction paternelle qu'il revendique, il ajoute la fonction maternelle. Comme en témoigne son attitude enveloppante dans *Una medianía*, roman qui devait faire suite à *Su único hijo*³ dans la trilogie projetée par Leopoldo Alas, il entoure son fils de son amour ; le console ; le berce ; entretient avec lui une grande complicité. Antonio se souvient avec tendresse de ce père : "[que] siempre acudía después de los otros a calentarle el alma con un beso fuerte, apretado, y con un estrujón entre las rodillas temblorosas y huesudas"⁴. Au contraire, l'évocation d'Emma lui fait verser une larme d'amertume et de douleur : il souffre encore à l'âge adulte de la dureté, la froideur, la réprobation maternelle. Si Antonio est l'unique enfant de Bonifacio Reyes, Bonifacio Reyes est le seul parent d'Antonio à la fois *un* mère⁵ et *une* père⁶.

Sylvie TURC

GRELPP

Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

1 *Ibid.*, p. 319-320.

2 *Ibid.*, p. 324.

3 Leopoldo Alas avait projeté la composition de trois romans : *Una medianía* dont le protagoniste est Antonio Reyes, *Esperaindeo* et *Juanito Reseco*. *Su único hijo* était conçu comme une introduction à ces œuvres.

4 CLARÍN Leopoldo Alas, *op. cit.*, "Apéndice I", p. 358.

5 Il engendre et porte l'enfant dans son esprit.

6 Il récupère et assume la fonction maternelle.

Dégoûts et couleurs: les images parentales dans *Los ríos profundos* de José María Arguedas¹

Publié en 1958, *Los ríos profundos* narre quelques mois de la vie d'un jeune garçon âgé de quatorze ans, Ernesto. Il vit seul avec son père, avocat itinérant, qui le place comme interne dans un collège religieux d'Abancay². Ernesto se retrouve captif d'une série concentrique de citadelles – collège, ville, hacienda – où l'on peut voir autant de métaphores de l'univers familial absent du livre³. Le roman s'achève sur un double franchissement (inversé) de ces mondes clos : les Indiens pénètrent dans la ville, qu'Ernesto quitte seul le lendemain.

Cette œuvre complexe a été l'objet de nombreuses exégèses. On a souligné le caractère "indigéniste" d'un récit qui met en scène la rébellion d'un peuple opprimé, propos dont l'histoire récente du Pérou a bien montré le caractère prémonitoire. Parallèlement un second déchiffrement, suggéré par les sources autobiographiques du roman⁴, est celui du parcours initiatique. Cette lecture donne de bonnes clés de compréhension du texte à la condition de ne pas perdre de vue un fait essentiel : l'échec permanent d'Ernesto face aux épreuves rituelles qui jalonnent son parcours. Confronté à la violence, il est incapable de se battre. Confronté aux ébats sexuels de ses camarades, qui abusent d'une handicapée mentale, la *opa*, Ernesto reste spectateur, fasciné mais passif. Même le grand départ qui mime, à la fin du livre, le départ vers une vie d'homme, ressemble à un acte manqué : le dernier mouvement d'Ernesto est celui du recul⁵. Ce pas en arrière illustre bien la difficulté qu'éprouve sans cesse le personnage à passer à l'acte, difficulté inversement proportionnelle à la puissance de son imagination. On a souvent insisté sur le dilemme auquel il serait confronté en tant que membre de la communauté dominante⁶ mais solidaire des opprimés ; selon nous cependant l'impuissance qui caractérise Ernesto puise à des sources plus profondes. Elle renvoie à un douloureux problème de filiation, dont les racines plongent dans l'imaginaire collectif né de la Conquête.

1 ARGUEDAS José María, *Los ríos profundos*, Casa de las Américas, La Habana, 1965.

2 Arguedas s'inspire du séjour qu'il fit comme interne au collège "Miguel Grau" des Mercedarios d'Abancay en 1924-1925.

3 Voir ARGUEDAS, *op. cit.*, p. 261.

4 Faute d'espace, nous ne commenterons pas les glissements constants du "Je" narrateur, tantôt contemporain de l'action tantôt adulte constructeur d'une savante rétrospective.

5 "Retrocedí" (ARGUEDAS José María, *op. cit.*, p. 329).

6 Ernesto s'auto-définit à de nombreuses reprises comme "blanc". Voir, par exemple, p. 302.

Les images parentales sont omniprésentes tout au long des *Ríos profundos* et on note qu'elles y revêtent un caractère archétypal pour deux raisons. La première est que face aux allusions obsessionnelles du jeune garçon à la *orfandad* (la sienne et celle de nombreux personnages de rencontre), l'univers du collège des Mercedarios met en scène la démultiplication anonyme de la fonction paternelle à travers la présence des nombreux membres de la congrégation. Tous ont un rôle à la fois pédagogique et tutélaire et le mot récurrent au fil du récit est sans nul doute celui de *Padre*. La deuxième raison est que la désignation nominale des êtres est en raison inverse de leur importance dans la structure familiale métaphorique que propose le roman. Toutes les figures secondaires (camarades de classe, jeunes filles, personnages de rencontre...) sont présentées sous leur identité nominale, souvent renforcée d'un sobriquet. Par contraste, on note que deux figures essentielles, sur lesquelles nous allons revenir, apparaissent tout au long du livre identifiées par leur fonction : celui qui dit la loi, le *Padre Director*, celle dont on abuse, la *opa*. Le patronyme du Père est mentionné une seule fois au début du récit¹, ce qui lui assure au moins un lignage ; pour sa part, la *opa* reçoit seulement, à la fin du livre et de sa vie, un prénom, Marcelina, qui la restaure dans l'ordre de l'humanité sans situer sa filiation. Enfin deux personnages centraux restent anonymes : le père d'Ernesto qui, malgré de multiples occasions², ne se verra jamais nommé, et la mère de rencontre à qui Ernesto "oublie" de demander son nom par un de ces multiples actes manqués dont il a le secret.

L'innommé réunit et caractérise donc une sorte de famille, "sombra del hogar" selon la formule de l'enfant, dont les membres sont bien réels mais dont l'assemblage ressortit au domaine du virtuel. Le père, présent/absent grâce à un objet transitionnel³, le Père Directeur, omniprésent, la "dame" à peine entrevue, la *opa*, épisodique et nocturne, forment des paires archétypales qui ne sont pas des couples puisque ces quatre figures parentales ne sont jamais mises en présence l'une de l'autre dans l'organisation narrative : on pourrait même dire qu'elles s'excluent. Enfin, on ajoutera que cette organisation complexe, dont nous allons détailler les éléments, repose sur une absence assourdissante : celle de la vraie mère d'Ernesto, totalement évacuée du récit, un "oubli" qui ne manque pas de nous questionner fortement.

1 *Ibid.*, p. 42.

2 L'anonymat du père revêt un caractère presque artificiel dans certaines séquences ; voir, par exemple, p. 46.

3 Il s'agit, bien sûr, du célèbre *zumbayllu*, tant de fois analysé.

Figures du père

Deux pères alternent dans l'univers affectif d'Ernesto : celui qui lui fait mener une vie vagabonde¹ et lui tient lieu de toute famille, et celui auquel ce père délègue son autorité pendant son absence, le Père Directeur. Si de légères différences physiques permettent de les individualiser (le Directeur, un peu plus âgé, se distingue par sa robe immaculée et sa couronne de cheveux blancs), ces deux figures partagent d'étonnantes similitudes : tous deux grands et minces, le teint très blanc, sont dotés d'une grande distinction naturelle². Véritables *caballeros*, ils manifestent dans la vie quotidienne une douceur apaisante qui les constitue tout naturellement en recours protecteur. Dans le trouble, Ernesto invoque la tendresse paternelle³ et signale des qualités identiques chez le Père Directeur : "Su rostro y toda su figura reflejaban dulzura"⁴. Leur caractère angélique rassure l'enfant qui n'hésite pas à les déifier et à invoquer, dans sa crainte de la mort, "los dos cielos : mi padre o el que dicen que espera en la otra vida a los que han sufrido"⁵.

Les deux hommes sont constamment associés à une gamme chromatique et sensorielle qui les isole des autres personnages du livre et les inonde d'une sorte de lumière focale qui les illumine comme le centre d'une image pieuse. La tache lumineuse de la robe et de la chevelure en auréole du Père Directeur est rapprochée de la blancheur transparente d'une autre figure tutélaire, celle du fleuve Pachachaca aux eaux pures et scintillantes. De même, le parfum discret que le Père utilise est associé à l'univers fleuri et odorant des rives du Pachachaca dont le caractère hiérophanique est fréquemment souligné. En opposition aux zones fétides (lieux excrémentiels, tables couvertes de mouches, huttes sordides) qui sont liées à l'univers indigène ou *cholo*, une symphonie de senteurs et de nuances froides et virginales se déploie autour des deux pères, avec une note de couleur dominante, le bleu, celui des yeux paternels auquel s'harmonisent les lianes bleues et les eaux bleues du grand fleuve⁶. Ces grands yeux bleus, innocents et liquides – "parecía que de sus ojos azules

1 "Fue un abogado de provincias, inestable y errante", *ibid.*, p. 29.

2 L'expression récurrente, pour les deux personnages, est celle des "ademanes caballerescos".

3 *Ibid.*, p. 265-266.

4 *Ibid.*, p. 313.

5 *Ibid.*, p. 307.

6 *Ibid.*, p. 84.

iban a brotar ríos de lágrimas”¹, précise l’enfant –, dont la mention revient avec la régularité de l’adjectivation homérique, suffisent à classer ces Péruviens de la sierra, de même que les cheveux blancs ou blonds, parmi les purs descendants des conquérants européens.

Répondant aux normes d’une esthétique de la pâleur, qui renvoie à la fois à des canons nordiques et à la symbolique chrétienne de l’ombre et de la lumière, les deux pères n’en arborent pas moins des qualités masculines discrètement suggérées. Amateur de sport, le Père Directeur, qui affiche en toutes circonstances “una expresión gallarda e imponente”, prêche l’ardeur guerrière face à l’ennemi chilien². Son succès est grand : “las mujeres lo adoraban”³, relève Ernesto. Son propre père n’est évidemment pas en reste : “arreatado y generoso”, il ne recule ni devant la lutte politique ni devant l’affrontement d’homme à homme où il triomphe grâce à l’attribut phallique par excellence, le pistolet⁴.

S’il n’est pas fait mention expresse des conquêtes féminines du père, il n’en reste pas moins évident que le jeune garçon voit en lui un rival éclatant, insurpassable, qui porte ombrage à son propre accomplissement viril. La présence écrasante des deux figures paternelles alternées l’incite à se réfugier dans la rêverie, peuplée de “grandes hazañas que intentaría realizar cuando fuera hombre”⁵. Dans cet univers irréel des grandes espérances, le fantasme amoureux reste éthéré et se constitue à l’image des figures révérees. D’une série de jeunes filles entrevues au cours de ses pérégrinations, Ernesto retient quelques beautés archétypales, toutes blanches et blondes⁶, étrangement semblables aux traits séducteurs de son père : “Esa joven de Saisa tenía los cabellos del color y de la calidad de la paja ya trillada de la cebada. Sus ojos eran azules como los de mi padre”⁷. Le portrait de la jeune fille idéale s’esquisse : “Debía ser delgada y pequeña, de ojos azules”⁸ et plus loin : “¡ sería rubia !”⁹.

1 *Ibid.*, p. 6, p. 27, p. 41, etc.

2 *Ibid.*, p. 56.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 54.

5 *Ibid.*, p. 81. Souligné par nous.

6 “Vivía allí una joven alta de ojos azules” (*ibid.*, p. 33). Voir aussi p. 101, 145 et 209.

7 *Ibid.*, p. 209.

8 *Ibid.*, p. 81.

9 *Ibid.*, p. 145.

Ce choix sans ambiguïté en faveur d'une idiosyncrasie peu commune dans les Andes condamne d'ailleurs Ernesto à rejeter les filles d'Abancay, indignes de figurer aux côtés du type aristocratique paternel. Alcira l'attire brièvement à cause de sa chevelure claire, mais l'héritage indigène est patent. Le teint trop foncé, les hanches larges, les mollets ronds qui appellent la *pollera* exaspèrent Ernesto ; Alcira est oubliée. Mais le lecteur s'interroge : le jeune homme ne serait-il pas, lui aussi, porteur de ces stigmates ? S'il se tait aussi obstinément sur sa mère biologique, ne serait-ce pas à cause de l'héritage visible qu'elle lui a laissé ? Ernesto ne se décrit pas, mais lorsqu'il prend conscience de son manque de séduction, face à l'inaccessible archétype paternel, il laisse échapper une sorte de portrait en négatif : “¡ Si yo hubiera tenido los ojos azules de él, sus manos blancas y su hermosa barba rubia... !”¹. Nous comprenons alors : Ernesto est donc exclu, lui aussi, de l'admirable registre bleu/blanc/blond, quintessence de la représentation esthétique et religieuse. Il a les yeux et les cheveux noirs, la peau foncée. Il tient de sa mère : c'est un *cholito*.

Figures de la mère

Ernesto erre beaucoup, peut-être à la recherche d'une mère sans le savoir. Il ne la trouvera pas auprès des Indiennes de Patibamba, pourtant qualifiées de “madrecitas indias”, mais dégradées par la saleté repoussante qui les entoure ainsi que par la terreur qui leur ôte à la fois le regard et la parole. Ce ne sont pas non plus les *chicheras*, malgré leur qualité humaine. Figures tutélaires mais non maternelles, les *chicheras* ne font pas vraiment partie aux yeux de l'enfant du domaine du féminin. Grandes et fortes, le verbe haut, la gâchette facile, elles tiennent tête à des maris insignifiants comme aux gendarmes. L'esthétique métisse qui les caractérise (surabondance de bijoux et de colifichets, énorme corpulence et voix de stentor) est aux antipodes de la féminité traditionnelle. Le portrait que dresse Ernesto de la *cabecilla* – “cara ancha”, “frente pequeña”, “ojos apenas visibles”, “hoyos negros de viruela”² – ne relève ni de la séduction ni de la tendresse maternelle : c'est un chef, qui affronte avec intrépidité, d'homme à homme, le Père Directeur puis l'Armée.

Mais au cœur d'un épisode tragique, parmi les coups de feu qui visent les *chicheras* et les coups de fouet qui s'abattent sur les Indiens, surgit inopinément la mère idéale. Ernesto, épuisé, s'est endormi, le crépuscule tombe, une femme le réveille et le prend dans ses bras. “Su llanto no me

1 *Ibid.*, p. 146.

2 *Ibid.*, p. 126-129.

inducía como otros a llorar más desesperadamente. Llamaba al sueño, al verdadero sueño en el regazo materno”¹, précise Ernesto, qui offre son front aux caresses de l’inconnue. Douce et ronde, vêtue de couleurs pastel, la *señora* s’assortit en tous points au père absent : “ella era blanca, y de mejillas encendidas, de ojos azules”². Aucun mélange de sang chez cette femme qui accompagne les patrons de Patibamba et qui va disparaître aussi mystérieusement qu’elle est apparue. Bizarrement, Ernesto ébloui ne fera rien pour la retenir, la retrouver plus tard ni même la nommer dans son souvenir. Prête à se dissoudre dans l’oubli, cette mère dont il aurait tant aimé être aimé se réduit finalement à l’essentiel : un regard lumineux et bleu qui se confond, comme celui de la jeune fille de ses rêves, avec les yeux du père. “En el momento de despedirnos, la señora me besó en los ojos. Y se regresó. Yo me olvidé de preguntarle su nombre. Pero como un sol inapagable veo siempre sus ojos azules, sus inmortales y tiernos ojos”³.

Face à ce rêve en forme de mère, épouse idéale du père admiré, une autre femme peut prétendre au statut maternel. La *opa* n’a pas les yeux bleus, elle n’a même pas de regard. Elle n’a pas non plus de langage puisqu’elle ne sait que mugir. Elle rejoint les “madrecitas indias” dans l’immondice. Animal nocturne, elle est invinciblement attirée par les latrines et sa présence est à jamais associée dans l’esprit d’Ernesto à une odeur âcre d’urine. Repoussante et sans âge, elle n’est qu’objet de désir et de mépris jusqu’à ce que le typhus lui confère, dans son agonie solitaire, une sorte d’ultime et éphémère beauté⁴. Si rien en elle ne paraît d’emblée suggérer la maternité, c’est pourtant avec une piété toute filiale que le garçon l’accompagne dans ses derniers instants et croise les bras sur son lit de mort à celle qu’il décide d’appeler *Doña Marcelina*. Sexe, peste, maladie et mort se conjuguent dans ce personnage tragique que les autres élèves se plaisent à appeler “la chola puta”.

On note qu’une nouvelle écrite huit ans après *Los ríos profundos* reprend une structure quasi identique : le héros, Santiago, à peine plus âgé qu’Ernesto, succombe aux invites de la “chola Marcelina” qui provoque son désir en urinant devant lui. Comme dans le roman, la deuxième Marcelina est elle aussi contaminée par les hommes : une maladie vénérienne qui la condamne et qui provoque en Santiago une intense et

1 *Ibid.*, p. 139.

2 *Ibid.*, p. 138.

3 *Ibid.*, p. 140.

4 *Ibid.*, p. 295.

Dégoûts et couleurs: les images parentales dans Los ríos profundos 87
filiale compassion. Dans les deux œuvres se déploient des univers visuellement contrastés : le monde immaculé des divinités tutélaires de l'eau et de la neige, le Pachachaca ou le mont Arayá, et de l'autre côté le monde obscur des peaux sombres et de la nuit, où le péché s'incarne dans la puanteur excrémentielle. "El alto cielo tenía color de hediondez"¹, note Santiago. Les deux Marcelinas sont sales et désirables, repoussantes et irrésistibles, victimes et corruptrices. Mais aux yeux des jeunes garçons, leur destin tragique leur rend un visage de mère.

Le viol

Le personnage de la *opa* pose tout au long du récit d'Ernesto, et dans une large mesure à son insu, le problème du viol organisé et consenti. C'est avec la plus extrême brutalité que les grands élèves se disputent le corps de la femme qui leur est offerte, rabattant sa jupe sur sa tête pour ne plus voir son visage et cognant sans pitié son crâne contre le mur des latrines. Plus que d'actes de violence individuelle, il s'agit de véritables cérémonies collectives où se conjuguent l'excitation des petits spectateurs, l'impatience des grands qui attendent leur tour et les séances de masturbation qui prolongent la fête.

Parfois la *opa* semble consentante et se prête de bon gré au spectacle. "La demente quería y mugía, llamando con ambas manos al muchacho"². Mais cela n'enlève rien à la violence mise en place par les Pères au sein même du collège. Sans famille, sans capacité de réflexion, la *opa* n'a aucun recours. Privée de toute aptitude au travail, elle ne participe en rien à la vie de l'établissement et la seule justification de sa présence est bien de servir d'exutoire sexuel au personnel de service, aux élèves, qui se trouvent ainsi préservés des pratiques homosexuelles propres aux internats, et même à certains membres de la congrégation³. Cette instrumentalisation, qui n'est compensée par aucun échange affectif, ne peut qu'être voulue et canalisée par les autorités du collège, averties par les bruyantes concentrations d'élèves autour des latrines comme par les confessions individuelles. À la fois victimisée à l'extrême et exonérée par son incapacité à comprendre ce qui se joue là, la *opa* se révèle comme une version andine de celle dont Paz

1 "La huerta", *Amor Mundo y todos los cuentos*, MONCLOA Francisco (ed.), Lima, 1967, p. 184.

2 ARGUEDAS José María, *op. cit.*, p. 78.

3 "Algunas mañanas la encontraron saliendo de la alcoba del Padre que la trajo al Colegio" (*ibid.*, p. 68).

nous a parlé sous son nom mexicain : la “chola puta” n’est autre que “la Chingada”.

Le rapport entre le père hispanique et la victime autochtone, tant dans “La huerta” que dans *Los ríos profundos*, ne s’opère pas directement mais par l’intermédiaire de l’ecclésiastique. Face à la violence sexuelle et à la fascination qu’elle suscite chez les enfants, le père lointain est absous de tout crime¹. Il est celui qui ne sait pas mais qui aurait le pouvoir, s’il savait, d’apaiser et de laver la faute². À l’inverse, le Père Directeur, comme le curé de “La huerta”, dans un affrontement brutal avec le jeune garçon, laisse percer une excitation malsaine alors même qu’il est dans l’exercice de son autorité administrative et spirituelle. Assimilé par Ernesto à une “bestia de sangre caliente”, il se démasque et n’évoque plus le ciel mais bel et bien une forme d’enfer terrestre où se rejoignent appétit sexuel, cynisme et goût de l’inquisition³. Le Père Directeur ne se trahit pas ouvertement, il dit toujours la loi et jusqu’à la fin dispose du sort de tous, vivants, malades ou morts. Mais nous voyons bien que cette loi repose sur un lourd secret, secret qui pèse impitoyablement sur une femme sans défense, sur des prêtres et aussi sur des adolescents dont l’initiation sexuelle est inséparable de la violence. Le roman fourmille ainsi de notations qui explorent, au-delà de l’ingénuité d’Ernesto, la duplicité cléricale : derrière la douceur monastique, l’insensibilité ; derrière l’élégance des manières, l’art du double discours ; derrière l’homme d’église, le mâle “tenebroso, inmisericorde”, un être que le garçon replace lui-même dans une longue lignée d’inquisiteurs et de conquérants : “Siglos de sospechas pesaban sobre él, y el temor, la sed de castigar”⁴.

À l’internat, Ernesto est entouré de fils d’*hacendados* et d’officiers pour qui la violence née de la hiérarchie raciale fait partie de la tradition. Son meilleur ami lui répète d’ailleurs que les Indiens sont tous nés pour être fouettés ou exterminés et leurs femmes pour souffrir et pleurer. Incapable de prendre ses distances vis-à-vis d’une esthétique ambiante qui érige en modèle la quintessence du type “aryen”, il se sent valorisé par la figure paternelle et rêve de compléter selon les mêmes canons une famille idéale dont le point de convergence déchiffrable serait l’œil bleu. Mais lui-même

1 Il y a un grand espace, que nous ne pouvons analyser ici, entre l’expérience réelle de l’auteur et le père idéalisé par l’absence que présente le roman.

2 “Sólo los ojos azules de mi padre me habrían calmado, me habrían liberado aquella noche de tanta maldad”, (*ibid.*, p. 265).

3 *Ibid.*, p. 296.

4 *Ibid.*, p. 312.

Dégoûts et couleurs: les images parentales dans Los ríos profundos 89
n'ignore pas qu'il ne peut répondre à de telles exigences, car sur lui pèse la double filiation. Ernesto est, comme tant d'autres, porteur de ce que Paz appelle "esa llaga que alternativamente mostramos o escondemos"¹, une plaie héritée de cette mère qu'il annule avec application mais dont le visage pourrait bien resurgir le soir, au fond d'une cour de collège.

Dans le viol presque quotidien de la *opa* se rejoue une cérémonie très ancienne, fondatrice d'un ordre barbare, où règne, selon la formule d'Arguedas, "la insuperable asociación entre placer sexual y sufrimiento"². Ernesto et Santiago ne peuvent désirer qu'en pénétrant dans un monde obscur où règnent les coups, les excréments, le voyeurisme. Mais ils savent qu'ils ne sont pas fondamentalement différents de cette femme meurtrie à la peau brune. L'auteur et ses créatures se trouvent alors confrontés à une problématique du reniement qu'ils pensent éluder par des choix idéologiques, faute d'assumer courageusement la double filiation. C'est de cette tension, qui est aussi rupture avec toute tradition, que naît, selon nous, le labyrinthe d'Ernesto.

Ève-Marie FELL
Université de Tours

1 PAZ Octavio, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, p. 73.

2 Cité in ORTIZ RESCANIERE A. (ed.), *José María Arguedas. Recuerdos de una amistad*, PUCP, Lima, 1996, p. 195.

El parricidio en *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo¹

En *Tótem y Tabú*, Freud vincula la aparición de la Ley y su eficacia a la muerte del *padre*, mostrando la imposibilidad para la conciencia de escapar a la Ley. Así se explica la frase de Lacan : “el verdadero padre, el padre simbólico, es el padre muerto”². En otros términos, el poder del padre aumenta con su muerte. De donde se infiere que la eficacia de la Ley subsiste aun cuando el *lugar* en donde se busca al padre esté vacío, como en *El obsceno pájaro de la noche* y en *Pedro Páramo*. Y en este sentido, no hay contradicción entre la imposibilidad de encontrar al padre y el deseo de parricidio. Éste se intensifica tanto más cuanto más punzante se hace la ausencia. Baste indicar que a quien se considera responsable de esta ausencia es precisamente al padre, pues, al ocultarse, priva al hijo del encuentro en donde podía asentar el ser. Esta idea es particularmente obvia en *El día señalado* de Manuel Mejía Vallejo, como lo es en *Gracias por el fuego* de Mario Benedetti. En las dos novelas, el único espacio que ve el hijo para ser es el de la eliminación del padre. Empero, dicha eliminación, cuya carga es siempre abrumadora, evidencia la impotencia y el fracaso definitivo del hijo en *Gracias por el fuego*, cuando en *El día señalado* anuncia la apropiación de los atributos paternos por el hijo³. Veamos el proceso y consecuencias de dicha apropiación.

1 – La imperdonable ausencia del padre

A veces trataba de olvidar que buscaba a un hombre para matarlo. Sin embargo, seguía de pueblo en pueblo, de hacienda en hacienda, con un odio que ya me cansaba los ojos. [...]

– A las Férias de Tambo irán los mejores galleros – dijo alguien. Y cuando tuve la seguridad de que allí encontraría al que debería morir, con la yema de un pulgar probé largo rato la punta de mi cuchillo.⁴

Así se expresa el personaje central – llamado el Forastero – en Tambo, en el segundo capítulo de *El día señalado*. El hombre al que se refiere es el padre que nunca había conocido. Se trata de un gallero que al pasar un día por un pueblo sedujo a la madre del personaje principal – el joven nació de

1 MEJÍA VALLEJO Manuel, *El día señalado* (1964), Ediciones Destino, Barcelona, 7ª edición, julio 1972, 259 p.

2 LACAN Jacques, *Écrits*, Éditions du Seuil, Paris, 1966, p. 469.

3 El peso del parricidio es paralizador en la primera novela y estimulante en la segunda. Nótese que, desde el punto de vista de la conciencia, la culpabilidad es tan intensa en el deseo como en el acto. No es necesario cometer efectivamente el parricidio para que su peso recaiga sobre la conciencia.

4 MEJÍA VALLEJO Manuel, *op. cit.*, p. 22.

este encuentro –, dejándole su mejor gallo – *Aguilán* – y prometiéndole que volvería por él. Pero nunca volvió.

El niño será criado en medio de los gallos de combate – descendientes de *Aguilán* – que la madre cuida con mucho esmero, “como si alimentara recuerdos”¹.

Manuel Mejía Vallejo pone de manifiesto la idea de que el parricidio no sólo es posible, sino que puede también convertirse en la única razón de ser para el hijo. El hijo odia al padre para poner un término a la desdicha de su madre y a la suya :

Ese hombre le había dañado su destino, había dañado el mío. Desde que oí por primera vez el canto de los gallos, desde que una voz empezó a contestar dentro como si aquel canto me perteneciera. Tardes y tardes pasó en los corrales espantando la voz, pero el camino estaba marcado : también yo sería gallero.²

Al circunscribir todas sus actividades a todas aquellas en donde identifica al padre, el hijo se apropia sus atributos, preparándose así para el asalto de la todopoderosa fortaleza paterna. Aquí el odio, debido paradójicamente a la ausencia del padre, será el móvil punzante que impulsará al joven a estructurar su horizonte en pos del causante de su desdicha y a mantenerse en cuanto voluntad de enfrentamiento. Si el odio impulsa así al hijo, es por la dura experiencia que tiene de su *carencia-a-se* y por la promesa incumplida que mantiene a la madre en la enajenación de la espera sin objeto, trazando asimismo su propio destino. Enfrentarse con el padre y matarlo, es suprimir la causa de la doble desdicha. Nótese que el odio excluye la denigración de aquél a quien se odia. Al enmarcar su horizonte en el del padre, el hijo reconoce que para él es ése el único espacio que le permite izarse a su altura bajo la mirada admirativa de la madre :

Al verme adiestrando [los gallos], mi madre pronunciaba un *¡ Igual al otro !*, con vaivén de cabeza. Ignoré si se refería a mí o al gallo de turno.³

Herido en su ser de manera indeleble por el padre, el hijo sigue sin tregua sus huellas para alcanzarlo en su transcendencia y derrumbarlo. En este proceso interviene positivamente la palabra de la madre que – al contrario de la madre de Humberto en *El obsceno pájaro de la noche* o de la de Juan Preciado en *Pedro Páramo* – ha idealizado siempre al padre. A ello se debe, sin duda, que en *El día señalado* el hijo lleve a bien la búsqueda del padre sin anegarse en el desorden imaginario en el que se

1 *Ibid.*, p. 23.

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 23-24.

anega, por ejemplo, Juan Preciado. La frase admirativa de la madre – “¡ Igual al otro !” – le confiere al hijo el mismo rango que tiene el padre en el proceso idealizador de su recuerdo y esperanza. La ambigüedad de la frase citada – “Ignoré si se refería a mí o al gallo de turno” – no suprime la promoción del hijo al nivel del padre. El “gallo de turno”, en su calidad de hijo de *Aguilán*, indica también al padre. La continuación evidencia asimismo que la madre identifica al hijo con el padre. Por ejemplo, refiriéndose al adiestramiento de los gallos, el hijo comenta :

Por instinto sabía volverlos más combativos. Al enterarse de que era el ganador en el vecindario, ella decía palabras que formaban parte de su mismo silencio : “Tenía que ser así”.¹

Las palabras arraigadas en el silencio materno circunscriben los éxitos del hijo al orden de la causalidad paterna e indican que sigue la senda que le asignaron. La justificación de dicha senda tiene su origen, en última instancia, en la valorización y reconocimiento por la madre de la trayectoria del padre. Así se explica que el peso del destino que abrumba al hijo no sea una carga paralizadora sino el trampolín que constantemente lo propulsa hacia una mayor sumisión a ese destino :

Porque yo estaba marcado [...].

“El día señalado nos veremos frente a frente, y morirá”, juré, niño todavía. Y amolaba despaciosamente espolones y cuchillo mientras miraba a cualquier punto.²

Este juramento del hijo, “niño todavía”, muestra la profunda grieta que le abre en el ser la promesa incumplida del padre. Frecuentemente se vislumbra subyacente, en la novela, su oscilación entre dos llamadas opuestas, la de la vida y la de la muerte. La primera se expresa por la ternura y el amor ; la segunda por el odio y la venganza. Los principales personajes que encarnan la llamada de la vida³ se la repercuten al Forastero como ecos que, en su interior, ponen con frecuencia en tela de juicio la validez de la llamada de la venganza. Así lo vislumbra Marta⁴ cuando – respondiendo a las explicaciones del Forastero sobre las razones que

1 *Ibid.*, p. 24.

2 *Idem.*

3 Esos personajes son José Miguel Pérez, Marta, Daniel, el hijo del enterrador, el alfarero, el padre Barrios y en cierto modo también la prostituta Otilia.

4 Marta es la joven de la fonda “El Gallo Rojo”, hermana de Antonio Robles, jefe de los guerrilleros que están en las cercanías de Tambo. Éstos exterminarán a los militares del sergente Mataya que, con los esbirros del Cojo, mantenían a Tambo bajo de la tiranía y el terror.

guiaron sus pasos a Tambo – afirma sin lugar a dudas : “Usted no es asesino [...]. Lo huelo en el aire”¹.

Esa lucha interior entre las dos llamadas antitéticas le da al Forastero un matiz de personaje trágico. El hijo mantiene constantemente firme su propósito de venganza para anular la herida inicial, aunque el resultado es inverso, como lo reconoce el hijo :

Porque al formarme en el odio tuve que aceptar el engranaje y vivir en mí como en casa ajena. Por lo menos esto había llegado a comprender : debía recorrer mi pesadilla, hundirme en cada hora como en el barro, llenar este espacio para el grito.²

2 – Enfrentamiento y *reconocimiento* recíproco

Impulsado por ese deseo y cerrando sus sentidos a todo lo que no fuese en esa dirección, el Forastero llega a Tambo, con su gallo escondido debajo del poncho y la certeza de que se acerca “el día señalado” por el destino. Pronto descubre que el hombre que busca es el Cojo que hace reinar el terror y la arbitrariedad con un grupo de esbirros que tiene³.

Esa certeza lo lleva a la Gallera donde reconocerá desde el primer instante al hombre que busca, como en un espejo que le remitiese su propia imagen :

Las puyas se interrumpieron al entrar un hombre alto y cojo.

Algo cojeó en mí al comprender que era el desconocido a quien busqué durante doce años, a quien aguardó mi madre desde una ventana más honda cada día contra el camino sin pasos de regreso.

[...] Todo en mí era venganza en acecho. Un sentimiento de odio total me sofocaba : odiaba al hombre, odiaba su voz, sus ademanes, su cojera, el zurriago nudoso, la atmósfera de que se rodeaba [...]. Me odié a mí mismo por odiarlo, odié a mi madre por haber sido su víctima, y porque nunca dejó de esperarlo. Cojo y alto. Para encontrarlo, una vida entera.⁴

Quizá se pueda ver en el odio generalizado que suscita en el Forastero la presencia del padre ese tipo de desesperación que atribuye Sartre a la venganza, porque la venganza remite a una carencia inicial indeleble. El odio a sí mismo “por odiarlo” pudiera dar crédito a la idea de la relación

1 MEJÍA VALLEJO Manuel, *op. cit.*, p. 66.

2 *Ibid.*, p. 24-25.

3 Dos de ellos lo provocan. Él, sin inmutarse, los humilla clavando con su puñal la mano de uno en la mesa en el momento en que iba a recoger el montón de dinero que le había extorsionado, como de costumbre, al dueño de la fonda. Es la primera vez que en Tambo alguien se atreve a enfrentarse con los matones de El Cojo. En la ciudad todos saben que el Forastero busca a un hombre para matarlo.

4 MEJÍA VALLEJO Manuel, *op. cit.*, p. 176-177.

entre la intensificación del odio en el hijo y su desesperación. La percepción que tiene ahora del padre es una percepción que valoriza incluso su cojera :

El defecto le infundía una insolente superioridad física, obligaba a pensar a quien le viera : “alguna cosa importante sucederá de un momento a otro”.¹

Si todo en el padre es valorizado, incluso sus defectos, odiarlo es odioso, pero no odiarlo lo es también. No hay escapatoria, ni para el hijo, ni para el padre : “El Cojo se quedó mirándome. Algo cojeó también con vigor en su mirada, pareció descubrir un recuerdo”². Estamos aquí ante un reconocimiento recíproco de dos conciencias soberanas, en el sentido hegeliano del término.

Al escoger la gallera como lugar del enfrentamiento, el hijo arremete contra la base del poder del padre. Recuérdese que el hijo descubre el peso de la ausencia del padre en medio del canto de los gallos que resuena en su existencia como el espacio en donde se anuncia la transcendencia paterna. La elección de la gallera constituye pues una operación eminentemente dialéctica. El hijo irrumpe en la fortaleza del padre para destruirlo en cuanto fortaleza, lo que equivale a arremeter contra el padre en su esencia. Para el hijo, la esencia del padre se había anunciado, desde un principio, en el combate de los gallos. Al dejarle a su madre el gallo *Aguilán* como promesa de regreso, el padre había unido el nacimiento del hijo con lo que fundaba su propia diferencia : ser el mejor gallero. Por eso el reto del hijo en la gallera que apuesta a su gallo toda la fortuna que había ido acumulando tiene por objeto, en última instancia, el reconocimiento de su superioridad por el padre. Además, como el combate de los gallos no cesa hasta que uno de ellos muere o mata al otro, el enfrentamiento hijo/padre en la gallera tiene la misma connotación mortal que el enfrentamiento de los gallos, con la particularidad de que la determinación del hijo sobrepasa la muerte física del padre y apunta a derrumbarlo en cuanto conciencia soberana. Así se explican los tres momentos del enfrentamiento : verbal, físico y por fin mediatizado por los gallos.

a) Enfrentamiento verbal

En este primer momento, el Cojo (el padre), coreado por sus esbirros, intenta socavar la osadía del Forastero (el hijo) provocándolo y mofándose del gallo que lleva escondido : “Si nos mostrara el pollo hasta le

1 *Ibid.*, p. 177.

2 *Idem.*

permitiríamos sacarlo al redondel”¹. Provocación vana, pues el hijo, sin inmutarse – “Sonreí con la boca únicamente, como si mirara un recuerdo”² –, se mofa a su vez del Cojo, como lo indica este diálogo :

– ¡ Eh, usted, forastero ! – gritó dando un bastonazo a la valla del redondel. [...]

Sonreí antes de remedar el vozarrón del hombre, todavía de espaldas :

– ¡ Eh, usted, Cojo !

Se le vio el aturdimiento [...]. La reacción del Cojo se redujo a tres palabras escandalosas :

¡ Aquí lo espero !

– ¿ Por qué no sube usted ? – rechacé burlón. Tantos berridos asustarán a los gallos.³

A través del enfrentamiento verbal, cada uno mide la resistencia del otro e intenta doblegarlo. Pero ambos se mantienen en la cima de la voluntad vencedora, sin conocer el miedo, reconociéndose recíprocamente en dicha voluntad. En términos hegelianos, se podría decir que los dos se yerguen inmediatamente por encima de las vicisitudes de la existencia pasada y presente, impulsados sólo por la rabia de vencer.

Es la primera vez que alguien se atreve a poner en tela de juicio la autoridad del Cojo. De ahí que éste, sin poder contar ya con la ayuda de los esbirros – inmovilizados por la intervención del hombre del potro⁴ – intente reafirmar su autoridad jugándose, no sin riesgo, la última carta, bajo el modo imperativo : “Forastero, ¿ va a sacar el gallo ?”⁵. La respuesta negativa del hijo – “No [...]. No quiero mostrarle el gallo”⁶ – no deja escapatoria. El enfrentamiento físico es inevitable : “El Cojo miró al segundón con desprecio y se me enfrentó resueltamente porque de verdad la hora había llegado”⁷.

1 *Ibid.*, p. 197.

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 198.

4 Se trata de un jinete que el Forastero había encontrado antes de llegar a Tambo, amigo de Miguel, asesinado por los soldados. Este jinete va a Tambo a buscar el caballo y la guitarra de su amigo. Entra a caballo en la gallera. Su papel en esta escena es decisivo pues al inmovilizar a los matones del Cojo permite el enfrentamiento directo del hijo con el padre.

5 *Ibid.*, p. 199.

6 *Ibid.*, p. 200.

7 *Ibid.*, p. 210.

b) Enfrentamiento físico

Con “agilidad de puma”¹, el Cojo sube las gradas para castigar al atrevido forastero, sabiendo que éste había ido a Tambo para matarlo. El hijo, esquivando los golpes del padre, le hace “un chisguete en el cinturón”² con su puñal. Aunque la herida es leve, intencionalmente el parricidio está consumado, sin sentimiento aparente de culpabilidad. Y para que quede más claro que se trata de una decisión de parricidio, el Forastero le da a comprender al Cojo que es su hijo :

– *Aguilán* se llama este gallo...

El impacto en el Cojo empujó mi voz lenta como su paso, ahora condescendiente :

– Yo quería ponerle *Gavilán* ; mi madre quería ponerle *Águila*. Al fin lo pusimos *Aguilán*. Un viejo nombre, mezcla de gavilán y águila.

Se detuvo [...]. Envejeció dos años. O veinticuatro. Toda mi edad lo derrumbó. Mi edad, más nueve meses. Por un momento creí sorprenderle una buena mirada. Tal vez fuera posible ...³

Esto indica que lo importante para el hijo no es la mera muerte del padre, sino el reconocimiento.

Al Cojo no le queda más remedio que aceptar que su gallo, *Buenavida*, se enfrente con el de su hijo.

c) Enfrentamiento mediatizado por los gallos

La lucha a muerte de los gallos mediatiza la del hijo con el padre. Los dos gallos son idénticos, como son idénticas las espuelas del hijo y las del padre⁴. Los clamores del público corean esa identidad, subrayando al mismo tiempo la convergencia de los dos destinos, como lo indica el breve diálogo que mantienen el padre y el hijo sobre la inútil espera de la madre y sobre el destino mientras sus gallos, enfurecidos, deciden del triunfo, diálogo que pone de manifiesto que la angustia del ser-para-la-muerte es idéntica en ambos :

- Desde cuando estaba niño ella me decía : - “Algún día volverá”. Pero él nos torció el camino, el rancho estuvo sin hombre. Hasta que juré vengarme.

- El odio nos vuelve hombres - dijo sin convicción. [...]

1 *Ibid.*, p. 211.

2 *Ibid.*, p. 241.

3 *Ibid.*, p. 211.

4 He aquí unas líneas sobre el efecto que produce en la gallera el Forastero cuando saca a *Aguilán* de debajo del poncho : “¡ Igual al *Buenavida* ! / – cuchicheaban intrigados.

“– ¿ No era única la cría de don Heraclio ? / – Nos engañó... – Fíjense en las espuelas del forastero.

“– ¡ Las mismas del Cojo ! / – ¿ No eran únicas sus espuelas ?

“El hombrón también oía desconcertado” (*ibid.*, p. 244).

- Los caminos nos pierden - añadió.

Su voz se diluía entre los últimos aletazos. La punta de su lengua asomó entre los dientes, allí se quedó esperando las palabras, que salieron al fin, solas, duras :

- Son torcidos todos los caminos que andamos.

No sé qué quiso decir. Era como si le clavaran cien espuelas. El bordón se aflojó en sus manos, el cuchillo se desgonzó en las miss. Sus párpados se despabilaron con miedo de que le cayera encima la tristeza. Yo también tenía miedo al imaginar que dentro de segundos él yacería entre los brincos finales de los gallos, que mi mano limpiaría la sangre del cuchillo en las plumas rojas de *Aguilán*.¹

Por supuesto, triunfa el gallo del Forastero. El triunfo de *Aguilán* simboliza el del hijo. Éste, sin embargo, no alcanza el goce característico del Amo analizado por Hegel. Pues a la inversa del Esclavo que tiembla ante el Amo, el padre es vencido, pero en ningún momento apunta en él la conciencia servil. El hijo le perdona la vida física – la muerte del gallo del Cojo simboliza su derrumbe –, pero lo hace, no por ser su padre sino por piedad, porque ve en el Cojo a la humanidad retorciéndose en la angustia :

De pronto en el Cojo no vi más que un hombre, sólo un hombre también desamparado, sin más camino que la muerte. [...] Lo supuse cercano a mí, con sus angustias. También él vivió trago a trago la vida, resistió el contragolpe de las propias acciones, el sabor a ceniza, de cada jornada.²

De donde se infiere que el padre es negado en cuanto transcendencia sin que el hijo saque de ello goce. Prueba de ello es la manera que tiene de salir de la gallera – como un sonámbulo – y el cansancio final. Empero, el triunfo del hijo no es vano. Le permite apropiarse la potencia paterna, lo que en la novela se expresa por la identificación final del hijo con el padre. Como el padre, el hijo deja su mejor gallo a una mujer, Marta, y le promete regresar, empleando casi los mismos términos que los de la promesa del padre : “Aquí dejo este gallo en prueba de que volveré. Es de la mejor raza”³. Pero hay una diferencia. El hijo mantiene viva a Marta en el recuerdo, siente incluso remordimiento⁴, cuando el padre había borrado del suyo a la mujer a quien le confiara su mejor gallo.

1 *Ibid.*, p. 257.

2 *Ibid.*, p. 257-258.

3 *Ibid.*, p. 259. El padre había dicho “Es de la mejor cuerda, volveré” (*Ibid.*, p. 24).

4 “Jamás entendí las fuerzas que llevaron mis pasos a interceptar los de otros, ni por qué crearon o interceptaron los míos [...]”

“Sólo comprendí que todo estaba llagado, que hasta mis impulsos mejores dejaban su dolor, su extraño remordimiento” (*ibid.*, p. 146).

99 *El parricidio en El día señalado de Manuel Mejía Vallejo*

Queda pues patente que si el hijo funda el sentido de su existencia en la búsqueda parricida del padre y logra matarlo simbólicamente sin ser paralizado por el sentimiento de culpabilidad, no por ello apacigua la desdicha de la conciencia. Tras haber vencido al padre y haberse apropiado sus atributos, se va de Tambo, sin duda con la victoria, pero victoria pesada, llevando a costas el cansancio existencial. El parricidio, aun cometido con el ahínco que nos muestra Manuel Mejía Vallejo, deja la conciencia encenagada en la desdicha. Sin embargo, el fondo de la desdicha, en donde se mueve la conciencia en el parricidio asumido, es de índole distinta de la que aparece por ejemplo en *Gracias por el fuego* de Mario Benedetti. En esta novela el peso del parricidio intencional le impide al hijo, Ramón, pasar al acto y lo acorrala al suicidio expiatorio. En *El día señalado*, la desdicha forma sencillamente parte del destino del hombre que tiene que ser estando siempre a distancia de sí mismo.

Amadeo LÓPEZ

GRELPP

Universidad de París Ouest Nanterre La Défense

En el nombre del Padre en *Margarita está linda la mar* de Sergio Ramírez¹

Componentes de la trama

“Margarita está linda la mar” es el título de la novela de Sergio Ramírez² y el primer verso de uno de los poemas más conocidos de Rubén Darío. En la novela se reelabora, en constante relación intertextual con el universo poético del gran modernista, una compleja trama novelesca que se refiere a dos momentos de la historia de Nicaragua en el siglo XX. El primero se construye en torno a Rubén Darío, cuando vuelve a su ciudad de León, devastado por el alcohol, a morir en ella. El segundo, en torno a la figura del primer Somoza, cuando, a mediados de siglo (en 1956), elige la misma ciudad de León para autoproclamarse candidato a su propia sucesión. Si la representación novelada de la sociedad provincial de comienzos de siglo abunda en rasgos grotescos para dar el sentido de una sociedad en la que domina una minoría social pudiente pero mediocre, la dictadura es el espejo de aumento de esta sociedad delicuescente que, medio siglo después, no ha hecho más que acentuar los abusos de poder, apoyándose en la CIA, sirviéndose de la corrupción y practicando la violación y la tortura para mantenerse en el poder. La novela de Ramírez pone de realce, en este marco de referencias socioculturales, varias figuras de padre que serían dignas de análisis, pero nos centraremos aquí en dos tipos de representaciones simbólicas, significativas en el relato, ya que se presentan como variantes del Padre de la Patria y del padre biológico, y contienen distintos registros de figuración del Nombre del Padre, ese significante profundo, metáfora del inconsciente, imposible de definir íntegramente, pero que rige y empuja, desde su ausencia, al sujeto que lo busca.

En el plano de la referencia real aparecen dos tipos de padre ; uno de proyección política y cultural, ocupado por figuras de carácter nacional, conocidas en el imaginario latinoamericano, como son las antitéticas del Poeta, Rubén Darío, y del Dictador, Somoza. Otra vertiente se relaciona con representaciones de padres biológicos, como Debayle, amigo de Darío, el mismo Somoza y muchos otros personajes que ilustran tanto la variante del padre autoritario como la del bonachón. Pero es la ausencia del padre del protagonista, Rigoberto López, lo que me interesará analizar particularmente, como catalizadora de la acción. Escritor, periodista y

1 RAMÍREZ Sergio, *Margarita está linda la mar*, Alfaguara, Madrid, 1998.

2 Por *Margarita está linda la mar* se le otorgó a Sergio Ramírez el Primer Premio Internacional Alfaguara de Novela.

revolucionario, Rigoberto se va definiendo por su pasión por la obra de Darío y su odio contra Somoza, el dictador que, además, ha violado a Rosaura, su novia. Rigoberto no tiene padre y aunque esta ausencia se destaca una sola vez, se hace en un texto clave, “la carta de despedida”, confesión a su madre de su amor por ella y de las motivaciones de matar al dictador para salvar a la Patria. Analizaré los componentes semánticos de esta carta que revelan cómo, simbólicamente, este acto se lleva a cabo “en nombre del padre”, contra el representante de la horda primitiva. Comprobar esta hipótesis contribuye a dar sentido a la identificación que hago entre el significante de Margarita de Rubén Darío, ubicado en el título de la novela, y la actuación de Rigoberto.

Referencias al Padre

La novela se sirve de identidades notorias tomadas de la realidad nicaragüense para producir efectos de algo conocido en este laberinto textual compuesto de dos tramas, dos épocas y varios conflictos personales y colectivos. Si prevalece la tonalidad de la ambigüedad, la figura de Rubén Darío aparece como fuente de inspiración. Es “numen” (palabra utilizada en la novela y sacada del universo poético del poeta) desde el título de la novela y epicentro de la acción de Rigoberto López. La actividad de éste, como periodista de los años 50, lo lleva a escribir un guión cinematográfico para rescatar del olvido los últimos sufrimientos de Rubén Darío. Esto le sirve de máscara a su clandestinidad, organizada con un grupo de amigos, “el grupo de los conjurados”, que planean un atentado contra Somoza. Rubén Darío, como poeta renovador, es padre espiritual de estos representantes de la ciudad letrada, pero ocupa, también, la función de padre biológico desdichado. Darío no puede volver a España, donde lo espera Francisca y su hijo y, arruinado por el alcohol, se vuelve objeto desvalorizado en manos de sus amores fracasados y de la influencia nefasta de su amigo, el cirujano Debayle, representante de la clase alta provincial, reputado por sus fallidas operaciones.

Debayle es un personaje grotesco que funciona como otro polo fundacional desde los primeros capítulos. Él es el verdadero *operario* de la desfiguración social que es tema de toda la novela, no sólo porque practica operaciones que son verdaderos desencadenantes de una serie de acontecimientos tremendos infligidos a sus pacientes (sus víctimas)¹, sino porque el operar de Debayle va más allá, en el sentido alusivo del término, ya que encarna la figura de padre fundador de una genealogía extraña y dispar. Es el padre de dos niñas muy distintas : Margarita, figura tomada

¹ Es el caso de Rubén Darío. Su cuerpo es motivo de carnavalización cuando, ya muy enfermo, Debayle le extrae el hígado y, después de muerto, su cerebro de “genio” para exponerlo para “la ciencia”.

103 *En el nombre del padre en Margarita está linda la mar*

del poema aludido en el título, y Salvadorita que se casará con Somoza, y participará en el origen de una genealogía siniestra que instala el nepotismo en el país. Fruto de este casamiento, la acción del padre Debayle se prolonga en la pareja Somoza/Debayle y cubre los dos períodos de la historia de Nicaragua elegidos como contexto. En el plano simbólico, las figuras arquetípicas del Poeta nacional y del Dictador, quedan relacionadas con esta clase alta que se impone con falsos valores europeizantes – Debayle es de origen francés y funda su prestigio en supuestos conocimientos adquiridos en Francia –, ya que, por un lado, destrata al poeta, y por otro, da lugar a la estirpe del dictador.

Marcas del significante profundo en el registro de lo imaginario

Las dos líneas argumentales, situadas en el 900 y en los 50, se cruzan en la historia de Rigoberto y dan lugar a un discurso de tipo *collage*, cuya autoría es difícil de determinar. La figura rectora del narrador se sustituye por un polimorfismo vocal, en el que intervienen varios personajes, un coro que parodia al de la tragedia clásica, y otras voces extrañas de personajes menores, verdaderos catalizadores de la acción. Es el caso de Margarita, mencionada en el título, pero con una mínima intervención en la trama, ya que desaparece dejando una incógnita que el lector intenta resolver: ¿por qué se alude a ella en el título? Es el caso, también, de las llamadas “zurcidoras”, “remenderas” o “las hermanas” que, con intervenciones inesperadas, como las Erinnias, o las Brujas en *Macbeth*, se identifican con fuerzas del destino que cambian el curso de la vida de los personajes. Estos elementos dispares (de la realidad a lo sobrenatural) y la falta de coordinación en la diégesis pueden interpretarse, a nivel del discurso y de la historia, como la marca simbólica de una ausencia profunda, semejante a lo que Lacan designa con la metáfora del Nombre del Padre, formas que toma el significante que, al mismo tiempo que se presenta, se expande o disipa, con efectos metonímicos que en el texto acompañan la búsqueda variada del sujeto, Rigoberto, y tienen repercusiones en todos los niveles del relato.

La obra de Rubén Darío es fuente de inspiración para Rigoberto tanto como punto de partida de la narración. En muchos momentos del relato el lector puede identificar anotaciones sobre la poesía y la vida de Rubén Darío que quedan registradas en el cuaderno de Rigoberto. El estilo rubendariano impregna el discurso, y se propone como ejercicio de reescritura. Sin embargo, como en toda escritura en espejo, las marcas de la poesía rubendariana denotan también la inversión de valores y sirven

para plasmar la degradación social, como en el caso de Quirón, nombre préstamo del poema filosófico *Coloquio de los centauros*, que en la novela aparece maltratado como poeta y discípulo de Darío, rebajado al rango de servidor de Debayle¹.

Si la presencia imaginaria de Rubén Darío se extiende en conversaciones de Rigoberto con sus amigos y queda simbolizada en ese llevar su cuaderno bajo el brazo, gesto que reproduce a lo largo de toda la novela, gesto que indica apropiación de un deseo y protección de un saber anterior que él asume (mito del ancestro que se sacraliza), también se percibe en la diégesis esta influencia *como una estela*, a través de una selección cuidadosa de títulos que retranscriben versos muy conocidos del gran poeta modernista, que, como en el caso del título de la novela, ponen en evidencia una modalidad discursiva de transvaloración de materiales². Estos versos/títulos funcionan como sintagmas protectores que, por su situación capital, al mismo tiempo desprendida del sujeto de enunciación, intervienen brutalmente en la significación y en el enunciado. En ellos se inscribe, subyacente, el *otro*; permiten reencontrarse con Rubén Darío en el texto de Sergio Ramírez y abren la posibilidad de leerlo desde el hipotexto. A este nivel se manifiesta, muy sutil y sabiamente, la función de filiación poética.

La trasposición, la inversión y el efecto de condensación como prácticas discursivas definen la poética de Ramírez, y si bien propulsan sentidos dejan otros en zonas de sombra, límites o nudos que la peripecia no aclara. Este tipo de nudo acompaña la presencia de Margarita. Adosado a Rigoberto, de manera simbólica, está el motivo central que anuncia el título de la novela, *Margarita está linda la mar*, que expresiva y explícitamente aparece en el primer sintagma de la novela, para esfumarse luego entre los variados hilos de la trama. Veremos que Margarita cumple una función en relación con Rigoberto y su lucha clandestina contra el dictador.

1 “Hoy es 18 de noviembre de 1907. Los cipreses del jardín en sombras, por el que deambula una pareja de pavorreales, se estremecen con los invisibles soplos de brisa que presagian la lluvia. Quirón saca brillo con el lampazo al mosaico de los corredores”, RAMÍREZ Sergio, *op. cit.*, p. 61.

2 “Tus risas, tus fragancias, tus quejas eran mías”, “Pegaso ahora relincha hacia ti”, “Quiero ahora decirlo hasta luego !”, “Los bárbaros, cara Lutecia !”, “Ya tendrás la vida para que te envenenes”, etc. son versos que aparecen en el texto citante como título de capítulos, a veces tergiversados por la reescritura posmoderna que juega con el sentido de conservar las marcas de la memoria y, al mismo tiempo, la posibilidad de transformar los motivos heredados.

En la novela surge, parodiado, el contexto en que se escribió el poema *Margarita está linda la mar*. Dedicado a la hija del doctor Debayle, la niña está en completa oposición con su hermana, Salvadorita. Celosa de ella porque Rubén Darío “le había escrito unos versos mucho más largos que se sabía de memoria”¹. Margarita se identifica como ruptura con esta parte de su familia que da lugar a la estirpe del dictador, lo que parece ser una prolongación del acto que relata el poema de Rubén Darío, en el que la niña se opone a la autoridad del padre cuando va a buscar “la bella estrella que la hacía suspirar”. Su deseo la lleva “camino arriba, por el cielo y más allá, mas lo malo que ella iba sin permiso del papá”. El poema relata la transgresión de la Ley, simbolizada por el Padre².

Margarita participa, así, de los dos tipos de filiación rubendariana que destaca el hipotexto de Ramírez : es la figura argumental que se opone a Salvadorita y es una alusión primera a la transgresión que se produce a todos los niveles de la estructura poética. Ambas convergen en Rigoberto dando sentido a su acción. La referencia del título se repite a otro nivel de la trama, en Rigoberto, para después esfumarse o transformarse, dejando en él sólo su rastro, una pista que el lector se empeña en descifrar. Margarita está en la novela como en el poema, en clara contradicción con lo que representa el padre, cuyo apellido parece ser epíteto de esta realidad grotesca de la que ella huye. Si Debayle (suena *de Baile*, como si dijéramos, en broma, en balde) es padre fundador de la farsa social de la que esta niña escapa, Margarita se prolonga en Rigoberto, ya que escribir, conjurar contra el dictador y atentar contra su vida, son actos de índole transgresiva. Estos quedan definidos en dos momentos importantes : la carta que Rigoberto escribe a su madre en la que declara su amor y su respeto por ella y le explica su decisión de sacrificarse por la Patria, el segundo, la ejecución del acto heroico, el atentado contra Somoza, que se logra gracias a un conjunto de coadyuvantes entre los que están las remenderas que enredan el destino de Somoza y lo hacen olvidar, al salir de su casa, el chaleco contra balas.

Los enigmas de la carta

La carta de despedida escrita por Rigoberto a su madre es la única que anuncia este acto de agresión al dictador, como acto meditado en la

1 RAMÍREZ Sergio, *op. cit.*, p. 193.

2 Cf. GIRALDI DEI-CAS Norah, “Las transgresiones de la niña de Rubén Darío a Sergio Ramírez”, in *Discursos transgresivos en Europa y América latina*. Actes du Colloque ALMOREAL, 27 et 28 novembre 1998. Université d’Angers, juin 1999, p. 71-83.

soledad del personaje. Esta carta forma parte de una secuencia, formada por dos capítulos, que separa la primera y la segunda parte de la novela. Esta secuencia central lleva por título “Intermezzo tropical” y sus diferencias con respecto al resto de la novela se comprenden enseguida, no sólo por la estructura externa (la brevedad del texto en bastardillas), sino por su tema y su función. Este *intermezzo tropical* muestra ser una marginalidad, una separación, un texto aparte¹. El primer capítulo de este eje central lleva por título “Curriculum vitæ de Somoza García, Anastasio”, y es un C.V. novelado, comentado por voces que se identifican con la de Rigoberto y sus amigos. El segundo capítulo es la breve “Carta de despedida”, con tono intimista, respetuoso y contenido, de Rigoberto a su madre.

En la diégesis, este intermezzo tropical *ordena* los componentes de la historia según el plan, de índole totalmente transgresiva, que tenía preparado Rigoberto. Por eso, estos dos capítulos son sintomáticos de un ocultamiento. Re-presentan deseos expresados confusamente a lo largo de la novela y confirman la voluntad de cumplir con el acto final, contra los motivos de desorden que caracterizan la trama, contenidos en la escritura. Son actos de palabras que contienen una figuración doble ; se acercan, por un lado, a la lógica del fantasma (según la analiza Freud) y por eso tienen el valor de “accidentes” de la representación, y son, por otro, los que permiten una interpretación de ciertos componentes ambiguos del relato. Textos que re-presentan destacando la soberanía del gesto que, además de mostrar, esconde. Por eso es que, aunque anticipan lo que va a pasar, el lector se deja llevar por ellos, es decir, por lo que anuncian, tanto como por lo que sucederá realmente, después de ellos, al final de la novela.

La carta es, desde varios puntos de vista, la materialización de la “lógica” de la libido, que cubre con el campo semántico de la pulsión, Eros/Tánatos, de lo que se desea realizar y de lo que lleva más allá de sí mismo. La carta muestra, también, una confusión íntima, muestra los puntos de inhibición y de confusión entre el amor por su Madre y por la Patria, el espíritu de renuncia a la vida tanto como la fuga, y, por fin, el fantasma de proteger a su Madre y a la Patria, como hijo, es decir ubicarse en el lugar del Padre. La carta es simple, lleva en sí la entrega final de

¹ El *Intermezzo tropical* es un intertexto con el sentido de entregar ciertos secretos, la otra cara de la anécdota. Desde ese punto de vista, por el cambio de modalidad discursiva, se puede explicar cómo se ha dejado a Margarita en el título para anunciar la novela que cuenta la historia de Nicaragua a través del compromiso fugaz y transgresivo de uno de los suyos.

Rigoberto, pero aunque es clara en su literalidad, encierra una serie de ambigüedades expresadas en estos términos, al comienzo del capítulo :

Carta de despedida

León, 21 de septiembre de 1956

Señora Soledad López.

Sus Manos

Mi querida mamá

Todo choca en la carta. Con ella se acerca a su madre para confesar su compromiso y anunciar su despedida. Utiliza el presente entre pasados y futuros, lo que es referencia a un tiempo paradójico, un más allá en el que se reunirán todas las acciones : la madre recibirá la carta y él ya estará muerto. Si el tono es de un profundo amor, denota también respeto y distanciamiento con respecto a la destinataria. La confesión íntima del hijo permite revelar su verdadera identidad de revolucionario y su compromiso con Nicaragua. La carta es una vuelta en sí mismo, narcisista. El personaje expone, se expone, y libera, así, una parte de su inconsciente. Por eso, todo es contraste y juego de dobleces, como lo indica ese doble título, por encima de ese “mi querida mamá”. Este recargado encabezamiento formal, umbral del texto y presentación de un aspecto genérico – “carta de despedida” – permite situar y definir la acción del protagonista. Trae la fecha con la función evidente de referenciar el acto histórico, el asesinato de Somoza, mientras que el nombre y apellido de la madre del protagonista permiten conocer algo más de la historia personal del protagonista, silenciada hasta entonces, entre otras, alude a una supuesta situación monoparental, ya que Rigoberto lleva el mismo apellido que su madre. Este paratexto permite, de rebote, definir la ausencia del padre biológico. En este doble juego de cercanía y distanciamiento con respecto al objeto amado y dispuesto a perderse, identifica, cada vez más, a la Madre con la Patria. El sujeto se escuda en su lejanía tanto como en su respeto por ella. A pesar del tono afectivo de “mamá”, reforzado por el pronombre personal de la primera persona y el adjetivo de máxima expresión amorosa en español, “querida”, la carta se cubre de un velo de lejanía que revela los contenidos de la cadena del significante profundo que tiene la figura del Padre. Allí se instala el *todavía* del sentido – *Encore*, como el título del famoso seminario de Lacan, en el que las volutas y las líneas quebradas del arte barroco se asimilan a los caminos que toma el significante para expresarse – : *Sus Manos* es una fórmula de cortesía arcaizante, que no puede dejar de tener una *significación* y un funcionamiento que podríamos llamar metonímico. Es un síntoma de la percepción – la imagen – que tiene el protagonista con respecto a sí mismo y a su madre. *Sus manos* refleja su

acción vista simultáneamente en dos planos, el de lo *real* – carta de cortesía y carta que entrega en sus propias manos – y el *simbólico* – el lugar que ocupó dentro del núcleo familiar entre las manos, en el regazo de su madre, donde creció su amor por ella, en el lugar arquetípico que se le otorga al hijo desde que irrumpe y acecha la escena primitiva, sublimado, quizás, por el hecho de no haber conocido a su padre. Asimismo, estos planos quebrados, indicados por la polisemia de las palabras, reflejan la problemática interna del personaje y permiten trazar una línea imaginaria que va de lo simbólico y de lo real al área de lo colectivo, porque “Sus Manos” anuncia el arma y el acto de ejecutar, con su propia mano, al dictador.

El nombre de su madre, *Soledad*, reitera el campo semántico del aislamiento, como si el acto que Rigoberto decide llevar a cabo solo, lo llevara ya inscripto en sus orígenes o en los de su estirpe, representada por el nombre de la madre. Esto permite vislumbrar otra sinonimia, muy utilizada en la simbología patriótica y de fundación de la Patria, que es la imagen de la Madre Patria. En el lector se va tejiendo esta amalgama, este doble propósito de confesión de hijo y de ciudadano que comunica esta carta a la madre : “yo siempre he andado tomando parte en todo lo que se refiere a atacar al régimen funesto de nuestra patria”. Esta madre, depositaria de la confesión, es, también, la representación de su comunidad. Es la Madre del Hombre, en el sentido bíblico y el símbolo de esa patria sola, abandonada, malherida y maltratada por el dictador, que Rigoberto se propone liberar. ¿ Liberar de quién ? Del Padre autoritario, representante de la horda primitiva, lo que, como corolario, pone de manifiesto la esencia edípica del acto hacia el que convergen todos los componentes de la novela, la ejecución del padre rival.

La madre, depositaria de la carta, es una López, apellido que implica otros contenidos de interés, ya que, en su origen, *Lo Pez* es una forma arcaica construida con el artículo neutro para indicar *el pez*. Si los discípulos del Salvador quedan designados como los futuros “pescadores de hombres”¹, esto queda evocado en la memoria semántica del apellido López. La imagen incluida en el nombre es la de la reproducción, metáfora de los discípulos y seguidores del Mesías. Rigoberto se revela como un salvador, revela el pez que lo define, indicando con su apellido la clave de su misión : la reproducción del ejemplo².

1 *Evangelio* de San Lucas, 4-5.

La metáfora del pez se asocia con la de la salvación pero es, además, signo que metaforiza el sexo masculino. Contenido en el apellido de su madre, es la otra parte de la feminidad, pero en el caso de Rigoberto, el pez remite, por la forma y el color de sus escamas, como en “Reyerta”, célebre romance de García Lorca, tanto al sexo masculino como al arma, objeto de metal, alusión *in absentia* al revólver que usará Rigoberto.

La carta es la representación de un doble amor y una doble misión, en los que se confunden y se manifiestan estos significativos paralelismos : Madre/Patria ; Hijo/Padre. “Espero que tomará todas estas cosas con calma y que debe pensar que lo que he hecho es un deber que cualquier nicaragüense que de veras quiere a su patria [...]”, palabras de Rigoberto a su madre, y alusión a su vuelta narcisista, a un yo como ideal proyectado de sí mismo en el actuar por una sociedad mejor. Y al final, en el saludo de despedida a su madre, agrega, “Su hijo que siempre la quiso mucho”, la fórmula duplica su contenido narcisista, ya que el personaje expone sus razones, el amor por su Madre y el amor por la Patria.

La figura del padre, abundante y variada en la novela de Ramírez, se vuelve problemática de la ausencia y justificación de actos mayores que definen una búsqueda identitaria. Esta modalidad permite hacer hincapié en esta función capital de todo proceso de estructuración del sujeto, en cuyo epicentro se encuentra la relación cercana o lejana con el Nombre del Padre.

La identidad colectiva como la del sujeto se van haciendo y los juegos simultáneos en la novela con tiempos y acciones diferentes, la participación de muchas voces entrecortadas o inesperadas, indican su complejidad. Lo original de este mensaje es que la poesía de Rubén Darío, suspendida en el título, atraviesa los distintos componentes de la novela, y Margarita, como la flor, disemina, con efectos metonímicos, la noción de transgresión de la autoridad que encierra este texto. Como Margarita, en otro plano, Rigoberto cumple con su destino, vengarse de la autoridad opresora, dejando una estela abierta. Sumido a un magma de influencias, elegidas o no, contradictorias, él va construyendo su propia aunque fugaz identidad en la ficción, de hijo, escritor, revolucionario, amante de su

2 Dedico esta explicación a dos López : Amadeo López que nos ha dirigido con sus conocimientos en los seminarios del GRELPP y Álvaro López, arquitecto uruguayo, buscador de sentidos en las raíces hispánicas de los apellidos que poblaron América.

Madre/Patria. Quizás sea el personaje en el que Sergio Ramírez se reconozca mejor¹.

Norah GIRALDI DEI-CAS

GRELPP

Université de Lille 3

¹ Bibliografía mínima : *Rubén Darío, sus mejores poemas*. Notas y comentarios de BORDOLI Domingo Luis y otros, Montevideo, Banda Oriental, 1965 ; DOR Joël, *Le Père et sa fonction en psychanalyse*, Erès, Point hors ligne, 1998.

Regard du père, loi de la mère dans *Desde el amanecer* de Rosa Chacel¹

En 1968, Rosa Chacel écrit un texte intitulé *Desde el amanecer* qui présente une particularité peu fréquente dans l'écriture autobiographique : non seulement elle y parle de ses dix premières années, mais encore elle se réfère aux circonstances qui précédèrent la rencontre de ses parents, à son histoire prénatale, en affirmant sa volonté de naître. La volonté, ou le désir, ou les deux, tels sont les mots récurrents, dès les premières pages, dès l'aube, et le lecteur pourra, selon ses préférences théoriques, opter pour une interprétation nietzschéenne ou psychanalytique ou, encore, pour la combinaison de ces divers points de vue.

Le sous-titre de *Desde el amanecer*, "autobiografía de mis diez primeros años", offre une piste explicite, ainsi que la citation liminaire d'un fragment de poème de Quevedo : "Deseado he desde niño / o antes, si puede ser antes". Rosa Chacel présente sa naissance comme la résultante d'une série de désirs, le sien en particulier, manifeste dès la première page – "siento el principio de mi vida como voluntad" ; "fueron muchos los trabajadores que nacieron en España, todos con más méritos que yo, ninguno con más ganas, ganas, entiéndase bien, de acudir"². Pour elle, il n'existe aucun doute sur ce point : ses souvenirs "datan de quince o veinte años antes" de ce 3 juin 1898. Elle affirme même : "no son recuerdos de hechos lejanos en mí, sino que yo misma era ya un hecho en ellos. En ellos pues, consisto : vengo de su lejanía". Chacel, réfute, en effet, l'idée qu'elle raconte un récit d'enfance qu'on lui a raconté et qui serait, alors, une sorte "d'autobiocopie", selon le terme de Lejeune³.

La préhistoire du désir, la vie comme volonté clairement opposée à la nolonté de la génération antérieure, incarnée, dans le texte, par son père, telles sont les lignes sous-jacentes d'un récit qui s'instaure sur celui des avatars de la vie de ses parents, reconstruits progressivement par la narratrice qui remonte à la pré-histoire de son accès au système symbolique.

Desde el amanecer est lisible comme l'*Aurore* de Rosa Chacel, mais les parts d'ombre et de mélancolie y côtoient la vitalité inaugurale qui doit lutter pour l'emporter sur une aboulie paternelle foncière ou une angoisse maternelle mal compensée, hélas, par une exigence éducative excessive. Sans doute la narratrice y a-t-elle puisé les ressources nécessaires pour

1 CHACEL Rosa, *Desde el amanecer*, Debate, Madrid, 1993, 343 p.

2 *Ibid.*, p. 9.

3 LEJEUNE Philippe, *Les brouillons de soi*, Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1998, 430 p.

“afrontar las ideas más penosas o tenebrosas”¹ ou simplement pour entreprendre un récit fondé sur un postulat qui heurte les principes de vraisemblance en usage, en autobiographie comme dans les récits : le fait que son père ait réussi à la faire parler à l’âge de cinq mois, par exemple, ou l’échec d’une opération des amygdales, par exemple.

L’analyse de ces histoires l’emportera, dans ce travail, sur celle de leur récit, même si la distinction est artificielle, car elle ne peut que s’appuyer sur la genèse du récit, son ordre dans le texte. Sans chapitres, il comporte des séquences rythmées par une permanente analyse du récit annoncé ou énoncé : comme si la reviviscence ordonnatrice s’imposait toujours, non des pauses ou des ellipses, mais une constante divagation critique, un désir complexe d’exprimer la vérité d’un temps retrouvé sans artifice rhétorique apparent, tout en lui donnant pour double un commentaire qui ne peut qu’induire la lecture. En synthèse, en effet, s’il fallait, aujourd’hui, ne parler que du “pacte de lecture” dans *Desde el amanecer*, la tâche serait simple : le récit serait classé dans la désormais vaste catégorie des textes qui comprennent leur propre exégèse. Mais si on postule, comme l’écrit Julia Kristeva, que “Freud a fondé la psychanalyse comme invitation à l’anamnèse dans le but d’une re-naissance, autrement dit d’une re-structuration psychique”² – le texte se lit sous un angle nécessairement combinatoire. Ainsi, la volonté récurrente – obsessionnelle ? – d’affirmer dès les premières pages que le sujet qui écrit le texte est une volonté depuis un temps antérieur à sa naissance lui confère un statut et une portée que les méthodes narratologiques habituelles, utilisées sans le recours à la psychanalyse, ne pourraient examiner sans de multiples réserves. En revanche, un mélange méthodologique appréhende avec plus d’aisance un message qui affirme :

Lo que querría fijar aquí, ahora es, precisamente, lo pueril. Querría remontarme hasta aquel momento o estado de mi puerilidad en que, dentro de ella, yo era yo, tal cual soy, tal como seré siempre, mientras sea.³

Les “hic et nunc” explicites ne font pas de ce texte une analyse sans divan et sans l’évanescence de la parole destinée à une écoute que l’œil du lecteur, même avisé, ne saurait remplacer ; cependant, ils placent ou désirent placer ce lecteur dans une position de réception qui demande une adhésion au projet du texte. La demande de la narratrice, qui écrit en 1968, à soixante-dix ans, ne contraint pas le lecteur à une “suspension” de l’exercice de son sens critique : une telle demande se limiterait en effet à

1 CHACEL Rosa, *op. cit.*, p. 72.

2 KRISTEVA Julia, *La révolte intime*, Bibliothèque de Poche, Paris, 1997, 382 p. La citation se trouve à la page 14.

3 CHACEL Rosa, *op. cit.*, p. 15.

un pacte de lecture tel que celui de certains textes “fantastiques”. Elle pose, en des termes familiers aux lecteurs de textes existentialistes, l’existence d’un être désirant avant même d’avoir commencé à être, et qui sera très précocement parlant, ce qui est logique, puisque son désir avait déjà présidé à sa mise au monde.

C’est ainsi, en effet, qu’il est possible de lire l’exploit du père de Rosa Chacel, qui parvint à la faire parler en établissant :

Un istmo o un cable conductor con mi brazo extendido hasta la imagen, haciendo que mi índice tocase tres puntos, tres breves contactos, que junto a mi oído se convertían en palabras, como si cada una de las tres voces fuera el ruido del roce de mi dedo en el papel.²

Il s’agit moins d’une performance pédagogique, accompagnée d’une certaine rivalité, voire d’une compétition avec la mère, généralement reconnue comme dispensatrice de l’acquisition des premiers mots de la langue dite maternelle, que d’une manifestation de la volonté de la narratrice, née, certes, depuis cinq mois seulement, mais équipée d’un vouloir-vivre prénatal si antérieur qu’il ne se contente pas de dérober la victoire à un père en l’occurrence plus obstiné dans ce genre d’entreprises que dans la recherche d’un travail. Ce vouloir-vivre est-il l’indice d’une libido déjà très constituée, accompagnée d’une intense oralité “succionando toda imagen, con aquella avidez que hacía de todos mis actos una comunión, un vínculo”¹. Il y réitère, en effet, un désir d’engloutir le monde, ses représentations, et de les exprimer, au moins autant que de laisser la mémoire et l’intuition au travail, en un réseau textuel de libres associations.

Le texte comporte ainsi de fréquentes narrations de souvenirs, qui n’ont rien de surprenant dans ce genre littéraire, si ce n’est qu’ils remontent à l’époque où Chacel n’avait pas encore deux ans. Mais, plus tard, à l’âge de cinq ans, l’angoisse de la narratrice, quand on lui montre des photos – “y viviendo sus descripciones” –, l’entraîne à relier entre eux souvenirs, évocations, désirs inaccomplis des personnes de sa famille : “todo tenía la fuerza descomunal de una profecía”², dit-elle. Faut-il penser que son père a tant désiré qu’elle lise les signes du monde – en l’incitant à parler de ce qu’elle voyait à un âge où on n’est invité qu’à le laisser s’imprimer en soi – qu’elle a absorbé ce désir, et qu’elle est devenue capable, non seulement,

1 *Ibid.*, p. 180.

2 *Ibid.*, p. 32.

comme l'adulte qui écrit le texte, de déchiffrer le passé, mais encore, comme l'enfant dont elle ravive le désarroi, de toucher aussi ce qui sera, comme si un fil invisible lui permettait d'atteindre une zone temporelle qui n'est pas encore mais qui, pour elle, est déjà présente sous ses yeux :

¿ Se puede tocar el futuro ? No, porque el futuro no existe, no es. Pero ¿ se puede tocar la posibilidad de que algo sea ? [...] ¿ con qué es con lo que choqué ? Choqué con la onda de la verdad [...] Yo no vi el futuro : vi – toqué – el presente.¹

Sans certitude scientifique à propos de l'intuition, le travail interprétatif incite à lire, dans ces "illuminations", une "hyperesthésie" favorable à la création littéraire. Mais est-il trop risqué de penser que la petite Rosa Chacel, entourée d'adultes qui parlent très librement devant elle de tous les sujets qu'ils imaginent peu propices à éveiller son angoisse, et à mots couverts de ce qu'ils redoutent, pour elle et pour eux, s'entraîne à un constant déchiffrement des strates implicites et même explicites de leur discours et de leur non-dit ? Comme le "narrateur-araignée" que Deleuze découvre dans la *Recherche*, la narratrice de *Desde el amanecer* est au centre d'une toile narrative tissée par les désirs contradictoires de ses parents et collatéraux. La toile s'étend et vibre. Le texte enregistre les intermittences d'une raison raisonnante, d'une lucidité qui "étudie" constamment ces adultes, mais qui se laisse déborder par l'excès même du travail interprétatif. Chacel, adulte, a beau avoir l'habitude de voir et de mettre en mots ce qu'elle dit, elle retrouve l'impossibilité de verbaliser ce qu'elle ressentait alors. Elle sait que "[...] no hay medio de expresar la sencillez de lo que se ve con los ojos, sin pensar que por haberlo visto se piensa luego interminablemente, irrefrenablemente"². Pour lui faciliter l'accès au système symbolique, son père avait, dit-elle, installé un dispositif, entre elle et le visible, qui liait le regard à la nomination des choses, alors que le "domaine propre du moi primitif Ur-Ich ou Lust-Ich, se constitue par clivage, par distinction d'avec le monde extérieur"³. Il lui a donné le droit de se situer comme sujet à un stade de son développement psychique trop précoce pour que ce lien entre le "réel" et le "symbolique", si précieux pour déchiffrer les signes, ne soit pas, en même temps, une source constante d'angoisses.

1 *Ibid.*, p. 34-35.

2 *Ibid.*, p. 131.

3 LACAN Jacques, *Les écrits techniques de Freud*, Le Séminaire, Livre 1, *La topique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1975, p. 128.

Elle est ainsi hantée par des rêves qui la terrorisent par “su infinita posibilidad”, elle a la phobie du feu, des bêtes sauvages, qu’elle relie à la mort : “no hay nada más pavoroso que lo insensato”¹. Logiquement, tout ce qui est irrationnel l’effraie, et plus encore celui qui s’empare d’elle par rafales, qu’elle ne peut ni comprendre ni contrôler : “nada podría irritarme más que el no comprender”². Deux modalités se combattent alors en elle :

Yo sabía que mi madre era perfecta ; tenía todas las habilidades, sabía de todo ; era tal como yo quería ser, tal como debía ser. Mi padre era inaguantable, violento, disparatado ; tal como yo era, reconociéndole también ciertos valores, que también me reconocía a mí misma.³

Son père écrit des “comedias” ou “zarzuelas”, il vit au jour le jour, mais il paie le prix de son refus de travailler comme fonctionnaire. Chez un de ses oncles, la sphère masculine est encore dotée des charmes inhérents à la souplesse de la loi : “no había pequeñeces femeninas y había libros [...] y leía lo que se me antojaba”⁴. Mais, pour le père et l’oncle, liberté, fantaisie créatrice comportent un contrepoids de bohème, à la frontière de la pauvreté. Son père préfère ne rien faire à faire quelque chose qui suppose un compromis avec son idéal du moi : “nada de hacer una cosa que no sea lo que parece : en seguida tiene aspecto de quiero y no puedo”⁵.

Sa mère, en revanche, dont la fille a lu très tôt les textes de Freud – “aspiraba a realizar en mí todo lo que en ella había sido resignado”⁶ – ne se contente pas de compenser le manque de pénis en poussant sa fille à faire ce que les circonstances lui ont interdit d’entreprendre, elle veut aussi réaliser par son intermédiaire les deux versants de sa personnalité définie dans le texte comme duelle. Marquée par une enfance aux Antilles et par la lecture de Rousseau, elle voudrait concilier le chant, la danse, la vie sociale et l’étude austère des mathématiques, par exemple. Sa mère a aussi une mère, sans doute phallique :

1 CHACEL Rosa, *op. cit.*, p. 134.

2 *Ibid.*, p. 134.

3 *Ibid.*, p. 38.

4 *Ibid.*, p. 273.

5 *Ibid.*, p. 175.

6 *Ibid.*, p. 196.

Daba órdenes con el aplomo de que no se hayan cumplido antes de haber sido dadas, y mi madre asentía. Callaba, de tanto asentimiento ; obedecía porque ante su madre no se atrevía a ser madre.¹

Prise entre la découverte de l'absence de pénis de la mère qui lui faisait la loi, mais se la laisse imposer par sa propre mère, et celle de la liberté d'entrer avec son oncle Mariano dans une caserne ou une brasserie – “era como aprovechar la ocasión de entrar en un lugar más o menos prohibido [...] en un sitio donde no entran chicas”² –, Rosa Chacel va canaliser sa révolte dans une fascination esthétique – “el coup de foudre de la imagen”³ – qui est lisible dans le texte comme l'exercice positif du refus du monde “féminin” et de l'affirmation de valeurs propres au sujet, distinctes de celles du monde masculin.

Elle est entourée d'images féminines auxquelles elle ne pourrait s'identifier sans déception : sa grand-mère, qui ne rêve que “de destituir a [su] madre de su autoridad [...] ; tía Teresina, de una rara perfección física y de una absoluta obtusidad intelectual y psíquica. Egoísta y fría” ; sa mère qui “recobró con su papel de hija una docilidad resignada”⁴.

Simultanément, sa grand-mère a un discours féministe : “La mujer tiene que lograr su libertad económica, tiene que valerse por sí misma. Una profesión digna, cuando se tiene facultades para estudiar”⁵, et ce discours ne peut pas la convaincre, parce qu'elle y décèle une attaque sous-jacente contre son père “cesante”, et sa mère, qui malgré des études pour être institutrice, ne peut précisément pas travailler puisqu'elle est mariée. Elle souffre aussi quand elle perçoit chez son oncle Paco “un escepticismo anulador”⁶, et chez son père “el cese de toda ambición”⁷ : le fatalisme, l'aboulie, dénoncées par Unamuno, par exemple. Elle se promet donc de n'être ni comme les femmes ni comme les hommes qui l'entourent, même si le monde masculin l'attire davantage, par la liberté qu'il lui semble détenir. Elle n'oublie jamais ce qu'elle doit à son père, qui la regardait regarder les choses quand elle avait cinq mois, et qui lui a donné accès aux mots. Elle a perçu, dans le système symbolique, plus que la permission de

1 *Ibid.*, p. 237.

2 *Ibid.*, p. 241.

3 *Ibid.*, p. 243.

4 *Ibid.*, p. 250.

5 *Ibid.*, p. 256.

6 *Ibid.*, p. 282.

7 *Ibid.*, p. 316.

parler, l'invitation à faire de ce qu'elle voit du monde une traduction artistique, en paroles ou en forme.

Quand le livre s'achève, il semble ainsi s'ouvrir, plutôt que de se fermer, sur le monde, qu'à force de refuser celui des adultes de son entourage, elle a découvert dans une école d'art : "No, yo no emprenderé jamás un trabajo que sea un tormento"¹, elle ne veut pas étudier par devoir comme le voudraient, pour elle, à sa place, sa grand-mère et sa mère. Elle ne veut pas davantage vivre dans l'interdit sur le faire pratiqué par son père avec des justifications pseudo-éthiques qui ne déguisent pas, à ses yeux, une impossibilité de surmonter une paralysante angoisse de l'échec. Elle dit :

Mi padre o no trabajaba o trabajaba con placer, pero no, tampoco seguiré el camino de mi padre porque quiero más placer. Yo quiero algo que sea arrebatador, que sea además rápido como un chispazo y que arrebate también a los otros – a algunos, por lo menos –, que los transporte.²

Ainsi, Leticia Valle dont le désir est plus fort que toute loi, ou le narrateur de *Estación. Ida y vuelta*, sont bien des avatars de Rosa Chacel, et les portraits de l'artiste enfant et adolescente. Ils sont d'autres consciences – et inconscients – qui disent constamment Non aux voies qu'on leur ouvre et qu'ils estiment sans issue, alors qu'ils acquiescent à la voie artistique, la seule qui ne met pas leur désir en impasse.

Danièle MIGLOS
Université de Lille III

1 *Ibid.*, p. 338.

2 *Ibid.*, p. 339.

La mère pacifiée dans *Lo raro es vivir* de Carmen Martín Gaité¹

Peut-on contredire Héraclite et se baigner deux fois dans le même fleuve ? La citation du philosophe placée en exergue invite le lecteur à s'interroger sur le rapport qui se construit entre l'épigraphe et le roman. Le premier chapitre nous fournit apparemment une réponse puisque le temps semble s'y dédoubler pour permettre que deux scènes semblables et différentes apparaissent en surimpression. La première prend la forme d'une hallucination tandis que la seconde s'accomplit dans ce que nous avons coutume d'appeler la réalité, mais toutes deux ont lieu simultanément. De quoi s'agit-il ? La narratrice-protagoniste, Águeda Soler, a répondu à l'appel du directeur de l'établissement gériatrique dans lequel se trouve son grand-père maternel et apprend que le vieil homme attend la visite de sa fille, c'est-à-dire de la mère d'Águeda, morte depuis huit semaines. C'est au moment où le directeur annonce à Águeda : "Es a ella a quien está esperando", que la scène se dédouble sous les yeux de la narratrice et qu'elle assiste alors au dialogue entre sa mère et le directeur, réplique exacte de son propre dialogue avec cet homme. Le directeur tend un mouchoir à sa mère qui pleure des "larmes de cristal", comme il le fait dans la réalité pour Águeda, elle aussi en pleurs. L'évanouissement d'Águeda qui suit l'hallucination ne constitue pas une séparation entre les deux espaces mais semble être le prix à payer pour effectuer le passage d'un monde à l'autre.

Quel est le sens de cette répétition et qu'entraîne-t-elle pour la suite du récit ? Le dédoublement qui s'est produit place en fait la narratrice au cœur même de l'événement qui se joue. Le directeur lui lance en effet un défi : interpréter pour son grand-père le rôle de sa mère puisque le vieil homme a une santé trop fragile pour que le décès puisse lui être annoncé. L'hallucination n'a donc été que la vision de ce qui lui est demandé, cesser provisoirement d'être elle pour incarner sa mère. Il va de soi que l'échange d'identité proposé n'est envisageable qu'en raison de l'étonnante ressemblance entre la fille et la mère. Prise dans ce jeu de miroirs, alors même que l'autre n'est plus là pour lui faire face, la narratrice est emportée par une tempête intérieure, crise existentielle qui s'avère être aussi une quête d'identité. Événement extérieur, le défi lancé devient ainsi un événement intérieur qui entraîne une série de bouleversements puisque "la visita al abuelo había dejado a la intemperie una serie de cables"².

¹ MARTÍN GAITE Carmen, *Lo raro es vivir*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1996, 229 p.

² *Ibid.*, p. 29.

Le premier de ces “cables” est le refus manifeste de la narratrice d’affronter la mort de sa mère. Les souvenirs enterrés qui reviennent à la surface dévoilent une attitude de dénégation, un parti pris de mise à distance dont le but évident est de se prémunir contre la douleur. Or le deuil non fait la rattrape soudain puisque, pour jouer à être sa mère, il lui faut admettre ce décès. La description rétrospective de l’enterrement où elle s’interdit d’exprimer son chagrin devant son père, où elle semble étrangère à ce qui se passe si bien que c’est une amie en pleurs qui reçoit les condoléances, est assez éloquente. Bien qu’elle affirme son acceptation de cette mort, son attitude contredit ses paroles et dévoile l’importance du traumatisme vécu. En effet, jusqu’alors elle a tenté de faire comme si rien ne s’était passé, refusant de connaître l’origine du décès ou de voir sa mère morte, afin de la garder métaphoriquement vivante. Elle a également évité, depuis deux mois, d’appeler l’élève de sa mère qui occupe une partie du studio où celle-ci habitait afin de pouvoir conserver l’espoir d’entendre la voix de sa mère et non celle d’une autre : “mientras no llame le estoy echando pan a la esperanza”¹.

Sa difficulté face au deuil a en fait une double origine qui permet de mieux comprendre ses réticences. Les relations d’Águeda avec sa mère ayant été plutôt tendues, cette mort semble lui ôter la possibilité d’une réconciliation ou au moins d’une explication. Il est évident que la volonté d’indépendance qu’elle a opposée à sa mère, dans sa jeunesse puis à l’âge adulte, avait pour objet de cacher son profond attachement envers celle-ci, que son compagnon Tomás qualifie même de “passion” : “No haces más que declarar que no la quieres, que pasáis una de otra, pero la pasión te sale a flote”². Or la mort subite de sa mère l’a en quelque sorte empêchée d’être enfin sincère avec elle-même, c’est-à-dire d’avouer son affection, et l’a privée de surcroît d’une assurance qui lui est nécessaire et qui concerne cette fois l’amour maternel. Ainsi, lorsque le directeur du centre lui déclare : “a usted la quería mucho”, Águeda aussitôt répond “Eso ya no lo sé”. La fêlure du personnage se révèle dans ce doute qui donne lieu à la narration, laquelle devient alors la recherche d’une réponse que seule la morte pourrait lui fournir.

Si la narratrice résiste aussi à ce deuil, c’est qu’il vient se superposer à un deuil antérieur pour le raviver et rouvrir une blessure qu’à tort elle croyait guérie. Il ne s’agit pas dans ce cas de la mort d’un être cher, mais d’une rupture qui huit ans après continue à laisser des traces douloureuses puisque “la pena de amor [...] sangra [...] aún”³. Alors qu’elle avait essayé

1 *Ibid.*, p. 111.

2 *Ibid.*, p. 163.

3 *Ibid.*, p. 33.

d'oublier sa relation avec Roque et surtout son dénouement, le deuil présent ouvre les portes d'une mémoire barricadée. Les souvenirs oubliés resurgissent, les deux événements s'entremêlent et produisent les mêmes conséquences soit une perte de repères, et le désir irréfrenable de mentir, de se cacher derrière des masques. Comme le note aussitôt son compagnon, Tomás, Águeda recommence à "divaguer", régresse à l'époque de cette rupture, où selon ses propres termes, "estaba hecha un trapo"¹. L'usage de masques et de fabulations devient une tentation constante qui définit en quelque sorte la narratrice, toujours réticente à se dévoiler, à émettre un discours authentique par peur du regard d'autrui : "se miente por incapacidad de pedir a gritos que los demás te acepten como eres"². C'est sans doute pour cette raison qu'elle a choisi comme sujet de recherche un personnage qui se présente alors comme l'image à la fois séduisante et effrayante de ce qu'elle pourrait devenir. Aventurier et mythomane, Vidal y Villalba offre à la narratrice le reflet de sa propre inclination, de sa fuite constante face à la réalité, de sa difficulté à s'accepter. Mais, ce personnage caméléon, d'après les sources qu'elle a trouvées, finit par ne plus savoir démêler le faux du vrai, par se perdre dans le labyrinthe de ses histoires, tout comme Águeda à certains moments lorsqu'elle en arrive à croire à ses propres inventions : "Tenía que parar. Me lo estaba creyendo. [...] Estoy tan loca como él, todo se contagia. ¡ Voy a acabar como Vidal y Villalba !"³

Le mensonge compulsif constitue une tentative un peu désespérée de donner du sens à sa vie alors qu'elle se sent incapable de se diriger, ne sait toujours pas quelle place lui correspond dans ce monde et considère avec horreur l'aspect chaotique de son moi : "un habitáculo plagado de cajones desordenados y rebosantes"⁴. Il s'agit donc de mettre de l'ordre dans sa vie, mais aussi de cesser de fuir une réalité à laquelle il est impossible d'échapper autrement que dans la folie. Assumer le deuil présent et passé apparaît donc comme l'un des premiers pas à faire pour accéder à une identité plus authentique. Le hasard lui offre l'opportunité de se mesurer à la réalité, lorsqu'elle retrouve, au coin d'une rue, Roque. Si dans un premier temps, la douleur l'emporte face à cette vision imprévue, la rencontre lui permet cependant de mettre un terme à ce deuil, lui aussi

1 *Ibid.*, p. 150.

2 *Ibid.*, p. 149.

3 *Ibid.*, p. 81.

4 *Ibid.*, p. 144.

repoussé, de sorte que se produit une libération : “mi cuerpo se iba desentumeciendo y los recuerdos abejeaban en tropel [...] era vivir de nuevo, reenhebrar los sueños enterrados”. Les huit années écoulées depuis la rupture semblent en fait avoir constitué une parenthèse pendant laquelle le deuil refusé avait comme figé l’existence d’Águeda, incapable d’interpréter ce qui se passait en elle et autour d’elle, prise dans des jeux de masques qui la tenaient à distance d’elle-même.

Cette première victoire s’accompagne d’un autre processus intérieur, la réévaluation par la narratrice de sa relation à sa mère. L’identité problématique d’Águeda semble en effet découler d’une relation à sa mère plutôt ambivalente, en même temps que d’une réticence prolongée à se montrer sous son vrai jour face à elle. L’ambivalence tient à ce qu’Águeda a érigé sa mère en modèle tout en cherchant à se démarquer d’elle. Sa volonté de différenciation semble légitime du fait que non seulement elle ressemble physiquement à sa mère mais porte le même prénom et est dotée d’une voix identique. Double physique de sa mère, la narratrice se juge pourtant incapable d’égaliser le modèle. Car la mère, peintre reconnu, femme énergique et indépendante, projette une “ombre gigantesque”¹ sur sa fille qui ne se sent jamais à la hauteur de la figure maternelle, ose à peine s’y mesurer et choisit une voie dégradée en suivant un cursus d’histoire de l’art. Le jeu proposé par le directeur ravive donc ce complexe puisqu’il lui offre l’opportunité de démontrer qu’elle est l’égale de sa mère en tenant son rôle mais lui rappelle aussi qu’elle s’est toujours sentie inférieure à celle-ci : “no me atrevía con ese papel [...]. Nunca me había atrevido a derribarla de su pedestal”². Alors que le désir d’interpréter sa mère est si puissant que chaque jour est désormais rythmé par l’attente de l’appel téléphonique du directeur, Águeda ne cesse de douter de ses capacités à y parvenir.

Ce doute est certes le résultat de son complexe d’infériorité par rapport à sa mère mais il s’ancre aussi dans un questionnement plus vaste concernant sa personnalité. Il semble qu’à force de se définir par rapport à sa mère, mais en opposition, Águeda ait fini par ne plus savoir qui elle était. Cette faille perçue par la mère n’a cependant jamais été énoncée comme si celle-ci cherchait ainsi à protéger sa fille, à respecter la fragile image qu’Águeda se construisait. L’espace de liberté laissé par la mère s’est avéré trop vaste pour qu’Águeda le remplisse harmonieusement. Elle

1 *Ibid.*, p. 45.

2 *Ibid.*, p. 57.

123 *La mère pacifiée dans Lo raro es vivir de Carmen M. Gaité*

aurait voulu au contraire que sa mère lui adresse des critiques afin d'avoir un point d'appui, qu'elle énonce ce jugement resté en suspens mais perçu dans son regard, "en el fondo no sabes lo que quieres"¹. Dans une lettre qu'elle lui avait écrite sans oser l'envoyer, la narratrice dit son désir de mettre fin au caractère artificiel de leurs relations et justifie son attitude :

Eso es lo que más me duele de ti, que nunca me pidas explicaciones, que me fuerces a dar las que no son para justificar una conducta mía que tu silencio censura.²

La relation mère-fille s'est construite sur des malentendus, l'interprétation sans doute hâtive et erronée des silences de part et d'autre. Une nécessité s'impose alors pour en finir avec l'incompréhension qui a dominé ces rapports, retrouver sa mère malgré la mort et dénouer les équivoques, récupérer les souvenirs heureux afin de pouvoir asseoir sur des bases affermisses une identité qui ne soit plus chaotique. Il s'agit donc de se réapproprier et de réinterpréter une image maternelle, volontairement malmenée. Águeda recourt alors à divers subterfuges qui lui permettent d'entrer en contact avec sa mère, de recréer le lien détruit par la mort. Si l'hallucination avait été involontaire, les divers procédés utilisés apparaissent comme le fruit d'un désir conscient : arracher provisoirement à la mort sa mère. Diverses modalités vont être mises en jeu par une narratrice inventive, à l'imagination débridée, qui n'hésite pas à scruter son monde intérieur : le récit, vrai souvenir ou pure invention, le rêve, le dialogue, le portrait.

Le premier récit fait à un barman restitue au présent un souvenir d'enfance, évocation d'un danger couru avec sa mère lors d'une promenade en hors-bord. La parole se voit soudain forte d'un pouvoir de vie et toutes deux se retrouvent dans le récit non seulement unies mais également vivantes puisque "renacíamos ella y yo, azotadas por la misma borrasca"³. Si le tiers offre la possibilité d'énoncer le souvenir, il reste extérieur à ce qui se joue et qui ne concerne que la narratrice et sa mère. Le barman permet à l'imagination de se déployer, fonctionne comme un écran de cinéma prêt à refléter les images projetées par Águeda. Sa fonction est si stimulante, qu'elle ne peut renoncer ensuite au désir de transformer la mort de sa mère en énigme policière afin de jouir de la surprise de son

1 *Ibid.*, p. 147.

2 *Ibid.*, p. 185.

3 *Ibid.*, p. 78.

auditeur mais aussi pour prolonger par la parole le miracle de la résurrection.

La seconde tentative est solitaire et révèle un désir pressant de communication comme en témoignent les paroles prononcées par Águeda avant de s'endormir : “quiero verte, lo demás no importa”¹. Le rêve poursuit les divagations éveillées, reprenant une trame policière un peu différente puisque la mère est vivante mais doit se cacher. Le fait que l'annonce de sa mort apparaisse comme un subterfuge témoigne bien sûr du souhait que le décès n'ait pas eu lieu, que la mort puisse être annulée. Cependant, les retrouvailles achoppent à nouveau sur l'impossibilité de la part d'Águeda de manifester son affection à sa mère alors même qu'elle est persuadée que “todo se arreglaría si nos abrazábamos ella y yo”². La distance affective persiste au milieu du rêve si bien qu'Águeda devra recourir à une nouvelle mise en scène : diviser son propre corps pour en attribuer une partie à sa mère. Ainsi, lorsque, éveillée, elle se regarde dans un miroir, ce n'est pas exactement elle qu'elle voit mais “el rostro de mamá coronando mi cuerpo desnudo”³. S'engage alors un dialogue entre la mère incorporée et la fille, dialogue qui éclaire les mystères du rêve et dans lequel, enfin, la mère réprimande Águeda. La scène s'achève par un baiser de réconciliation post-mortem qui est une déclaration d'amour qu'Águeda adresse à la fois à sa mère et à elle-même⁴. La paix vient d'être scellée avec la mère, l'image maternelle a changé de signe : Águeda a construit l'image d'une mère aimante et la substitue à celle de la mère indifférente et lointaine (le choix du patronyme Luengo pour la mère n'est sans doute pas gratuit).

La recreation de l'autre dans le dialogue constitue un tournant dans la narration parce qu'il marque un passage et une véritable acceptation de la mort à partir du moment où la mère peut être convoquée, devient, dans l'absence, présence attestée par l'étrange ressemblance qui unit mère et fille. La nouvelle relation pose désormais une équivalence entre mère et fille indissolublement mêlées, chacune s'avérant nécessaire à la survie de l'autre comme l'indiquent les métaphores développées par la narratrice :

El clima era mi madre, sol que vuelve a salir entre las nubes, y el invernadero era mi casa, la de Tomás y mía, nuestra casa. O también podía verse al revés, ella la flor

1 *Ibid.*, p. 117.

2 *Ibid.*, p. 118.

3 *Ibid.*, p. 121.

4 “Me acerqué al espejo y puse los labios sobre mi imagen” (*ibid.*, p. 121-122).

Le processus de réappropriation de l'image maternelle n'est pas pour autant terminé, il se poursuit à un autre niveau et par des voies détournées.

Deux personnages contribuent au dénouement de la crise existentielle que traverse Águeda : son compagnon, Tomás, et un homme irréel, celui des rêves de l'adolescence. Durant plusieurs années, Águeda a rêvé de façon répétitive d'un jeune homme inconnu dont la seule présence lui apportait un sentiment de sécurité. C'est cet homme qu'elle a essayé de retrouver dans ses amants sans le savoir avant d'en prendre soudain conscience en revoyant Roque. Si Roque n'est pas l'homme du rêve, en revanche, elle découvre que Tomás, avec qui elle vit depuis huit ans, lui procure ce sentiment de sécurité, incarne par conséquent cet idéal adolescent. Il remplit donc cette fonction primordiale pour la narratrice : la protéger.

Le lecteur n'a pas oublié que certains des reproches adressés à la mère avaient trait à cette absence de protection, à cette excessive liberté qu'elle lui accordait et qui la laissait plutôt désemparée. Or, d'autres souvenirs viennent contredire ces reproches puisque la mère apparaît au contraire comme une "referencia incondicional"² pour l'enfant qu'elle a été, comme celle qui avait le pouvoir de conjurer la peur. Se sentir en sécurité ramène donc Águeda à son enfance et à la fonction protectrice de sa mère. Tomás apparaît ainsi au fil de la lecture comme un substitut très acceptable de la mère, avec laquelle il entretient un autre point commun : sa capacité à pousser Águeda dans ses retranchements. Quand celle-ci évoque l'autoportrait réalisé par sa mère et le dialogue auquel, dans le passé, il avait donné lieu avec Tomás, les deux personnages se trouvent constamment associés du fait qu'ils suscitent les mêmes réactions chez la narratrice, c'est-à-dire un certain malaise. Face à leur regard qui perce sa carapace, à leurs questions si justes, Águeda se trouve confrontée à ses dérobades. Ce caractère commun, a priori désagréable, est paradoxalement perçu de façon positive car il atteste de l'intérêt de l'autre et constitue un solide rempart contre ses propres divagations. La réconciliation avec la mère morte a donc également permis de découvrir en Tomás certains traits maternels qui adoucissent le deuil et confortent la place de ce compagnon.

1 *Ibid.*, p. 167.

2 *Ibid.*, p. 31.

Mais, il reste encore à Águeda à relever le défi qui a entraîné tout ce cheminement intérieur. C'est grâce à son père qu'elle est définitivement prête puisqu'il lui assure qu'à travers elle c'est son ancienne femme qu'il revoit. Le père a donc prononcé les paroles magiques, son regard tout en attestant l'identité d'Águeda, lui en confère une seconde qui lui permet alors de savoir qu'elle peut affronter le défi : "Ahora mismo soy ella"¹. Il ne reste plus à Águeda qu'à endosser les vêtements de la morte et se coiffer comme elle.

La confrontation avec le grand-père constitue le terme du parcours et offre enfin à Águeda la possibilité de balayer les incertitudes premières, remplacées par une double assurance. Tandis qu'elle interprète le rôle de sa mère face au vieil homme, Águeda est amenée à affirmer l'amour que celle-ci éprouvait pour sa fille, soit elle-même, alors que cette affection lui semblait au départ plus que douteuse. Le cri qui jaillit est la conséquence logique du parcours intérieur, doublet du baiser au miroir : "mi hija es lo que más quiero en este mundo"². Vecteur de cette déclaration d'amour, le grand-père n'a peut-être pas été dupe, mais il a lui aussi joué son rôle avec conviction. Tel le directeur, il semble avoir été dans cette histoire le complice de la mère. Ainsi le lecteur se demande si celle-ci depuis l'au-delà n'a pas, dans un mouvement inverse de celui d'Águeda, communiqué avec ce monde. Le résultat patent est la métamorphose de la narratrice aussitôt remarquée par le directeur. Si Águeda lors de la première entrevue était perçue par cet homme comme le double de sa mère, il lui manquait cependant cette densité qu'elle a maintenant acquise. Le directeur en est d'ailleurs étonné puisqu'il ne s'est écoulé qu'une semaine entre les deux rencontres ; pourtant, à présent, il voit devant lui, "una persona de verdad"³.

Jouer le rôle de sa mère a donc signifié une libération comme si réduire au maximum la distance entre elle et sa mère avait permis à Águeda de se détacher enfin de celle-ci pour accéder à sa véritable personnalité. La figure maternelle désormais acceptée, pacifiée par le travail intérieur (et sans doute remodelée au gré du désir d'Águeda) peut continuer à vivre grâce à la parole, au souvenir, à l'écriture. Confrontée à un événement qui la perturbait et qu'elle n'avait pas choisi, la narratrice l'a transformé en événement intérieur fécondant. Le lecteur a assisté à une seconde naissance

1 *Ibid.*, p. 111.

2 *Ibid.*, p. 222.

3 *Ibid.*, p. 216.

127 *La mère pacifiée dans Lo raro es vivir de Carmen M. Gaité*
qui répond parfaitement à la définition de l'événement selon
Deleuze :

Devenir digne de ce qui nous arrive, donc en vouloir et en dégager l'événement,
devenir le fils de ses propres événements et par là renaître, se refaire une naissance,
rompre avec sa naissance de chair.¹

Et c'est bien d'une renaissance qu'il s'agit, de l'accession à un moi
dégagé de ses entraves comme en atteste l'épilogue où Águeda a accepté
l'héritage maternel² et est devenue mère à son tour d'une petite fille.

Marie-Soledad RODRIGUEZ
GRELPP
Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

1 DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Éditions de Minuit, Paris, 1982, 392 p. La citation se trouve à la page 175.

2 Il s'agit du studio conçu pour toutes deux par la mère et qu'Águeda avait assez vite refusé d'habiter.

Les mères mises à mal par Diamela Eltit

Dans une entrevue accordée à Carmen L. Oquendo¹, Diamela Eltit a déclaré que son travail, s'il tourne autour d'obsessions personnelles, tourne également autour de positions politiques, notamment par l'exploration réitérée de l'idée d'altérité. Plus précisément, à propos de *Por la patria* et de *El cuarto mundo*, elle affirme avoir travaillé autour du concept de "famille" en vue de repenser les discours officiels et l'idée de "nation" parce que la notion de famille a été mise en œuvre, au Chili, dans nombre de discours politiques, devenant de la sorte un symbole moral qu'Eltit récuse.

Afin de retravailler les rapports familiaux, dans *Por la patria*, elle a ainsi fait intervenir la notion d'inceste à double titre², et, dans *El cuarto mundo*, montré une famille en crise, la famille qu'elle choisit de nommer "Sudaca", dans laquelle dysfonctionnent les identités sexuelles et les rôles traditionnels. Ce faisant, il s'agit non pas exclusivement de repenser l'individu et ses engagements mais tout autant les rapports entre pays du "premier monde" et ceux du "tiers-monde", en repensant les stéréotypes que les premiers ont. On comprend alors le choix du titre. Il existe un "quatrième monde" dont elle étudie la crise, la famille.

On observera que les deux parties du récit sont très différentes des points de vue syntaxique et stylistique, la deuxième correspondant à la sœur, la première au frère jumeau. Cette division a quelque chose à voir avec le clivage féminin/masculin, mais en aucun cas nous ne pourrions dire qu'il s'agit de deux points de vue totalement opposés et encore moins qu'ils se complèteraient harmonieusement en vue de former un texte idéal ou totalité explicative.

Parallèlement, Eltit a insisté, dans son entrevue avec Carmen Oquendo, sur l'extrême difficulté de penser l'Amérique latine comme totalité, en raison des particularismes régionaux qu'elle tient pour primordiaux. Il ne s'agit pas d'un simple constat mais bien d'une position de principe qui s'oppose à ceux des discours officiels qui tendent à tenir la réalité pour homogène, niant les niveaux de vie, de langage, ainsi que les difficultés de certaines populations (précarisées) à dire leur quotidien ou à penser leurs écarts aux normes familiales établies.

1 "Yo nunca quería ser una vaca sagrada", *Nómada*, n° 2, octobre 1995, San Juan, Porto-Rico.

2 Primo parce que les rapports des personnages sont incestueux mais aussi au niveau du langage (cf. *ibid.*, p. 114).

1 – De la soumission maternelle

Nous avons indubitablement un exemple de soumission maternelle dans *El cuarto mundo*¹. Cependant cette figure maternelle est loin d'être monolithique si on considère les deux parties qui composent le récit.

La mère est un être malade² dont on peut dire qu'elle accepte sa "maladie" comme elle subit tout ce qui advient. Sa capacité à subir est sa première caractéristique. Ce personnage fait preuve de passivité notamment dans ses rapports intimes avec son époux³. De fait, elle pense même sa grossesse en termes de maladie, comme une punition, un châtement qui advient après une faute⁴. Ainsi les douleurs éprouvées sont interprétées comme signes de mort, de sa mort, non comme liées aux mouvements des jumeaux⁵. Eltit lui attribue même le terme "sacrificio", montrant que ce personnage pense sa mort de manière quasi rituelle. La morbidité de tout le discours maternel est patente et cette morbidité va partiellement se muer en hostilité à l'égard des jumeaux, ses enfants non désirés puis surprotégés.

Ici, soumission maternelle et soumission d'épouse vont de pair, puisque dès la seconde page du récit, le portrait dressé est celui d'une femme futile, incapable de choisir ses activités. De fait, les aspects se rejoignent si on veut bien considérer que son désir de séduction aussi bien que ses activités, sont orientées par son époux et vers celui-ci. Même lorsqu'elle agit, elle obéit, se glissant dans le désir de celui qu'elle tient pour son maître et craint de contrarier⁶. Cette soumission s'accompagne de peurs : peur face à son époux et après sa maternité, peur de son fils⁷. La répétition du sentiment montre qu'il s'agit d'un schéma et non d'une peur motivée par un conjoint effrayant. D'ailleurs, cette peur ne saurait être dissociée de son sentiment de perpétuelle culpabilité ; elle vit sur le mode de l'expiation⁸ aussi bien la nutrition que la sexualité.

Or, si le personnage masculin s'accommode fort bien de la soumission à son autorité, Eltit ne le présente cependant pas comme imposant les

1 ELTIT Diamela, *El cuarto mundo*, Editorial Planeta, Santiago de Chile, 1^a edición, noviembre 1988.

2 "Un 7 de abril mi madre amaneció afiebrada. Sudorosa y extenuada" (*ibid.*, p. 11).

3 Ainsi, dès la première page, leur relations sexuelles sont-elles décrites en termes de domination et soumission : "Mi padre la dominaba con sus movimientos que ella se limitaba a seguir" (*idem*).

4 "La carne que tanto la había atormentado pagaba por sí misma las faltas" (*ibid.*, p. 21).

5 *Ibid.*, p. 21.

6 *Ibid.*, p. 13.

7 *Ibid.*, p. 16.

8 *Idem*.

prohibitions alimentaires. Ce n'est ni un despote, ni un homme violent. Il semblerait plutôt qu'il entretienne des rapports ambivalents d'attraction-répulsion avec son épouse. Par exemple, si on considère l'activité maternelle qui consiste à soigner de petits aveugles, activité caritative, on voit bien que l'épouse déteste ces enfants mais trouve plaisir à poursuivre cette activité parce que ses récits fascinent son conjoint. Elle domine son dégoût personnel parce qu'elle croit qu'il aime la savoir occupée à remplir cette activité répugnante, alors qu'il se sait lui-même incapable de l'exercer. Il y a bien plaisir des deux personnages mais greffé sur une répulsion (féminine) et une pitié (masculine)¹ ; deux plaisirs parallèles qui jamais ne se rencontrent.

On ne peut comprendre la soumission maternelle face à la figure paternelle, sans voir que le troisième terme qui fait jouer les rôles masculin/féminin est la répulsion. Ainsi, Eltit montre que la mère ne désire pas charnellement, mais dès lors qu'elle se sait laide (déformée par la grossesse des jumeaux) donc sûre de provoquer le rejet, elle feint de solliciter des rapports sexuels². Dans de telles circonstances, le père répond par un refus mais masque son rejet. Dans une autre scène, au cours d'une seconde grossesse, le personnage maternel manifeste son découragement, ce qui provoque deux réactions paternelles : une colère puis un cadeau de parfum. Or, à propos de ce cadeau, il est écrit que le père le fait par pitié, par compassion³, parce qu'il la pense comme un animal, en tant que femme enceinte, tandis que lui demeure libre, en tant qu'homme⁴.

On observe au fil de tout le texte, une série de variations sur les traditionnels trio de notions mouvement-activité-décision, pour le pôle masculin, passivité-maladie-soumission, pour le pôle féminin. Ainsi le père travaille à l'extérieur, la mère dans la famille, mais avec une description qui la montre mélancolique⁵. En outre, le père essaye d'entretenir des rapports construits avec ses enfants, adorant la petite dernière, conduisant son fils chez le tailleur, quitte à être parfois déçu, lorsque celui-ci ne correspond pas à l'idéal qu'il s'en était forgé⁶ (en ce sens il est comme tous les pères narcissiques : la réalité ne se superpose pas à son désir de gloire).

1 *Ibid.*, p. 17.

2 *Ibid.*, p. 19.

3 *Ibid.*, p. 33.

4 *Ibid.*, p. 33.

5 *Ibid.*, p. 38.

6 *Ibid.*, p. 44.

Mais la mère, toute tournée vers le désir d'un Autre masculin, ne désire rien. Elle dépend du discours masculin ; ainsi, lorsque sa fille aînée provoque sa jalousie, le fils¹, qui a assimilé son rôle masculin, feint de la flatter. Le procédé employé par le fils prend, de la sorte, le relais des cadeaux paternels, pour maintenir la mère dans son rôle de belle femme, mais de manière encore plus oppressive puisque le fils ment là où le père pouvait encore être (éventuellement) sincère².

Peut-on, pour autant, considérer que ce rôle féminin corresponde à un destin de femme dans une famille traditionnelle ? Doit-on considérer qu'elle accepte le discours masculin ?

La première partie du récit nous montre une femme qui adopte cette soumission et, par la suite, si on peut voir que le mari menace de la quitter, exerçant de la sorte un chantage afin de mieux obtenir d'elle une passivité à laquelle il est accoutumé, il n'en reste pas moins que, sur cette menace, c'est la mère qui greffe une ample construction imaginaire où elle se voit vieille, traversant des marécages, chargée d'une myriade d'enfants et ceux-ci réduits à la mendicité, voire à la prostitution³. La description souligne certes la dépendance économique de cette femme mais le ton employé donne à entendre son incapacité à se penser autonome, puisque l'avenir dans lequel elle se projette ressemble à une série de clichés accumulés de manière invraisemblable pour ne pas dire risible et, conjointement, la prétendue description de l'avenir masculin est tellement édénique qu'Eltit parle ironiquement de "sendero del éxtasis"⁴.

Une telle fantasmagorie éveillée montre que la mère se soumet non par peur du père ou de l'époux mais pour des raisons imaginaires puisque dans ce couple il n'y a pas d'hostilité. Ils jouent à s'affronter pour mieux réaffirmer leur conjointe adhésion à une répartition des rôles à laquelle ils cherchent tous deux à se soumettre. Le père joue à être tout-puissant dans la famille précisément parce qu'au-dehors il est craintif, et, il a besoin de son épouse comme faire-valoir⁵. En ce sens, il dépend d'elle autant qu'elle de lui. Elle a besoin de le croire séducteur, de lui inventer une foule de maîtresses afin de mieux l'admirer et, finalement, de justifier ses redditions

1 *Ibid.*, p. 52.

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 66.

4 *Idem.*

5 "Cerca de mi madre había conseguido ahuyentar sus temores cumpliendo con sus designios genéticos. Las disputas pues, le eran fundamentales porque así se cumplían sus anhelos bélicos, de los que salía no sólo indemne sino también triunfante" (*ibid.*, p. 67).

successives. Ce jeu construit autour de la soumission (demandée et offerte) repose sur le présupposé selon lequel la mère serait un être tourné vers son guide masculin.

Or, à la fin de la première partie, Eltit choisit de montrer que la répartition des rôles pourrait facilement dysfonctionner. En effet, lorsque la mère prend un amant, le père, loin de se mettre en colère, manifeste toute une série de symptômes infantiles¹ et le narrateur, son fils, parlera à cette occasion de l'effondrement de l'univers familial². Mais, loin de tirer profit de cette faiblesse masculine ou simplement de choisir de garder son amant, la mère vient chercher le père pour en refaire son maître :

Mi madre había entrado en un estado absolutamente profano y misterioso al descubrir el orden exacto de su deseo [...]. Mi padre la poseía de modo perfecto, con la perfección del dolor y la fuerza de los celos, ante la mirada humillada del amante pétreamente cosificado.³

Cette rencontre entre époux, soulignons-le seulement imaginée, n'aura jamais lieu. La mère redeviendra celle qui obéit⁴, permettant que se ressoude le couple sur un socle de sentiments toujours aussi ambivalents puisque Eltit note alors le désir de l'époux de "agotarla y [...] tirarla" mais, immédiatement après, de ne pas l'abandonner⁵. Par delà l'adultère et sa découverte, chacun des parents reprend son rôle destructeur et le narrateur parle à ce propos de "la perversidad de sus naturalezas"⁶. Dès lors, la mère retrouve sa culpabilité (qui au début du récit était sans motif) de sorte que l'adultère apparaît être une confirmation de cette culpabilité a priori et féminine.

Il convient, à ce point du récit, de nous attarder sur quelques aspects formels du texte. La perspective narrative choisie, à savoir que le narrateur de la première partie soit un enfant, doit être relevée puisqu'elle contribue à refuser tout effet de réalité que produirait un narrateur parental. Eltit choisit un narrateur impossible (fœtus puis nourrisson) ce qui, en apparence, permet de justifier la connaissance de certaines pensées intimes

1 *Ibid.*, p. 76-77.

2 *Ibid.*, p. 73.

3 *Ibid.*, p. 77.

4 *Ibid.*, p. 78.

5 *Idem.*

6 *Ibid.*, p. 79.

maternelles¹, mais surtout permet de ne pas faire parler la mère. De la sorte, non seulement le personnage maternel est représenté comme soumis mais, par le choix du narrateur garçon, Eltit mime un autre aspect de cette domination masculine : la mère est celle qui ne parle pas, celle au nom de laquelle on parle. Notamment, on relèvera que le récit de sa grossesse, paradigme du discours qu'aucun homme ne peut produire en connaissance de cause, pour des raisons biologiques évidentes, cette mère en est dépossédée au profit de son fils.

Les figures masculines semblent obturer tout accès au discours, puisque le père parle et que la mère obéit, mais surtout parce que le fils est le narrateur de toute la première moitié du récit. Or, si nous observons le détail des descriptions se référant au sentiment maternel ou le titre de cette partie, un doute surgit. Pourquoi Eltit choisit-elle un titre qui sonne comme une prédestination de la mère² ? Pourquoi choisit-elle un narrateur infantile ? Enfin, pourquoi la mère donne-t-elle un prénom féminin à ce garçon, en insistant sur sa ressemblance avec elle-même (María Chipia) ?

Les divers choix d'Eltit, loin de conforter le lecteur dans la mesure où il pourrait repérer dans le corps du texte soit une adhésion à la traditionnelle répartition entre les rôles masculin et féminin, soit un rejet de ce schéma, comme dans les revendications féministes, produisent le trouble. Certes, Eltit n'est pas le premier auteur à avoir choisi un narrateur infantile. On se souviendra, par exemple, de Reinaldo Arenas qui, dans *Cantando en el pozo*³, décrivait un monde rural d'une extrême violence, mais selon la perspective d'un garçonnet qui mêlait ses rêves nocturnes et fantasmagories éveillées, à ses perceptions et descriptions. Probablement Arenas avait-il choisi cette voix infantile pour des raisons opposées à celles d'Eltit : comme si, pour Arenas, la vérité sortait encore de la bouche des enfants, tandis qu'Eltit, dans son choix des points de vue, refusait aux lecteurs toute vraisemblance, tout effet de réalisme, soulignant l'impossibilité de tenir un texte littéraire pour un témoignage de type historique. Eltit n'écrit ni des romans à thèse, ni des romans historiques ; en revanche elle manipule les discours pour mieux montrer l'impossibilité pour certaines femmes de prendre la parole en leur nom propre. Quitte, alors, à produire des textes qui semblent invraisemblables.

1 *Ibid.*, p. 13.

2 "Será irrevocable la derrota" (*ibid.*, p. 10).

3 Cf. ARENAS Reinaldo, *Cantando en el pozo*, Argos Vergara, Barcelona, 1982.

D'autre part, Luis Felipe Díaz¹ constatait l'existence, dans les romans des années 70-80, de divers courants s'écartant des conventions scripturales ou cherchant à refuser certains types de discours dominants. Parmi ces efforts, il soulignait le rejet systématique du mimétisme aussi bien que le renoncement à un discours supposément capable de rendre compte du réel. Simultanément, Díaz affirmait que de tels récits s'écartaient volontairement des modalités d'expression jugées patriarcales ou autoritaires et renonçaient à être des discours totalisateurs. De même, on peut lire les œuvres de la chilienne Eltit comme des tentatives pour scruter la crise des schémas (sexuels) ou pour repenser la répartition des rôles (masculin-féminin). De tels écrits anticanoniques présentent souvent une dissolution du sujet narrateur aussi bien que d'un sujet membre actif d'une organisation sociale².

D'une certaine manière, il s'agit d'une exploration de tout ce qui est en marge de l'officiel, afin de repenser ce qui joue le rôle de référence ou de "vache sacrée"; il s'agit d'une exploration des idées efficaces parce qu'inconscientes, aux niveaux de l'individu, familial et collectif. Ces récits ne sont pas des pamphlets puisqu'ils questionnent les notions d'engagement, d'appartenance ou encore de soumission; en revanche, de tels textes manifestent un désir de rupture parfois même de manière assez violente. *In fine*, ces textes interrogent l'acte littéraire comme acte productif de textes et de nouveaux modèles formels. De ce fait, dans ces récits qui franchissent frontières et limites anciennes, on constate l'abondant usage de transgressions (sexuelles ou langagières) notamment comme moyens de provoquer. Eltit ne fait pas autre chose en choisissant un narrateur masculin intra-utérin ou en présentant, dans la deuxième partie du récit, les deux personnages jumeaux comme deux amants incestueux, qu'en outre elle choisit avec insistance d'appeler des amants "Sudaca", et dont nous reparlerons.

2 – La "mauvaise mère" sous surveillance dans *Los vigilantes*³

Contrairement à *El cuarto mundo*, peut-on dire que *Los vigilantes* soit un "roman historique"? Exclusivement si on l'entend au sens où Freud

1 DÍAZ Luis Felipe, "Inscripción del discurso literario puertorriqueño de los años 70", *Bordes*, n° 6, San Juan, Porto-Rico, 1998.

2 On peut le voir dans *Lumpérica*, dans *Vaca Sagrada* ou encore dans *Los vigilantes*, ainsi que nous le montrerons dans la suite de ce travail.

3 ELTIT Diamela, *Los vigilantes*, Editorial Sudamericana Chilena, Santiago de Chile, 1994, 130 p.

emploie cette expression pour un texte tel que *L'Homme Moïse et le monothéisme*¹. C'est-à-dire que, comme Freud, Eltit procède à une mise en pièces du père tout en abordant une question théorique : pour Freud l'origine du monothéisme, pour Eltit la coercition et la surveillance exercées par le pouvoir politique. Dans les textes de Freud et d'Eltit, et sans prétendre pousser exagérément l'analogie, il est question de repenser la loi et son rapport à la violence.

Los vigilantes est un récit sur la formation de l'angoisse, à travers le destin de deux personnages, formation "historique" dans le psychisme qui fait écho à l'autre sens du terme historique : l'Histoire d'un pays où les citoyennes sont priées de se soumettre (aux jugements des voisins, de la belle-mère et surtout à l'ordre établi) et où les enfants sont loin d'être des héros.

On sait que de nombreux critiques² ont souligné combien est surprenante l'œuvre d'Eltit, tout particulièrement en raison du traitement des pensées intimes des personnages (dans cette œuvre, les propos du fils). On pourrait également ajouter que les romans d'Eltit emploient systématiquement des procédés visant à produire un sentiment de doute.

Enfin, si l'oppression exercée sur les personnages féminins est indubitablement une constante de l'œuvre d'Eltit, on remarquera que les multiples tentatives de résistance, les stratégies de survie sont omniprésentes. En ce sens, *Los vigilantes* montre comment les régimes autoritaires prétendent contrôler l'intimité³, interdire aux actes quotidiens de demeurer privés et comment les femmes, mères ou non, résistent.

Dans ce bref récit, surtout par les réactions féminines, le lecteur observe comment l'ordre politique prétend soumettre la vie familiale à jugement, de sorte que les citoyennes deviennent ces "mères à surveiller" jusque dans les détails de l'éducation qu'elles donnent à leurs enfants.

1 FREUD Sigmund, *L'Homme Moïse et le monothéisme*, Gallimard, Col. Folio Essais, Paris, 1993.

2 Ainsi dans "La cuarta escritura de Diamela Eltit", *Revista de estudios Hispánicos*, vol. XII, 1995, San Juan (Porto-Rico), Fernando Burgos s'attache-t-il à montrer que ses textes sont "postmodernes" en ce sens qu'Eltit fait place à des formes d'écriture agressives, tente de rendre compte du chaos citadin (par exemple dans *Lumperica*), aussi bien que du chaos affectif des femmes (par exemple dans *Vaca sagrada*). Burgos souligne également la ferme volonté d'Eltit de retirer au texte le statut rassurant de fiction.

3 LORENZO Sandra, "Un gesto de sobrevivencia", *Iztapalapa*, n° 37, México, Universidad Autónoma de México, 1995, p. 157-166.

Certes, la dictature n'est pas directement décrite dans ce récit si on entend par "description" un discours explicite concernant les actes des détenteurs du pouvoir ou des agresseurs. Il s'agit néanmoins de la présentation du discours officiel et de ses techniques de camouflage, soit sous forme de discours ambiant (à propos de l'ordre qui doit régner¹), soit discours qui se présente comme une "vérité" à laquelle toute citoyenne est tenue d'adhérer. Dans le cas des mères, il s'agit d'une idéologie larvée qui se présente comme l'énoncé d'un idéal de "bonne mère", fonctionnant comme une norme, étant alors entendu que celle qui s'en écarterait serait non seulement jugée nocive pour ses enfants, mais dissidente pour le pouvoir politique². Ainsi tout écart de conduite maternel perd son statut de simple incompétence privée, pour devenir un écart face aux exigences que formule le discours officiel.

D'un point de vue formel, quelle est la nature de *Los vigilantes* ? Est-ce une sorte de journal intime de la mère, comme semblent en témoigner la mise en page et le ton de la seconde partie, mais journal sans aucune date en tête des fragments ? Et en ce cas, quel statut accorder aux deux autres parties, celles où s'exprime le fils ? Cette seconde partie n'est-elle pas plutôt composée par des brouillons de lettres, qu'éventuellement la mère enverrait au père³ ? Et surtout, de ce qu'elle reçoit des lettres du père de son enfant, on ne peut pas automatiquement déduire qu'elle y réponde, qu'elle fasse effectivement parvenir ce qu'elle écrit⁴. En dernier lieu, peut-on tenir l'ensemble du texte pour une sorte de chronique de l'intime, selon deux points de vue ? À ce propos, J. C. Lértora souligne qu'Eltit emprunte très souvent, dans ses récits, des niveaux de parole oraux, des formes populaires, pour laisser ces voix fonctionner polyphoniquement, sans qu'existe une instance narrative supérieure aux autres qui critiquerait ou validerait les autres narrateurs, laissant volontairement jouer la polyvalence

1 "Los vecinos luchan denodadamente por imponer nuevas leyes cívicas que terminarán por formar otro apretado cerco" (ELTIT Diamela, *Los vigilantes*, p. 64).

2 "Ellos me han exigido que yo avale sus planes y me han comunicado, de manera terminante, a asistir a las reuniones" (*ibid.*, p. 64).

3 Le fils souligne ce qui peut être interprété comme une absence d'envoi du courrier : "Mamá nunca supo para quién era su palabra" (*ibid.*, p. 121).

4 À ce propos, on relèvera tout particulièrement un passage où la mère déclare avoir jusque-là refusé de répondre à toutes les lettres accusatrices émanant du père, de sorte qu'il en viendrait à la menacer, si elle persévérait dans son silence : "Insistes en el imperativo de la correspondencia y en mi obligación de responder a tus cartas. Si no te escribo tomarás una decisión definitiva" (*ibid.*, p. 60).

des narrateurs¹. Quoi qu'il en soit, ce que manifeste la diversité de nos questions c'est qu'il n'est pas évident qu'il s'agisse d'un roman épistolaire. De plus, pas davantage que dans *El cuarto mundo*, les parties ne semblent homogènes, ni le récit ne constitue un ensemble linéaire puisque si on admet que la mère écrit, que fait ce fils qui semble à la limite de la capacité de parole et pourquoi avoir choisi un tel narrateur ?

De l'ensemble des remarques qui précèdent, il semble possible de déduire que ce roman n'a pas pour finalité de décrire un contexte, que l'écriture romanesque ne vise pas à éclaircir mais permet cependant de relater les abus langagiers (comme l'usage de slogans ou d'une langue de bois²). La forme choisie, à savoir la fragmentation textuelle et la rupture de certains codes scripturaux³ comme techniques littéraires, permet de rendre sensible aux lecteurs la destruction du personnage féminin dans cet univers dictatorial. En effet, cette femme est consciente d'agir selon son devoir moral mais en contradiction⁴ avec ce que prescrivent le père et le pouvoir politique : "Dices que los desamparados pretenden aniquilar el orden que con dificultad la gente respetable ha ido construyendo y que yo no hago sino hacerme cómplice de ese desorden"⁵. Face à elle, le père fonctionne comme un œil omniscient qui représente le pouvoir auquel nul n'échappe. De plus cette volonté de puissance est relayée par une population consentante puisque les voisins constituent des milices, inventent des règles de surveillance pour quadriller les quartiers, jouant un rôle qui leur donne une illusion de pouvoir d'autant plus grande qu'ils peuvent effrayer les mères⁶. Ces hommes qui patrouillent sont les mêmes qui véhiculent des discours stéréotypés et la mère le sait, alors que c'est précisément cette capacité à ne pas adhérer à ces discours-là qui la rend marginale, même si elle ne dit ni ne manifeste son refus ; sa non-

1 LÉRTOTA Juan Carlos, *Poética de literatura menor*, Editorial Cuarto Propio, Paratextos, Santiago de Chile, 1993.

2 "El esplendor del nuevo tiempo" (ELTIT Diamela, *El cuarto mundo*, p. 105).

3 Comme l'usage des blancs typographiques dans *Por la patria* ou l'usage des onomatopées et des répétitions de termes dans les première et dernière parties de *Los vigilantes*.

4 Parmi les fragments qui soulignent l'opacité de la situation on relèvera celui où la mère avoue ne pas comprendre la situation historique et souligne l'impertinence de son questionnement : "Explicame, ¿ por qué hubieron de perder sus casas ? Deben ser las más preguntas inútiles, y más que inútiles, inoficiosas" (ELTIT Diamela, *Los vigilantes*, p. 84).

5 *Ibid.*, p. 83.

6 *Ibid.*, p. 40.

participation aux mouvements collectifs est déjà suspecte aux yeux du père, des voisins.

Finalement, nous nous attarderons à voir pourquoi la partie rédigée par cette mère ressemble à un journal intime, à examiner ce que le choix de cette forme indique. Si on suit Georges May¹, la forme autobiographique, comme le récit écrit par celui qui en est le sujet, est une forme appartenant avant tout à la culture occidentale qui peut être rapprochée de l'examen de conscience. En ce sens, l'écriture sur soi-même fait autant place à l'action qu'à l'émotion. En outre, on sait qu'écrire pour soi permet un mouvement réflexif, le journal permettant une suspension de l'action, engageant à prendre le temps de penser tout ce qui advient ou survient, même entre les quatre murs de son logement.

Partant de ce constat, dans la tradition littéraire, l'utilisation de la forme du journal intime, qui est bien sur un artifice, prétend être le reflet de l'expérience brute. En y ayant recours, Eltit procède comme si le lecteur pouvait avoir accès à ce lieu privilégié que serait la conscience d'une femme. En outre, la forme autobiographique donne au récit maternel un aspect quasi phénoménologique (comme s'il était possible de rendre compte de sa manière de percevoir le monde). Le jeu est alors celui d'une écriture qui montrerait la mère dans la pureté de ses réactions viscérales, face à un père absent ; le jeu d'une écriture véridique, pour autant que cette femme qui examine sa journée ne se mente pas à elle-même.

Par ailleurs, si on admet l'extrême fragilité de ce personnage, enfermé dans un immeuble où les voisins sont hostiles, on peut considérer que la tenue de ce journal intime est un moyen de dépasser la solitude, l'écriture étant le moyen qu'emploient les citoyennes vivant en situation quasi carcérale. De la sorte, on quitte le registre strictement intime ou familial, pour accéder à la dimension libératrice de l'écriture².

Inversement, s'il s'agit de lettres à un père absent, nous pouvons nous souvenir que, dans l'histoire littéraire, un texte comme celui de Guilleragues, *Les lettres portugaises*, a donné lieu à de multiples équivoques³. La forme épistolaire est un artifice ayant pour fonction de convaincre le lecteur, et il est important que le lecteur ne dispose jamais des réponses éventuelles du père, laissant toute latitude à la narratrice pour

1 MAY Géorges, *L'autobiographie*, P.U.F, Paris, 1979.

2 La fonction sautériologique de l'écriture est également notable pour les personnages féminins de *Vaca sagrada* et de *Por la patria*.

3 Dont celle de l'attribution à une vraie religieuse.

se plaindre. Au texte de Guilleragues nous ne ferons qu'un emprunt, car la ressemblance avec le récit d'Eltit ne doit pas être outrée, mais il est intéressant car il souligne l'importance de l'écriture pour le personnage enfermé : "J'écris plus pour moi que pour vous, je ne cherche qu'à me soulager"¹.

En somme, si on admet que la mère n'écrit que pour elle-même, l'écriture est un moyen de lutte contre une tendance dépressive de plus en plus notable, au fil des pages² et parce qu'elle ne s'autorise pas à formuler ses griefs : de sa solitude elle déduit, par un sentiment de culpabilité, que voisins et mari sont unanimes. Le règne de la délation, elle le voit s'installer avec tous ses voisins-vigiles, mais elle ne cherche pas l'affrontement verbal, se contentant de recourir à l'écrit.

Mais pour autant doit-on la tenir pour malade parce qu'elle semble angoissée ? Freud distingue bien l'angoisse du réel de l'angoisse névrotique, la première étant adaptée à la perception d'un danger extérieur et pouvant parfois être mise au compte de l'instinct de conservation. En revanche, l'angoisse névrotique est un produit du moi qui ne réagit pas à un danger présent³. Or quelle serait la chose dangereuse redoutée ? On pourrait dire que ce sont "los vigilantes" qui sont les déclencheurs de cette angoisse.

Mais ne devons-nous pas également souligner que la juger malade est précisément le procédé qu'emploie le père (alors représentant du pouvoir) pour la condamner. C'est-à-dire que porter l'accusation d'une maladie serait le corrélat du discours tenu pendant la dictature, qui affirmait la nécessité d'une "purification". Le discours sur cette mère est le même discours qui avait, au Chili, pour finalité de justifier les interventions policières dans certains quartiers populaires, sous prétexte de "faire le ménage" dans la population récalcitrante, interventions meurtrières dont Eltit a parlé dans *Por la patria*.

Il est clair que cette mère se sent sous surveillance. Mais Eltit ne présente pas un personnage criant sa peur, plutôt une femme qui semble

1 GUILLERAGUES Gabriel, *Les lettres portugaises*, Gallimard, Coll. Folio Classique, Paris, 1990, p. 97.

2 Quels signes avons-nous de ce mouvement dépressif ? Son mutisme : "Mamá ahora no habla" (*Los vigilantes*, p. 122) ; sa fuite dans le sommeil : "Mamá está cansada y quiere dormir" (*idem.*) ; les mouvements de balancement et la position fœtale : "Se mece y se arrulla" (*ibid.*, p. 122) ; son sentiment d'être traquée et impuissante face au voisinage : "Me siento acechada" (*ibid.*, p. 29).

3 FREUD Sigmund, *Inhibition, symptôme et angoisse*, P.U.F., Quadrige, Paris, 1993.

dans l'expectative¹. L'alternative laissée au lecteur pourrait donc être formulée de la façon suivante :

– Soit on admet que les voisins, la belle-mère² et le père exercent effectivement une pression perpétuelle sur la mère et alors il est normal qu'elle réagisse en s'enfermant, en écrivant, en s'angoissant ;

– Soit on admet qu'elle n'est l'objet d'aucune pression collective et en ce cas elle est psychiquement malade.

Or, là où le récit d'Eltit rejoint l'analyse politique, c'est en ne tranchant pas l'alternative puisque le récit conserve une certaine ambiguïté, de sorte que seules quelques interviews d'Eltit permettent d'adopter la première hypothèse³ : face aux discours stéréotypés sur la famille chilienne, sur l'ordre ou sur la patrie que se charge de produire le pouvoir politique—discours qui sont en premier lieu véhiculés par la presse, la télévision—, la mère se voit contrainte de développer une écriture clandestine comme moyen d'inscrire son impuissance⁴.

D'ailleurs, on observera que dans ce récit, comme dans *Por la patria*, la police recherche et persécute les mendiants, jugés dangereux par le pouvoir, de sorte que la mère se positionne comme dissidente en les hébergeant. Son rôle dit “maternel”, elle l'associe à la fraternité, à l'assistance, mais ce faisant elle se marginalise. En un mot, cette mère est jugée mauvaise car porteuse d'une prétendue maladie sociale, tandis qu'en l'accusant le pouvoir se réaffirme comme le creuset des valeurs sociales. Mais cela signifie également que toute une catégorie sociale est considérée comme dangereuse et que cette partie de la population doit non seulement être isolée mais surveillée, à l'image de la mère.

In fine, le lecteur ne peut pas affirmer ce qu'il advient des deux personnages. On peut, cependant, souligner que les systèmes politiques ne

1 L'exergue qui précède la table des matières est : “No, no temí la pira que me consumiría sino el cerillo mal prendido y esta ampolla que entorpece la mano con que escribo”. On peut voir que ce n'est pas la mort brutale qui l'effraye, mais la lente agonie jointe à la douleur de vivre (souffrir en écrivant).

2 Ce que semble confirmer l'accusation sous-entendue dans le terme “hospicio” comme maison d'aliénés dans : “Tu madre me habla, indica, acusa y descalifica todo lo que se le presenta ante la vista. Me reprocha sin contemplaciones como si ella fuera la inspeccionadora de un hospicio en ruinas” (ELTIT Diamela, *Los vigilantes*, p. 61).

3 Cf. ELTIT Diamela, “Errante, Errática”, in LÉRTORA Juan Carlos, *Poética de literatura menor*, Editorial Cuarto Propio, Paratextos, Santiago de Chile, 1993.

4 On remarquera qu'Eltit a choisi de faire de même pour les femmes prisonnières dans *Por la Patria*.

laissent pas disparaître des citoyens sans contrôle : les marginaux ne sont mis à mort que si une société organise cette élimination. Pour réaliser cela, il se produit une sorte de renversement de la logique puisque le minoritaire se trouve présenté comme maléfique, malveillant, ce que l'on peut percevoir dans cette accusation d'être une mauvaise mère et dans tous les fragments relatifs à l'irrespect des valeurs prétendument "occidentales". Le discours de marginalisation est un discours de nature idéologique : d'une part, il concerne la structure interne d'un système politique ainsi que ses relations avec son environnement, d'autre part, il est chargé d'une forte subjectivité. L'accusation de marginalité permet à cette société d'éloigner (d'éliminer ?) tous ceux qui sont tenus pour inadaptables. Être marginalisé c'est faire partie de l'espace commun tout en s'en trouvant dissocié par un refus d'admission pleine et entière. À la rigueur, le nombre de personnes constituant le groupe marginalisé n'est pas important et le critère négatif peut porter sur une quelconque particularité du marginal : la mère est simplement consciente d'être tenue pour rebelle¹.

Ici le personnage maternel se bat contre des mots mais à aucun moment elle ne peut se défendre, se disculper d'un quelconque délit nommable. Cette mère se sent accusée de se particulariser et se sent marginalisée par un discours paternel. Ainsi elle souligne clairement : "Me dices que me puse fuera de la ley y lo que no me dices, es que me pusiste al alcance de tu ley"². Ici, contrairement au père de *El cuarto mundo*, le "père" veut tenir en sujétion ("Mantenernos todo el tiempo con la vista baja") et le pouvoir politique ne veut pas de citoyennes imaginatives ("enseñarnos a mirar, a que jamás deseáramos lo que vemos"³). Diamela Eltit n'est pas le seul auteur ayant écrit un récit où la famille est employée en vue de montrer la soumission au pouvoir⁴. Cependant, il me semble qu'Eltit a montré dans cette figure de femme une volonté de résistance aussi bien que les engrenages qui conduisent à la fragilisation des citoyennes. En ce sens, la montrer en tant que "marginalisable" est primordial, car on voit le rôle que joue le regard sur la constitution de l'identité : d'être regardée comme une femme dangereuse, ne risque-t-elle pas de le devenir et d'être ainsi acculée

1 ELTIT Diamela, *Los vigilantes*, p. 109.

2 *Ibid.*, p. 86.

3 *Idem.*

4 On peut, par exemple, citer *Los pocillos* de Benedetti, récit où un époux, trompé par son frère et sa propre femme, semble accepter la situation "d'aveuglement" qui l'accable jusqu'aux dernières lignes du texte, jusqu'à l'instant crucial de la révolte.

à vivre avec un enfant dont l'équilibre psychique est incertain ? Ne risque-t-elle pas de sombrer dans la démence ?

Par ailleurs, on observera que ce n'est pas la première fois qu'Eltit interroge les modèles parentaux : déjà dans *Por la patria* en 1986, elle inscrivant l'action dans un quartier populaire et marginal où toutes les hiérarchies sociales semblaient se dissoudre, où tous les rôles parentaux étaient notoirement subvertis, notamment celui de la mère de Coya-Coa. Mais la mère de *Por la patria* était instable, incestueuse, alcoolique, alors qu'il n'en est rien pour celle de *Los vigilantes* : si elle semble de plus en plus recluse, c'est en raison de la pression sociale. La spécificité de *Los vigilantes* tient à l'approche particulièrement positive choisie par l'auteur qui désire ne pas en faire une mauvaise mère mais une mère mise à mal par un père et par un discours répressifs. Mais nous allons maintenant voir que certains textes sont beaucoup plus contradictoires, notamment *El cuarto mundo*.

3 – Les violences familiales de la famille “sudaca”

Qu'il me soit permis de redire que le terme “sudaca” est celui employé par Eltit dans *El cuarto mundo*, raison pour laquelle je le réemploie. Dans notre lecture, ce qui importe c'est de saisir la spécificité de ce texte littéraire face au discours officiel. De ce fait, dans la partie antérieure, il m'a semblé important de montrer qu'il existe deux régimes d'énonciation de la vérité : l'un dicté par l'État et l'autre qui serait celui de la polyphonie des voix du fils et de sa mère, même si nous n'avons examiné que la partie maternelle. Ce discours “maternel” Eltit le tient pour subversif si on veut considérer qu'il montre l'implicite du discours officiel, à propos des mauvaises mères, des marginaux, des malades.

Il est évident qu'on peut trouver étrange le parti pris d'Eltit qui parle de la sphère publique (la loi, l'ordre, la répression) mais à partir de la sphère privée (les écrits d'une mère). Une perspective où le ton est intime et les termes familiers, où les faits semblent triviaux, par opposition aux discours impersonnels des niveaux officiels. En fait, dans *El cuarto mundo*, on trouve un discours sur la soumission maternelle aussi bien que sur la maladie et, dans *Los vigilantes*, un contre-discours sur la révolte maternelle et la prétendue accusation de maladie¹. Mais il y a aussi, grâce au

¹ Rien de vraiment surprenant si on veut bien se souvenir que déjà Platon associait la réflexion politique et la description de la vie familiale aussi bien que des pratiques sexuelles, comme en témoignent des textes variés tels que la *République* ou *Phèdre*. De même dans Diogène Laërce qui rapporte la vie d'Aristipe, on trouve développée cette idée

personnage de la jumelle (elle-même devenant mère) une représentation de crise des relations mère/fille, une interrogation du comportement érotique féminin et de la fonction reproductrice maternelle. Dans ces trois aspects le geste iconoclaste de l'auteur est manifeste puisque Eltit s'attache à ruiner tout ce qui semble établi comme naturel ou usuel, à propos de la maternité et du corps féminin. D'ailleurs la texture du récit devient elle-même très problématique à mesure qu'on avance dans le questionnement de la rationalité du lien entre féminité et maternité, féminité et sexualité, à mesure que sont mis à mal des concepts traditionnellement féminins. Pour autant peut-on assimiler *El cuarto mundo* à un discours féministe ? En un certain sens oui, car de la sorte il ne s'agit pas seulement de revendiquer une égalité des sexes, un meilleur traitement des femmes dans le monde du travail ou dans la société mais de repenser tous les rapports inter-humains, de reconstruire une pensée du corps et de la sexualité². Oui également, si on admet qu'Eltit élabore un texte extrêmement critique vis-à-vis des rôles établis dans la famille latino-américaine, texte qui montre la difficulté de dire le désir au féminin. Enfin oui, si on considère que ce récit participe d'une reformulation d'un discours politique par une problématique sexuelle.

Pourtant on ne peut manquer de voir dans la seconde partie, des formes de violence qui pourraient en faire douter, mais ces fragments nous devons les repenser dans leur émergence même, sans chercher à y trouver des schémas préétablis sur les violences subies par les femmes. En effet, le personnage de la jumelle n'est nullement présenté comme une victime puisque contrairement à sa mère elle ne se dit pas faible ou malade. Inversement son jumeau n'a pas le monopole de la violence dans les descriptions intra-utérines. Manifestement nous sommes sortis des descriptions tant des féministes que des sociologues centrés sur la maltraitance, nous sommes loin des schémas visant à expliquer l'exploitation féminine par une mainmise masculine. Il semblerait plutôt qu'Eltit renonce à unifier les comportements des personnages féminins,

qu'il faut apprendre à dominer les plaisirs privés car ainsi chacun se constitue comme sujet vertueux donc devient un bon citoyen (*in La vie des philosophes*, II, 8, 75) ; ou encore Aristote, dans *l'Éthique à Nicomaque* (VII, 2) pour qui l'homme tempérant est celui qui sait respecter l'autorité du maître, de sorte qu'il recourt volontiers à deux grands schémas, celui de la maison où le maître doit être respecté de chacun, et celui du maître qui sait imposer son autorité, schémas qu'il translate ensuite partiellement dans la sphère du politique...

21 Cf. C. V. ROMAN, B. L. VARGAS, F. HERNÁNDEZ, *De la violencia doméstica a la violencia domesticada*, Bordes, n° 7, San Juan, Porto-Rico, 1999.

renonce à produire un texte “mécaniciste”, c’est-à-dire qu’il n’y a pas d’analyse en termes de forces ou de causalité stricte mais un texte qui permet au lecteur d’imaginer divers niveaux de violence sans réduire la complexité des rapports intra-familiaux.

Et si nous nous attardons à observer le personnage du jumeau, que voyons-nous ? Il s’agit d’un être qui se sent envahi par sa sœur dans l’étroit espace intra-utérin¹, craignant cet envahissement féminin². Ceci est primordial car on voit que les rapports masculin/féminin ne sont pas antagoniques ; il y a une certaine compréhension mutuelle établie sur la base d’une douleur qui les rend semblables, qui leur donne le sentiment de partager quelque chose d’intime. En outre, juste après la naissance, le nourrisson a peur de tout ce qui n’est pas sa jumelle puis, devenus enfants, on peut lire qu’elle est précoce tandis qu’il est maladif³, séductrice tandis qu’il est timide, de sorte qu’on peut dire que ce sont les filles qui sont actives et le garçon passif, trait qui s’accentue pour l’autre fille, María de Alava, qui est présentée comme autoritaire, solide, masculine⁴ comme son père ! Quant à la jumelle, même dans ses rapports avec ses compagnons de classe, elle tente de séduire, employant parfum et gestes provocateurs. Il y a donc deux personnages féminins actifs mais très différents et peu solidaires entre eux ; deux fillettes turbulentes contrairement à la mère soumise et un garçon à l’identité problématique puisque la mère l’affuble d’un prénom féminin⁵. Dans cette première partie on ne peut pas voir de continuité entre les générations (ni masculines, ni féminines) puisque les enfants ne semblent pas tendre à intérioriser les rôles et normes de leurs parents, et, dans la suite du récit, ce sont les comportements des jumeaux qui vont montrer la fragilité des rôles, notamment par la sexualité débordante et incestueuse⁶.

Si nous observons le lexique, nous remarquons l’occurrence réitérée du terme “sudaca” qui mérite d’être commentée⁷. En effet, la description de la prime enfance des jumeaux se fait exclusivement dans le cadre familial et

1 Cf. “No había otra alternativa que el frote permanente de nuestros cuerpos”, (ELTIT Diamela, *El cuarto mundo*, p. 20).

2 Ainsi Eltit emploie-t-elle les termes “soportar” ou “preservarme” pour traduire l’angoisse du personnage.

3 ELTIT Diamela, *El cuarto mundo* ., p. 28-30.

4 “Tenía algo virilmente hostil” (*ibid.*, p. 38).

5 *Ibid.*, p. 23-24.

6 À compter de la page 41 et surtout dans la seconde partie.

7 À trois reprises aux pages 40-41.

dans l'espace de leur maison mais au cours de l'exploration de leur ville, ils se trouvent confrontés aux passants qu'ils perçoivent comme beaux, désirables et qui sont précisément désignés comme "sudacas". Or, cette découverte des autres s'accompagne de fantaisies éveillées ou de fantasmes assez violents¹ et, dans ce fragment, tout concourt lexicalement à donner une sensation d'énervement, d'excitation, dans une ville labyrinthique, incompréhensible. Puis, sans que le lecteur puisse se repérer temporellement, il découvre le garçon ayant sa première expérience sexuelle, expérience qui s'accompagne d'un sentiment de perte de soi². Par ailleurs, on observera que sa partenaire a une présence quasi fantasmagorique puisqu'elle n'est ni décrite, ni nommée. En revanche, l'instance narratrice décrit leurs gestes comme ceux d'adversaires et alliés à la fois, termes logiquement antagoniques. Ainsi la sexualité naissante serait ce terrain où autrui est à la fois celui contre lequel j'agis et avec lequel je me lie, ce qui n'est pas sans rappeler les rapports intra-utérins des jumeaux, décrits du point de vue masculin, à savoir que la fille/femme est proche mais que cette proximité est effrayante pour le partenaire masculin. Aux antipodes d'une vision idéalisée de la relation amoureuse ou d'une vision romantique de l'immensité du sentiment amoureux, Eltit donne à lire un texte où abondent les termes de douleur, agonie, honte, crime.

Suite à cet épisode initiatique le pacte entre jumeaux semble mis à mal car la sœur ne supporte pas qu'il soit sorti de la dépendance à son égard. On notera l'exigence féminine de tout savoir, de ne pas être exclue de la sexualité de son propre frère, puisqu'elle réclame un récit détaillé puis tombe malade. Certes le garçon était initialement présenté comme extrêmement dépendant de sa sœur mais maintenant on voit que c'est elle qui refuse de remettre en cause leur lien fusionnel. Finalement la crise entre jumeaux se résoudra mais au prix d'un renversement spectaculaire : l'aveu d'un amour incestueux indépassable³. Dès lors l'action va se construire autour de la thématique incestueuse⁴ avec des affirmations

1 "Mis entresueños tejían fragmentarias historias taponadas de gritos y muslos sangrantes" (*ibid.*, p. 42).

2 *Ibid.*, p. 45.

3 "[...] empecé a hablarle con el amor de un enfermo a una enferma, diciéndole que para mí ese otro y esa otra que me asaltó o asalté en la angosta calleja siempre fue ella, que en ningún momento estuvo fuera de mis sentimientos, que estaba allí, que era ella, que éramos" (*ibid.*, p. 51).

4 On consultera, par exemple, le fragment où le frère saigne du nez au même temps que sa sœur a ses premières menstruations (*cf. ibid.*, p. 53).

réitérées telles que l’aveu entre eux d’un lien effrayant – “Un nexo íntimo agobiante y absoluto”¹ – ou l’aveu d’une répugnance masculine pour ce corps féminin². Dans la fin de la première partie s’entrecroisent le désir du jumeau, qui aspire aux corps féminins croisés dans les rues mais inaccessibles en raison de sa timidité, et le désir de la jumelle, ne cherchant à séduire que pour rendre son frère jaloux. D’ailleurs on relèvera un important mimétisme entre eux, une construction en miroir, de sorte que les étrangers demeurent des objets lointains, pas de réels partenaires.

Pourtant ces tiers existent, ils peuvent même être violents (comme le suggère la deuxième scène où Eltit emploie le terme “sudaca”³) et ces personnes emploient une langue que le narrateur qualifie de populaire, d’incompréhensible. Globalement il est difficile d’interpréter cette fin de partie où se mélangent des fragments consacrés à l’adultère de la mère, d’autres à l’attraction entre les jumeaux, d’autres encore au renoncement de cette mère qui revient vers son époux. Cette difficulté de lecture due, entre autres, au fait que le lecteur manque de repères clairs (chronologiques ou spatiaux) et au fait que l’auteur donne l’adultère ou la consommation incestueuse pour acquis sans les décrire, de sorte que le lecteur sait seulement que les trois personnages ont renoncé aux relations extérieures à leur famille, qu’il s’agit d’une clôture volontaire. Quant à la seconde partie, on observera que le texte peut sembler pornographique puisque des actes sexuels y sont décrits assez crûment⁴. Mais pour pouvoir parler de “pornographie” il faudrait pouvoir la définir par opposition aux discours amoureux acceptables ou à ceux des discours qui sont tenus pour “érotiques” !

De fait dans cette partie nous disposons de nombreuses descriptions mettant en œuvre ce qui est interdit : la sexualité infantile ; ou ce qui est scandaleux : le voyeurisme parental⁵ vis-à-vis des enfants ; ou ce qui est tenu pour tabou universel par anthropologues et psychanalystes : l’inceste ; ou encore ce qui est tenu pour perversion par les psychiatres : la volonté de faire souffrir sa partenaire sexuelle, etc., mais n’oublions pas que toute définition du “discours pornographique” repose sur une vision

1 *Idem*.

2 Tout particulièrement pour ce corps cycliquement ensanglanté, comme on peut le voir p. 54.

3 *Ibid.*, p. 67-69.

4 Par exemple aux pages 83, 85, 87...

5 Entre autres à la page 87.

dichotomique, binaire, selon laquelle ce type de discours fait face à une autre série de discours sur la sexualité jugés admissibles. En somme, nous retrouvons dans ce texte le processus rencontré à propos de la “marginalité” du personnage maternel, dans *Los vigilantes*, à savoir celui du jugement attributif qui est le fait des détenteurs du pouvoir. Nous pouvons donc voir que dans ces deux récits l'accusation fonctionne, structurellement parlant, de manière identique : on cherche à criminaliser les femmes.

Or “criminaliser” c’est poser la limite entre ce que la société admet et ce qu’elle ne saurait tolérer sans se sentir ébranlée dans ses propres fondements. Dans le cas présent, cette démarcation entre l’érotique et le pornographique renvoie, exactement comme l’accusation d’être une mauvaise mère, à la volonté de condamner afin de se poser comme instance de jugement, ce qui est le propre du Pouvoir (moral ou politique) qu’Eltit représente comme masculin (du moins dans *Los vigilantes*). Mais poser les frontières du dicible par la littérature, c’est également le travail de la normativité critique. On comprend mieux pourquoi, antérieurement, nous avons eu tant de mal à déterminer la nature exacte de *Los vigilantes* (texte qui semblait aussi bien épistolaire que sous forme de journal intime) tandis qu’ici les choix des deux points de vue narratifs vont dans la même direction. Il s’agit de brouiller les catégories textuelles autant que les catégories sexuelles ou plutôt de les rendre à l’opacité qu’avait occulté l’usage réitéré des stéréotypes des rôles masculins et féminins, tout particulièrement dans la littérature amoureuse¹.

Le côté maladif de la mère de *Los vigilantes* et le côté pervers de cette fille incestueuse contraignent le lecteur à réfléchir sur ses normes, à formuler ses limites de “normalité”; ou du moins est-il prié de surmonter sa stupéfaction afin de poursuivre sa lecture, de s’interroger sur son effroi. Ainsi, est-il amené à repenser les limites du féminin, celles de la sexualité tant féminine que masculine, à repenser le droit à écrire sur le sexe et les possibles modalités pour dire ces pratiques corporelles. Par exemple, la mère est bien une sorte de paradigme de la passivité féminine qui forme un tout avec l’idéal monogamique catholique, mais sa fille incestueuse échappe à toute catégorie revendiquée par les femmes. La mère renonce à

¹ Pour être plus précis, convenons que déjà Aristote écrivait dans *De la génération des animaux*, I, 21, 729b : “la femelle en tant que femelle est bien un élément passif, et le mâle en tant que mâle un élément actif”.

son désir après avoir pris un amant, tandis que la fille exige son plaisir à son frère¹.

Mais comment comprendre de tels choix ? Nous pourrions risquer une hypothèse, à confirmer par de plus amples recherches. S'il est vrai, comme l'explique Foucault dans *La volonté de savoir*², que la sexualité telle qu'on la décrit depuis le XVIII^e siècle, comme discours centré sur la descendance, l'hygiène et la santé soit le propre de la bourgeoisie, par réaction aux discours sur le sang qui étaient le propre de la noblesse d'ancien régime, alors le réemploi qu'effectue Eltit des rôles familiaux, de la sexualité, sont autant de manières de questionner ces catégories communément établies ou d'interroger ce groupe social comme producteur de discours officiels. Dans le même temps, Foucault a souligné qu'un tel discours de classe a donné lieu à de multiples contestations populaires³, et souligné que celui de tous les interdits que la bourgeoisie s'est le plus systématiquement attachée à défendre, c'est précisément celui d'inceste⁴, bien plus que celui de liaison extra-conjugale. Or, il est clair que le dysfonctionnement maternel dans la première partie, selon ces catégories, ce serait l'adultère et celui des jumeaux, toujours selon ces mêmes catégories, serait précisément l'inceste dit "adelphe".

De plus, si nous poursuivons notre lecture de Foucault, on retiendra que (du XVIII^e au XX^e siècle) se sont développées les institutions chargées de discipliner les corps⁵, comme autant de formes d'agencements concrets constituant la grande technologie du pouvoir. Ainsi ce "bio-pouvoir" est un maillon indispensable au développement du capitalisme, permettant l'insertion contrôlée des corps dans l'appareil de production. Tandis que, en renversant les catégories du masculin et du féminin, Eltit montre à quels types d'assujettissements ces discours participent, c'est-à-dire qu'elle met en perspective les rapports familiaux et sexuels avec les institutions politiques, comme nous l'avons observé dans *Los vigilantes*, même si cette fois il ne s'agit pas d'une dictature⁶. Elle montre que rien n'est "naturel" dans la maternité, dans le couple (des parents), dans la

1 On lira, dans *El cuarto mundo*, à la p. 92, l'affirmation suivante : "Celebré lo inevitable de nuestro pecado capital" ; joie donc à propos de la relation incestueuse adelphe ; on peut également lire, p. 113 : "[...] tratando de conseguir el placer" ; et p. 114 : "[...] exigiendo a María Chipia que recomience".

2 *Ibid.*, p. 164.

3 *Ibid.*, p. 168.

4 *Ibid.*, p. 170-171.

5 *Ibid.*, p. 184-185.

gemelléité, dans la sororité. En ce sens la révolte de la mère surveillée de *Los vigilantes* et la soumission de celle de *El cuarto mundo* ne sont que deux voies parmi d'autres. Entendons-nous bien, il ne s'agit pas d'un vulgaire relativisme car ceci donne à entendre que le politique se réfléchit dans le biologique, ou plus exactement dans les catégories discursives.

Eltit raconte les dysfonctionnements de cette famille latino-américaine et à la fin du texte annonce, non sans provocation, la naissance de l'enfant "sudaca", cet enfant qui naît dans la douleur, provoquant le rejet de son père¹ et la malédiction de ses grands-parents, qui naît dans une atmosphère de mort², sur fond de culpabilité mais avec la référence à l'émergence d'une conscience "sudaca", jusqu'à la "libération" entendue ici dans les deux sens du terme. Libération lorsque surgit l'enfant, au terme du travail d'accouchement, et parce qu'il libère de toute culpabilité familiale :

[...] ya sin culpas, sin angustia, ausentes de todo mal. Fue un homenaje a la especie sudaca. Fue un manifiesto. Fue una celebración dinástica, celebrando la pronta llegada del niño, quien ese día pudo conocer la inmensa fuerza de sus padres.³

Pourtant, jusqu'à la fin du récit, le lecteur rencontre des difficultés de lecture puisque si Eltit se réfère à la solidarité, évoque des mouvements citoyens⁴, le lecteur apprend également que le nom de cette mère incestueuse est "diamela eltit", nom de l'auteur transcrit sans lettres capitales⁵, et, il découvre simultanément que cet enfant est un "objet à vendre", probablement le livre que nous venons de parcourir et qu'il s'agit d'une fille ! Or, ce livre-fille à vendre est publié sous les auspices de "la nation la plus puissante du monde", ou plutôt sous son regard ironique et condescendant, de sorte qu'au moment où la mère met son enfant au

6 Peut-être s'agit-il d'une remise en cause d'une puissance colonisatrice qui menace ce monde "sudaca" et qu'Eltit désigne à diverses reprises par l'expression "la nación más poderosa del mundo", nation qui met en danger le monde et la famille "sudacas" (cf. p. 91, 94, 97, 98, 99, 101, 103, etc.).

1 *Ibid.*, p. 115-118.

2 *Ibid.*, p. 118-121.

3 *Ibid.*, p. 122.

4 *Ibid.*, p. 125-127.

5 Ce choix typographique doit-il être interprété comme une remise en cause de la convention selon laquelle tout sujet humain a droit à un respect que transcrivent les majuscules, dans les prénoms et patronymes, par opposition aux noms communs qui en sont dépourvus, comme les termes génériques pour désigner les objets, les animaux ?

monde, il est “récupéré”, comme le pouvoir récupère les discours, même marginaux, en les phagocytant.

À la place de la production de stéréotypes officiels ou de la censure qui sont des procédés traditionnels du politique, comme nous l’avons souligné pour *Los vigilantes*, nous avons dans *El cuarto mundo*, l’image d’une récupération du discours-fille, grâce à la banalisation, puisque la publication est un processus de reproduction (entendue comme production en quantité). On comprend dès lors que dans ce récit il ne s’agissait pas de représenter diverses pratiques sexuelles mais de donner à voir les modes d’assujettissement impliqués dans toute problématisation morale des conduites, notamment par le droit d’écrire et de décrire des pratiques sexuelles.

Penser la reproduction des jumeaux qui ont donc “conçu” cette petite fille dans l’univers intra-diégétique, et la représenter comme un processus éditorial et commercial, voilà une nouvelle image parentale du monde “sudaca” que l’auteur propose à notre sagacité, tout en suggérant qu’il y a une sorte de processus de phagocytose, lequel est, on le sait, à la fois un processus de destruction propre à un organisme menacé et le mécanisme par lequel certaines cellules vivantes englobent et digèrent des particules étrangères. Nous pourrions donc dire qu’ici la production “sudaca” se fait phagocyter par “la nation la plus puissante du monde” puisqu’en étant dilué par la diffusion éditoriale cet objet à vendre perd sa particularité en entrant dans un processus qui le dépasse, dans lequel il est comme dilué. Par ailleurs cela donne à entendre que cette “nation”, malgré toute sa puissance se sent en danger, à cause de ce corps étranger qui est précisément le corps “sudaca”. Ainsi est représentée une problématique qui n’apparaissait pas dans l’œuvre de Foucault, théoricien qui pourtant a énormément interrogé toutes ces métaphores corporelles dans le cadre de la constitution des “bio-pouvoirs” : la nécessité de repenser les rapports Nord-Sud, repenser le monde et la famille latino-américaine, retrouver des métaphores pour dire le “corps” social et les rapports inter-humains.

Il est vrai qu’Eltit nous montre la nécessité de reformuler les rôles masculin et féminin mais c’est pour tenter de sortir des schémas antiques où la maîtrise de soi était par excellence la manière d’être homme, au sens de commander et d’être actif¹. Sortir d’une virilité sociale associée à une virilité sexuelle et d’une passivité apparentée à une féminité ; cesser de

1 FOUCAULT Michel, *L’usage des plaisirs*, p. 112.

penser en termes de culpabilité¹, et enfin, que les rapports dans un couple ne soient plus pensés comme des liens politiques entre un gouvernant et une gouvernée. En finir avec des schémas hippocratiques², pour ne plus penser l'acte sexuel comme une joute où l'homme a toujours le rôle incitateur et doit rester victorieux, ou bien des schémas platoniciens³, où les rapports sexuels entre époux participent avant tout de la génération. Sortir d'une stricte distribution des rôles aussi bien conjugaux que parentaux qui participent d'un système politique parfois autoritaire, parfois patriarcal, systèmes où les femmes n'ont de statut juridique et social qu'en tant qu'épouses, comme de faibles êtres sous la puissance de leur mari et en vue de leur donner des fils qui seuls seraient des citoyens.

Sortir de ces schémas n'est pas une simple revendication mais une tâche symbolique pour repenser au pied de la lettre le "corps" social, tâche qu'Eltit accomplit en figurant des processus de récupération extrêmement autoritaires quoique insidieux, pour nous faire entendre les expressions que nous n'interrogeons plus telles que "tiers monde".

Yolande TROBAT

GRELPP

Paris

1 Culpabilité judéo-chrétienne que cette fois-ci Eltit choisit de représenter particulièrement par les personnages féminins, et qu'il serait possible d'examiner dans une étude lexicale complémentaire, par exemple en recensant l'usage des termes tels que stigmaté, faute, etc.

2 HIPPOCRATE, *De la génération*, livres I et IV.

3 PLATON, *Les lois*, IV, 721.

Filiación, identidad, escritura. Las imágenes paternas y sus reflejos en *La hora sin sombra* de Osvaldo Soriano¹

En un texto cuyo principio constructivo se organiza en torno a la idea misma del reflejo, y en el cual la figura del Padre es el centro del discurso, la multiplicación de imágenes que lo representan es implementada por Osvaldo Soriano para abrir un registro trascendente de filiaciones, que van de la individual a la colectiva, de la biológica a la simbólica, de la ficticia a la histórica. Tal proliferación teje una red de implicaciones en el interior de la cual el narrador puede operar su búsqueda identitaria y explorar cada una de sus instancias, problematizando al mismo tiempo la herencia personal, las tutelas históricas y los modelos literarios. Búsqueda autobiográfica del narrador en la ficción y sin duda también del autor más allá de la ficción ; buceo histórico para el argentino que hereda un país devastado y viaje a las fuentes invariables de su literatura para el escritor, *La hora sin sombra* es la historia de una redención en la cual se invierte el signo de la matriz mítica. Vamos a intentar pues explicitar cuáles son las etapas de ese itinerario, en qué medida los personajes funcionan como reflejos o desdoblamientos de otras realidades que los trascienden y los abarcan, y cómo se diseña a través de la errancia una lectura mítica de la identidad nacional.

La figura paterna dominante es sin duda la del padre del narrador, cuya actualización en el discurso está modulada gracias a una sucesión de ausencias misteriosas y presencias intermitentes, de huellas fantasmáticas que configuran poco a poco su dimensión mítica. Desde el inicio de la novela, por otra parte, el doble signo de la ausencia se cierne sobre la relación filial, ya que el padre, prófugo – “desaparecido” –, está agonizando. La inminencia de la muerte anunciada motiva la búsqueda material – hay que preservar el cuerpo del padre –, la fuga induce la reconstrucción biográfica – hay que recuperar la historia del padre –, que no puede sino desembocar en la indagación autobiográfica – hay que recuperar la memoria del hijo. El narrador mismo enuncia explícitamente ese proyecto :

Empecé con mi padre en fuga y quiero encontrarlo antes de que se muera. Él es quien tiene la llave de esta historia. Entre tanto debo improvisar, inferir, revolver en mi memoria, apelar a la intuición.²

1 SORIANO Osvaldo, *La hora sin sombra*, Grupo Editorial Norma, Santafé de Bogotá, 1996, 231 p.

2 *Ibid.*, p. 11.

Gracias al constante vaivén temporal y a una acechanza sistemática de los recuerdos, los fragmentos dispersos van a ir imbricándose hasta instaurar una imagen paterna atípica, cambiante, contradictoria, que parece adherirse a las fluctuaciones históricas y encarnarlas, y que desde el principio sugiere un paralelismo entre la trayectoria descendente del padre y la del país.

La instancia paterna se perfila primero como un antimodelo, que no cumple la función de estatuir la ley, sino de portar la ilusión. Transgresor, lúdico, marginal, el padre no construye el orden del mundo, sino que crea otros mundos. Situado en un eje de excentricidad, demiurgo alucinado o poeta que transfigura lo cotidiano, su territorio es el de la utopía y la materia con que la teje es la imagen. Pero detrás de las apariencias – míticas en los recuerdos infantiles del narrador¹, progresivamente degradadas en su experiencia adulta – se ocultan otras identidades, otras máscaras, los estigmas de una historia comprometida con la Historia que lo sustraen a su dimensión de omnipotencia mágica para sumirlo en los fracasos de lo real. En esa línea quebrada de la existencia paterna, hecha de sobresaltos y desequilibrios, de figuraciones emblemáticas y caídas estrepitosas, hay un momento en el que el sueño y la realidad convergen, y el proyecto individual se confunde con el proyecto histórico. Nos referimos a la ciudad de cristal, símbolo inequívoco de una doble utopía, la del padre y la de la comunidad :

[...] pasó los años de su juventud proyectando una ciudad en la que vivieran nada más que hombres y mujeres poseídos por lo que él llamaba “el misticismo materialista”. Un lugar para los locos lindos, los poetas y los que planeaban cosas imposibles. Pensaba en un palacio transparente, que fuera una gigantesca biblioteca llena de jardines y fuentes de aguas termales. Algo así como una Babilonia en la que la música reemplazara a los relojes. Poco a poco en su cabeza el palacio se hizo ciudad y se desplazó al Sur, a la Antártida misma, lejos del ruido, la hipocresía y el cinismo.²

La utopía de la comunidad nacional la encarna la figura de Perón, frente a quien la relación filial parece reduplicarse : el Arquitecto se somete al Hacedor – al Padre de la nación, “al Conductor, al Líder, al Primer Trabajador, al *hombre que lo podía todo*”³. La toma de distancia política es clara, pero también lo es la jerarquía impuesta por la filiación simbólica,

1 “Recuerdo como si fuera ayer el día que regresó de Chile. Mi madre daba una fiesta para sus amigas y de pronto tocó el timbre. Traía un cigarro enorme que dejaba aureolas de humo a su alrededor ; estaba espléndido con un sobretodo de pelo de camello, sombrero marrón, traje cruzado y zapatos relucientes. No le faltaba más que ponerse a repartir puros y prenderlos con billetes de mil” (*ibid.*, p. 67).

2 *Ibid.*, p. 40.

3 *Ibid.*, p. 42.

155 *Las imágenes paternas y sus reflejos en La hora sin sombra*
que en este caso preciso recobra su dimensión original basada en la
autoridad del que impone la ley :

Al escuchar que pronunciaba su nombre, mi padre sintió que temblaba, que su mirada vacilaba y se perdía en la de ese hombre sonriente al que tanto despreciaba y temía.¹

La identificación de la utopía personal y la utopía nacional, lo que podríamos llamar el “reconocimiento” de las dos utopías a pesar de las diferencias políticas, simbolizado por la diáfana transparencia de la imposible ciudad de cristal, no será, en última instancia, sino un episodio más de la serie de desilusiones históricas que el país ha sufrido, una actualización cíclica del “desengaño de los que vivieron el sueño de la independencia”². El sueño, aniquilado por la violencia de la Historia, se verá condenado a reiterarse al infinito, en una gradación agónica – que va de los “Padres” fundadores olvidados en el laberinto de los archivos, pasando por la prohibición mágica del nombre del Padre simbólico y “tirano depuesto”, que expurga la Historia, a la máscara de la identidad clandestina aludida por “el nombre de guerra” del padre en la ficción – que convoca la contra-figura, la del padre detestado y detestable, castrador :

En septiembre de 1955 el almirante Isaac Rojas salió de Puerto Belgrano con un portaaviones decidido a derrocar a Perón, a terminar con la que llamaba “Segunda tiranía”. Para que el país tomara conciencia de que la cosa iba en serio, que estaba dispuesto a sacrificar Mar del Plata y también Buenos Aires, pasó frente a la isla de mi padre y la cañoneó hasta que no quedó nada en pie. Ni una pared, ni una casa, ni un árbol.³

Esa es la herencia que la estirpe nacional lega a sus hijos ; un paisaje devastado, “recortado por ausencias y silencios”, inscrito en papeles roídos por el tiempo, en cadáveres mutilados o basurales de cristal, una historia fragmentada y escamoteada, que el narrador intenta reconstruir a partir de un repertorio de imágenes ilusorias en una novela perdida, escrita y reescrita, fatalmente inconclusa : “Sólo faltaba agregar el final”⁴. Una ficción, en suma.

1 *Ibid.*, p. 43.

2 *Ibid.*, p. 31.

3 *Ibid.*, p. 43.

4 *Ibid.*, p. 231.

No hay, pues, filiación – identidad – sin memoria. De ahí que el narrador se convierta en un “rastreador” del pasado, y que su búsqueda y reconstrucción personales del padre y la madre, necesarias para colmar los vacíos dejados por sus ausencias respectivas, se superponga a la que tiende a rellenar los huecos de la Historia. La primera es explícita, la segunda oblicua, pero no por ello menos obsesiva. Y ambas remiten la una a la otra, se reflejan en el espejo de la escritura, espacio en el que se despliega esa memoria perdida, enterrada – desterrada – y finalmente recobrada – desenterrada. Para restaurar la identidad perdida – individual, nacional – habrá que encontrar al padre perdido y agonizante, rescatar a la madre muerta y encubierta por sus múltiples imágenes, asomarse a la extensión de la Patria en un viaje iniciático, y expiar, en un calvario irrisorio, los errores del pasado. No se trata ni del asesinato ritual del padre, ni de la sumisión a la ley, sino de la exaltación de un modelo de resistencia, necesario para completar el proceso de identificación, y encarnado a la vez en el padre biológico y en los “padres” literarios. Si el padre-personaje “le tiende la mano desde las puertas del cielo”, la presencia tutelar de Roberto Arlt incluye la novela del narrador – y la que estamos leyendo – en un código de transgresiones voluntarias que abre las puertas de la otra identidad nacional :

El estilo de Arlt [...] es lo reprimido de la literatura argentina. Arlt transforma, no reproduce. [...] Arlt viene entonces de un lugar que es totalmente otro lugar de ese desde el cual se escribe “bien” y se hace “estilo” en la Argentina. No hay nada igual al estilo de Arlt, no hay nada tan transgresivo *como* el estilo de Roberto Arlt.¹

Junto a esa serie de figuras paternas – Ernesto², Juan Domingo Perón, Roberto Arlt – están las figuras maternas, representadas fundamentalmente por Laura, la madre, y Eva Perón. La dialéctica del reflejo es mucho más acusada entre las dos mujeres que entre Ernesto y Perón, aunque los mecanismos utilizados para instaurarla sean los mismos. La analogía que funda la relación especular entre Ernesto y Perón – padre del hijo, padre de la nación – se sitúa en la modulación de los parámetros presencia/ausencia (*tirano prófugo/embustero prófugo*) y mentira/verdad: ambos son *ilusionistas* que fracasan en la construcción de la utopía, o que son incapaces de preservarla. La bivalencia de las representaciones de Laura

1 PIGLIA Ricardo, *Respiración artificial*, Seix Barral Editores, Buenos Aires, 1980, p. 132, 133, 134.

2 ¿ Es necesario recordar las resonancias históricas y míticas que el nombre *Ernesto* tiene en la cultura argentina ?

que remiten a Eva o de Eva que remiten a Laura son mucho más abundantes, y en cierto sentido más significativas. Uno de los ejes en torno a los cuales se disponen las correspondencias analógicas es el de la imagen gráfica, que multiplica hasta el infinito un cuerpo fetichizado – ya se trate de las publicidades del jabón Palmolive o de las fotografías oficiales –, y las expone al vampirismo de la mirada pública. Consecuencia de esa proliferación de representaciones es también la diversidad de versiones que, a medida que el hijo trata de reconstruir la biografía de la madre a través de fotografías, cartas y testimonios, se actualizan y se contradicen, oscilando entre la mitificación y la mistificación. Laura y Evita son figuras que se despliegan y se entrecruzan sin cesar, espejismos que se suceden o se suplen, ocupando los mismos espacios en los mismos momentos (las tapas de *Radiolandia*, los micrófonos de la radio, el festival del Luna Park) y que acaban desvaneciéndose en la muerte temprana después de haber sido objeto de amores nunca desmentidos y de fabulaciones retrospectivas. La presencia material de Eva “consagra” los momentos cruciales de la vida de Laura (encuentro con Bill Hathaway, maratón de baile), mientras que la adhesión de Laura “legitima” la dimensión política de Eva (alusión al 17 de octubre, llanto por la muerte de Eva). Dado el paralelismo de trayectorias y la común inadecuación a los códigos vigentes, Laura aparece como una de las versiones posibles de Evita, una de las figuras que Evita hubiera podido ser. Ambas serán seducidas por ilusionistas de la utopía y – cada una a su manera – sucumbirán al fracaso de la utopía. La diferencia entre el mito histórico que encarna Eva Perón y el destino banalizado de Laura reside sin duda en el hecho de que la primera se *sacrifica* al sueño, mientras que la segunda *renuncia* al sueño. Pero hay otra diferencia, que de alguna manera las trasciende y define la configuración estructural del viaje del narrador a la búsqueda de la identidad. El alejamiento de Laura y su muerte temprana sellan el pacto de identificación entre el narrador y su padre, sustraen al protagonista de la fijación edípica y lo convierten definitivamente en un habitante más del territorio del sueño, en un viajante de la palabra (como el padre fuera un viajante de la imagen), en un exilado de lo real. El caso de Evita, sus “hijos” simbólicos la perpetuarán en la Historia, y la cristalización política de tal identificación se hará a menudo contra el Padre. Más allá de esa lectura, señalemos hasta qué punto las unidades semánticas que portan los progenitores remiten a una constelación histórica precisa : muerte/desaparición, utopía/fracaso, a una tragedia nacional cuyo último acto se inicia, justamente, con la destrucción

de la ciudad de cristal. La visión apocalíptica de la isla resume una de las isotopías que atraviesan la literatura de Soriano : el basural de vidrios rotos figura el basural del imaginario de la Patria, el fondo monstruoso de la historia, las mutaciones “geológicas” de la esperanza. El fracaso del proyecto paterno no puede disociarse del fracaso del proyecto nacional, que pareciera responder a una lógica fatal y de alguna manera aceptada por todos : “Aprendíamos a ser argentinos, a correr y escondernos, a escapar, a perder”¹. El país soñado se ha convertido en un país en ruinas, la isla es el reino de los residuos de la ilusión, y en ella podemos entrever un último reflejo de Eva Perón : un cadáver de mujer embalsamado en el que la belleza sublimada es recubierta por la máscara del horror. A tal iconización de la patria corresponde también una de las imágenes del padre en la ficción, que adquiere un valor particularmente emblemático del proceso de vaciamiento simbólico al que aludimos : la de Ernesto huyendo “con las tripas al aire”. Mutaciones y mutilaciones alteran el cuerpo de la Patria, y el narrador habrá de surcarlo en un viaje alucinado cuyo destino último no puede ser otro que la restitución simbólica de la memoria, la reconstrucción del paradigma.

El esquema narrativo y simbólico de ese viaje está compuesto por una serie de secuencias y de figuras recurrentes, entre las cuales las más significativas son las de la pérdida, la de la purificación, la del sacrificio. A medida que el narrador, huyendo de la muerte inminente del padre – “no me sentía capaz de cargar con su muerte” – recorre la extensión de su pasado, desertada como la del espacio geográfico en el cual se inscribe, se despliegan las infinitas variantes de la pérdida : la de la madre desdibujada en el tejido del tiempo, la de sí mismo, privado de amarras y de consistencia, la del Torino, objeto simbólico que condensa la referencia a un período histórico y al último proyecto común entre el padre y el hijo ; la de la novela que está escribiendo, la de Isabel, la mujer en la que se intersecan todas las imágenes del desarraigo ; la del padre en su tránsito hacia la muerte. La suma de esas privaciones configura un estado de desposesión absoluta, en el cual la vida parece suspendida como posibilidad de creación y expresión. Continuar el viaje significa literalmente seguir estando vivo, y para ello es necesario colmar los vacíos sucesivos, restituir la memoria inhibida, recuperar la palabra acallada, recrear el derecho a la utopía. El único medio con que el narrador cuenta

1 SORIANO Osvaldo, “Palizas”, en *Cuentos de los años felices*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1993, p. 71.

159 *Las imágenes paternas y sus reflejos en La hora sin sombra*

para realizar esa tarea de resurrección es la escritura, la novela que se construye y se desconstruye ante los ojos del lector y que “habita” aquella que leemos, en un proceso de generación mutua a nivel estructural. La *mise en parole* es pues la vía de la reparación identitaria, en tanto proyección creativa e integral de sí, lo que explica la proliferación de copias, en papel o en discos, que el narrador parece “sembrar” a lo largo de su itinerario. Y es también el acto que redimirá al hijo frente al padre : “Llegué de madrugada, sin haber comido, sin haber escrito una línea que me redimiera, algo que pudiera contar al enfrentarme con él”¹. Ahora bien, para alcanzar ese objetivo es necesario vencer una serie de obstáculos : la culpabilidad personal y colectiva, representada en el texto por el zumbido obsesivo que atenta contra la vida y la escritura (y qué mejor ilustración de ese peligro que el gesto irónico del que se sirve el narrador para dominarlo, y que hace flotar sobre la totalidad del relato el fantasma del suicidio)², la problematización de la imagen del padre, las propias, mezquinas cobardías. Pero también la ruptura del aislamiento que ha erosionado el vínculo social, la ajenidad del territorio de la patria. La culpabilidad será exorcizada por dos instancias simbólicas : la purificación operada por el incendio y el calvario final. El incendio, anunciado metafóricamente por el mismo narrador – “necesitaba cotejar mi locura con la de alguien capaz de hacer trizas mi mundo, ponerlo al revés y devolvérmelo convertido en una gran fogata”³ – lo libera del lastre *documental* del pasado, de sus condicionamientos, y hace del recuerdo la única materia de lo real, ese “relato moldeado por el deseo” en el cual reinventar al padre. El incendio lo obliga también, al deshacer las ficciones de autosuficiencia, a responder al verdadero desafío pendiente : “Tenía que terminar la novela. Sacar al monstruo a la luz y arrancarle los ojos”⁴. Pero la novela está *enterrada* en un lugar olvidado de la pampa, ese territorio del que el exilio lo ha arrancado y del que habrá que reapropiarse para acceder al centro simbólico de la identidad, al árbol quemado. Sólo la filiación restaurada, es decir el reencuentro con el padre y la enunciación explícita de su legado simbólico puede colmar ese hueco del olvido y preparar la resurrección. La *epifanía* de Ernesto, precedida por los signos de la iluminación, actualiza al

1 SORIANO Osvaldo, *La hora sin sombra*, p. 114.

2 “A veces ni eso me basta y no me queda otro remedio que parar en medio del campo y dispararme un balazo” (*ibid.*, p. 27).

3 *Ibid.*, p. 121.

4 *Ibid.*, p. 166.

padre en su función tutelar, el cuerpo socavado por la muerte pero no vencido, entero y definitivamente *presente*, cuerpo *visible* que restablece la transmisión de sentido – “Decirte que te quiero, hijo, que mi sueño sos vos”¹. La palabra paterna, al operar la identificación entre el hijo y la utopía, abre no sólo la puerta del ser, sino la del hacer. Para encarnar la utopía es necesario proyectarse en el mundo, asumir la revelación y completar la expiación. La palabra del padre desanuda la palabra-escritura del hijo, y con ella su vida :

Ahora veía con claridad el árbol, las grandes dunas, la ruta sinuosa por la que había pasado con el Torino [...]. Ahí, al pie de un árbol quemado por un rayo, estaba a salvo la novela que buscaba. Era él quien había venido a mí y me traía la llave que necesitaba para llegar al final.²

La reivindicación de la imagen paterna va a la par con una “igualación” fraternal, una reordenación simbólica que transfiere al narrador el papel del héroe. A partir de entonces, como en *Cuarteles de Invierno*, el camino de la redención está trazado, y el narrador lo recorrerá paso a paso, hasta la última estación del calvario. Único testigo y apóstol “involuntario” del martirio de Noriega, el narrador “comparte el peso de la cruz”, expía en nombre de todos, restaura los equilibrios perdidos, sublima la miseria del mundo y preserva irónicamente la legalidad del mito. Portar la cruz de la culpa personal y nacional en un movimiento ascensional junto a un Cristo decrepito – el único capaz de posarse en esa tierra del fin del mundo, el único que nos refleje – permite salir del infierno y articular una acción creativa. El padre recupera su dimensión ejemplar, asiste al hijo en la prueba y legitima el relevo, el equilibrio restaurado se plasma en la escritura del libro, en el que todos – los ausentes y los presentes – han participado.

Este itinerario personal del narrador – y, más que probablemente, del autor, que construye una instancia de reconciliación con un padre ficticio fácilmente identificable con el padre real ; un autor que retorna a su vez del exilio – se inserta naturalmente en la dinámica de homologías estructurales a la que ya nos hemos referido desde el principio de este trabajo, y es por lo tanto legible e interpretable a un nivel histórico, en el cual todo el haz de símbolos analizados halla una nueva – y más profunda – significación.

1 *Ibid.*, p. 215.

2 *Idem.*

161 *Las imágenes paternas y sus reflejos en La hora sin sombra*

El objeto mismo de la búsqueda, desde el que se genera una figura enigmática atípica – sabemos qué es, pero no dónde está –, el *tesoro* escondido que da al texto un margen de explotación crítica del género, es el disco que contiene la novela. Cuando toda otra huella de existencia material de ese pasado ha *desaparecido* en el sacrificio purificador del fuego, el disco, vehículo de memoria y de información, figura eventual del archivo contemporáneo, “biografía” irrefutable, es el único *cuerpo* de la historia aún tangible, que persiste enterrado en la extensión simbólica de la patria. Desenterrar ese cuerpo, hacerlo presente y nombrarlo, traer a la luz los fantasmas de los muertos y los errantes es la condición misma de la redención. La novela perdida había condenado al narrador al silencio, lo había enmudecido. Aceptar el legado simbólico del padre, encarnar la utopía, le devuelve la voz. En el espacio simbólico de la escritura, la filiación individual restaurada se entrelaza y se confunde con la necesaria restauración de la filiación histórica. Desenterrar le memoria perdida y el cuerpo ocultado – el eslabón faltante – de la Historia restablece la cadena de una filiación brutalmente interrumpida, y ello gracias a la expiación solidaria del inocente y del corrupto convertido, que finalmente cargan con el peso de la muerte del padre – de los padres – y de la culpa colectiva. A su manera, Osvaldo Soriano responde al voto de la psicoanalista Gilou García Reinoso :

Construir el pasado para que sea pasado y no siempre presente, continuo. Ensayemos con las marcas. Significar las marcas en sus detalles, en los lugares donde estén.

Transformarlas al simbolizarlas. No sólo recordar, re-significar, historizar, transformar el destino en historia. Abrir caminos.¹

Conociendo los acontecimientos que sacralizaron la destrucción y el exorcismo en la Argentina entre 1955 y 1983 – desde la prohibición del nombre a la denegación de la existencia, devorada por el vacío sin límites de la desaparición, como la novela en el vacío sin límites de la Pampa – no podemos sino leer esta constelación simbólica cristalizada en la secuencia enterrar/desterrar/desenterrar como una imagen metafórica que la posteridad de lo que, sin inocencia alguna, ha sido llamado el “Proceso”, lega a cada miembro de la comunidad nacional. Sólo en la dimensión histórica y colectiva puede hallarse y reconstruirse la identidad perdida,

1 GARCÍA REINOSO Gilou, “Un agujero en las palabras”, en GELMAN Juan y LAMADRID Mara , *Ni el flaco perdón de Dios*, Planeta, Buenos Aires, 1997, p. 388.

negar la naturalización de la muerte que no deja huellas¹. Para conjurar el infierno vivido y acabar con el “monstruo”, para vencer la esterilidad representada por la muñeca que Isabel entierra y desentierra ritualmente, el hijo y el padre deben fundirse en un último y reparador reconocimiento, y los vencidos deben recobrar la voz. Como bien señala Ricardo Piglia :

[...] hubo dos elementos que están bien definidos en la obra de Soriano. El primero es que los que cuentan son los vencidos. La narración está ligada a la derrota, a los perdedores de las grandes catástrofes históricas. El otro relato, el abstracto, el que manipula la significación histórica general, está en manos de los vencedores. Soriano se convirtió en la voz de los vencidos, capaz de construir una obra a partir de captar a aquellos que tienen cosas para contar porque han sufrido el peso de una experiencia social.²

Siguiendo el modelo de Roberto Arlt, el padre literario ; de los padres históricos que transmitieron la aspiración a la utopía a pesar de los fracasos ; de Ernesto, el padre ficticio, que no quiere declararse vencido ; y de José Vicente, el padre real de Osvaldo Soriano, que le hizo con sus propias manos un camión “para mostrar[le] que [su] viejo era él y no el lejano dictador que [los] embelesaba por radio”³, el narrador resiste. Y, *solo, espera* el final de la historia mil veces imaginado y mil veces borrado, sin abandonar – como Erdosain – “la esperanza de algo grandioso”. El final de una historia que nadie sino él podrá escribir.

María A. SEMILLA DURÁN

GRELPP

Université de Lyon 2

1 “Cuando la sociedad recuerde, nosotros podremos olvidar” (Adriana CALVO, Asociación de ex-detenido desaparecidos, “Campos”, en Juan GELMAN, y Mara LA MADRID, *op. cit.*, p. 114).

2 PIGLIA Ricardo, “Un narrador natural”, en *La Maga*, Homenaje a Osvaldo Soriano, número 28, 1997, p. 35.

3 SORIANO Osvaldo, “Juguetes”, en *Cuentos de los años felices*, *op. cit.*, p. 62.

Les figures paternelles dans *A la Costa* de Luis Martínez¹: l'impossible construction de soi

Le roman de l'auteur équatorien Luis Martínez, *A la Costa*, paru en 1904, est considéré comme le premier roman véritablement équatorien, dégagé de l'imitation des modèles européens en vogue à l'époque. Les critiques insistent en l'occurrence sur la description d'une réalité proprement équatorienne, celle de la "Sierra" d'une part (qui correspond à la première partie du roman) et celle de la "Costa" d'autre part (la seconde partie), avec ses paysages, ses parlers et ses différents types "psychologiques" (selon les termes de l'auteur), de nette inspiration "costumbrista". Le voyage des Andes vers la Côte, qui donne son titre au roman, serait le prétexte littéraire à une incursion dans ces deux univers géographiques, sociaux et culturels que sont la "Sierra" et la "Costa", deux idiosyncrasies et deux facettes de la nation Équateur dont il s'agirait ici de dégager l'âme.

D'autres critiques, pour leur part, voient dans l'opposition systématique des caractères et paysages de la "Sierra" et de la "Costa" la démonstration idéologique de la supériorité du libéralisme sur le conservatisme, en cette période d'institutionnalisation de la Révolution Libérale de 1895. L'univers de la "Sierra", qui assume les valeurs du conservatisme ultramontain, incarnerait une société moribonde. Il se caractérise par la dégradation et la destruction. En revanche, la Côte, exaltation de la vitalité, symboliserait le dynamisme et l'optimisme d'une société libérale naissante, prospère et juste. Certes, Luis Martínez est député libéral de 1898 à 1899, puis ministre de l'Instruction Publique. Son engagement auprès d'Eloy Alfaro, le charismatique leader libéral, ne fait aucun doute. Cependant, la démonstration idéologique est loin d'être aussi systématique. En effet, l'univers de la "Sierra"/pôle de mort produit aussi des caractères sains et énergiques, comme Luciano, ami du héros Salvador Ramírez. De même, l'univers de la "Costa"/pôle de vie s'avère aussi porteur de dégradation et de mort que l'univers de Quito. Les maladies tropicales déciment la population ; beaucoup d'habitants y sont brutaux et assassins.

En d'autres termes, la construction symétrique autour de l'opposition des deux pôles vie/mort, "Costa"/"Sierra", ne peut être réduite à une idiosyncrasie régionale d'inspiration "costumbrista" ni à la démonstration pro-libérale. Nous nous proposons ici de considérer le jeu d'oppositions et d'échos entre ces deux pôles comme la manifestation d'un itinéraire

¹ MARTÍNEZA Luis A., *A la Costa* (1904), Libresa, Colección Antares, Quito, 1989, 240 p. Nous nous baserons sur cette édition.

intérieur autant que spatial, celui de la difficile construction de soi par l'exercice de la liberté. Car Salvador Ramírez, dans son voyage à la "Costa", cherche à se dégager du modèle imposé qui définit la fille comme double de la mère et le fils comme double du père. Bien que ni le narrateur omniscient ni les personnages ne semblent en avoir conscience, ce voyage est principalement un voyage initiatique par lequel le personnage prétend conquérir autonomie et énergie vitale, en adhérant – librement cette fois – à de nouvelles figures, situées du côté du pôle de vie¹.

Dans un premier temps, nous nous attarderons sur les figures du père et de la mère et leur rôle dans la construction de l'identité de leurs deux enfants, Mariana et Salvador. Cette construction prédéfinie, imposée et aliénante, apparaît comme une nouvelle manifestation des ravages du pôle de la mort quiténien. Dans un second temps, nous analyserons les deux trajectoires, tentatives désespérées de gagner une autonomie après le décès du père qui, par l'absence, semble enfin rendre possible la libre construction d'une trajectoire propre. Si la première tentative, celle de Mariana, échoue, la seconde, celle de Salvador, semble être un succès. Émigré vers la Côte et après avoir surmonté difficultés et obstacles, il gagne un bonheur mérité. Cependant, comme nous le verrons dans un troisième temps, la rupture n'est qu'apparente. Soudain, le pôle de la mort, sous la forme d'une paralysie, rattrape Salvador qui disparaît avant même que ne naisse son enfant. Cette incursion de la mort dans la "Costa"/pôle de vie est l'incarnation d'une fatalité, celle d'une figure paternelle initiale omniprésente et de ce fait irrémédiablement aliénante. Elle signifie ici l'impossible conquête d'une identité propre.

1 – La reproduction imposée de la figure parentale

Nous ne reviendrons pas sur les valeurs qu'assument les paysages dans les longues descriptions du roman². Précisons seulement qu'ils assument aussi les traits "psychologiques" des personnages et les amplifient. Dans le cas de Quito, univers stérile et moribond, les personnages sont minés par les vices (tous les péchés capitaux y sont déclinés) et la folie (les hommes sont hypocondriaques, les femmes hystériques). Surtout, ils semblent figés en ce sens qu'aucune évolution ne semble possible. Ils sont inexorablement appelés à être broyés et détruits, leur trajectoire-"destin" étant

¹ Nous n'utiliserons pas les concepts freudiens Eros et Thanatos, quoiqu'ils recouvrent en partie le sens d'élan (de vie ou de mort) que nous donnons aux termes pôle de vie/pôle de mort. Freud parle de pulsions, ce que nous ne pouvons faire ici dans la mesure où les personnages n'ont pas de réelle profondeur psychologique. Ils sont un type et surtout une trajectoire.

² Pour plus de détails sur la construction de ces paysages, voir notre article : "A la Costa de Luis A. MARTÍNEZ: ¿La defensa de un proyecto liberal para Ecuador?", *Bulletin de l'IFEA*, Quito, n°27, 1998, p. 285-307.

immanquablement la dégradation. Les parents du héros Salvador Ramírez sont les types mêmes de cette dégradation dont ils portent en eux, biologiquement autant que moralement, les germes. Le père est physiquement chétif. Moralement, il est certes droit, mais dépourvu de volonté, indécis, hésitant, triste, sans énergie, et de plus en plus solitaire, angoissé et hypocondriaque. Cette faiblesse explique d'ailleurs la progressive dégradation du statut social des Ramírez et la ruine totale qui s'en suit. Précisons que les personnages sont dépourvus de réelles nuances psychologiques : ils sont avant tout un type. Leur identité se réduit en définitive à l'appartenance à l'un des deux pôles mort/vie.

L'identité se lit donc autant dans les caractéristiques physiques que morales des personnages, les premières étant le reflet des secondes et pouvant même y être assimilées. Ainsi, parlant du Docteur Ramírez, le narrateur explique que la solitude, la pauvreté, la faiblesse de caractère ont œuvré "para llevarle sin esfuerzo a ese estado psicológico, o más bien fisiológico"¹ de religiosité quasi fanatique qui caractérise l'ensemble de l'univers quiténien. De même, l'aspect physique de la mère, Camila, révèle ses traits "psychologiques" les plus secrets. C'est une "cuarterona". Sa bouche et ses formes généreuses révèlent une personnalité "mezcla informe de pasiones ardientes y de frialdades extrañas ; de entusiasmos momentáneos y cálculos ruines"², tensions qui débouchent non seulement sur le fanatisme religieux mais aussi l'hystérie³ (que le narrateur pose comme des "maladies" généralisables à l'ensemble de la gente féminine quiténienne).

Évidemment, ce couple miné par les "enfermedades nerviosas"⁴, replié sur lui-même, obsédé par le respect de la norme sociale et religieuse, attaché sans transgression possible aux codes définis par le conservatisme idéologique, s'oppose à tout changement et rejette violemment ce qui vient de l'extérieur. Le temps n'est pas linéaire mais cyclique, répétition des mêmes événements. Logiquement, la reproduction du même s'applique aussi aux filiations. Il est intéressant de remarquer que le couple Ramírez a pour enfants un autre couple, Mariana et Salvador, comme si la procréation ne devait pas viser la multiplication et l'expansion, éventuellement

1 MARTÍNEZ Luis, *op. cit.*, p. 43.

2 *Ibid.*, p. 42-43.

3 Martínez reprend ici la conception soutenue par Charcot selon laquelle l'hystérie c'est l'hérédité plus les agents provocateurs.

4 MARTÍNEZ Luis, *op. cit.*, p. 43.

introductrices de changement, mais uniquement la reproduction exacte de ce qui existe déjà. D'ailleurs, la relation frère/sœur n'est pas dénuée d'une série d'ambiguïtés qui peuvent laisser croire à l'existence d'un amour incestueux, comme si cette fratrie reproduisait le modèle parental jusqu'aux sentiments que les parents sont censés se porter.

Les enfants doivent reproduire, sans jamais les modifier, les normes qui leur sont transmises. Ces normes définissent leur identité, à savoir leur appartenance au pôle quiténien. L'éducation formelle et informelle est l'un des relais privilégiés de la transmission de l'héritage normatif. Elle se définit par une série d'interdits stricts, imposés sans aucune explication par les diverses figures parentales : les parents au sein de la famille, les "padres" de l'Église pour la société quiténienne et plus précisément les "padres" éducateurs (Jésuites et Sœurs du Sacré Cœur) à l'internat. La transmission des valeurs et normes, parce qu'elle passe par l'interdit, s'effectue exclusivement par la définition de limites, de barrières à ne jamais franchir. D'où la description récurrente de l'univers familial, et plus largement social quiténien, comme une prison. Les enfants sont isolés, "aprisionados física y moralmente"¹, et totalement passifs dans le processus éducatif².

Évidemment, dans ce monde clos qui vise sa reproduction à l'identique, l'éducation doit être la construction de doubles du père et de la mère, amenés à prendre la place de ces derniers. L'éducation conditionne l'enfant, passif, à reproduire la trajectoire du père : "[Salvador] seguía exactamente las huellas del padre"³. Salvador deviendra docteur en droit comme son père, après avoir étudié dans les mêmes institutions. Comme lui, il évitera le tabac et l'alcool, s'isolera, se détournera des femmes. Si le texte insiste sur les interdits, c'est pour signaler combien ils visent l'intégration de l'enfant au pôle de mort. Il s'agit bien de priver l'enfant de la jouissance et avec elle de ses élans vitaux. L'éducation normative fait de l'enfant un élément interchangeable : il existe seulement pour remplacer son père. Elle n'a pas pour but de le préparer à créer son propre espace

1 *Ibid.*, p. 46.

2 Dans ce contexte, l'amour filial lui-même perd son sens dans la mesure où il est ramené à une norme qui le codifie. Chez ces enfants qui ne reçoivent ni tendresse ni affection, il doit exister parce qu'il est un devoir social et moral prédéfini. Les élans sont détruits, la volonté réduite à néant et les sentiments vidés de leur contenu. L'amour n'est qu'un mot creux et Quito représente le pôle de la mort parce que les modèles artificiels et vides qui président à la construction de l'identité tuent l'élan vital.

3 MARTÍNEZ Luis, *op. cit.*, p. 51.

mais à prendre une place déjà existante. L'identité de l'enfant, c'est celle de son père, la négation même de l'individualité. Autrement dit, la figure parentale le construit, sans possible exercice de la liberté. En ce sens, Salvador n'a pas d'identité propre.

L'éducation est loin d'être le seul facteur de production d'un double. Cette production est également physiologique, pour ne pas dire génétique. La nouvelle génération doit nécessairement incarner les figures parentales non seulement parce que telle est la volonté de ces différentes figures mais parce que telle est celle des gènes, de la loi naturelle. En quelque sorte, les enfants sont prisonniers d'un déterminisme biologique, peu surprenant chez le libéral Martínez influencé par les courants positivistes anglo-saxons. Toutefois, il ne faudrait pas réduire ce déterminisme à l'influence positiviste. Il joue bien ici un rôle primordial dans une démonstration qui s'érige en système. Ainsi le fils, amené à reproduire le père en tout point, hérite-t-il de la constitution physique et psychologique de ce dernier, en d'autres termes de son type. En ce sens, la figure parentale est source unique de l'identité et exclut toute liberté chez l'enfant.

Dans le cas de Mariana, la fille reproduit l'héritage de la "cuarterona", la bouche pulpeuse et les rondeurs sensuelles. Par conséquent, chez elle aussi luttent "dos principios contrapuestos y hostiles"¹, triomphent momentanément la "fantasía" et les hallucinations, et alternent exaltation et apathie, traits indiscutables, dans le roman, de l'hystérie qui doit pousser Mariana, comme sa mère, vers le fanatisme religieux. Mariana est une nouvelle Camila. Elle porte dans ses gènes la figure maternelle. Aussi ne peut-elle échapper à une "identité" définie comme la reproduction de la mère.

Elle tente bien de vivre l'idylle amorcée avec Luciano, l'ami de son frère, alors que sa mère le lui a formellement interdit. Elle se donne même à lui. Cependant, il ne faut pas voir dans cet élan une transgression de la norme, une rupture avec les modèles imposés et l'affirmation d'une volonté propre qui permettrait à une Mariana actrice la construction de soi et le passage vers le pôle de vie. L'acte d'amour est ramené à un acte sexuel. Il n'est rien d'autre que la réalisation des pulsions sensuelles de Mariana – la "cuarterona", l'obéissance à une nature héritée de sa mère. Cet épisode reste d'ailleurs sans suite, puisque Mariana rejoint le foyer familial. La passivité, qui définit son appartenance au pôle Quito/mort, a raison de la révolte. L'épisode a pour seul effet d'accentuer les crises

¹ *Ibid.*, p. 47.

d'hystérie de la fille, l'assimilant davantage encore à la figure maternelle. La révolte, exercice de la liberté, étant vaine, aucune construction d'une identité propre – à travers celle d'un destin propre – ne s'avère possible.

Il en va de même pour Salvador qui ressemble à son père trait pour trait. Il est pâle, blond, délicat et même faible¹, “débile” étant le terme récurrent pour le caractériser comme il l'était déjà pour son père. Sa faiblesse physique révèle l'ampleur de sa faiblesse psychologique. La figure de Luciano souligne, par contraste, l'appartenance de Salvador au pôle de mort. Luciano, transgresseur des normes, jovial, optimiste, ami des plaisirs, incarne la vie, l'énergie, le triomphe de la volonté. Son aventure avec Mariana s'explique ainsi par le “deseo de saltar los obstáculos”² et de braver l'interdit des Ramírez qui définit chez Luciano l'appartenance au pôle de vie. L'amitié de Luciano et de Salvador peut paraître surprenante. Elle est en réalité un élément supplémentaire de la démonstration :

El uno rubio, blanco, débil como una señorita ; el otro moreno, robusto, gigante. Salvador pálido, preocupado, los ojos tristes y como acobardados de mirar de frente ; Luciano, sanguíneo, de grandes ojos pardos, de mirada firme y generosa. El uno representaba una raza mal configurada para la vida, que pronto sería eliminada ; el otro, la generación nueva, fecunda, incontrastable.³

La force de cet héritage physique/psychologique témoigne de l'impossible autonomie vis-à-vis de la figure paternelle. Malgré l'influence bénéfique de Luciano, Salvador reste le double de son père, privé de liberté, passif et de ce fait irrémédiablement situé du côté du pôle de mort. D'ailleurs, lorsque son père lui interdit de revoir Luciano, Salvador, malgré sa peine et sa rage, se résigne et rompt avec son ami.

Un indice de cette identité passive, qui s'inscrit en creux telle une empreinte, est sans doute la sexualité mal définie de Salvador. Celui-ci prétend reproduire le schéma du couple hétérosexuel que les figures parentales lui imposent. Mais ce modèle, imprimé de l'extérieur, n'accompagne pas une évolution propre et lui reste étranger. Après un amour plus que fraternel avec sa sœur, reproduction dégradée du modèle parental, Salvador ressent pour Luciano de tendres sentiments (à tel point que le narrateur n'a de cesse de préciser combien ils sont innocents et purs, insistant ainsi sur l'ambiguïté de leur nature). D'ailleurs, Salvador est

1 *Ibid.*, p. 76.

2 *Ibid.*, p. 89.

3 *Ibid.*, p. 76.

défini comme une “señorita”. Il paraît privé de virilité. Ce vide est le pendant de l’absence d’une volonté et d’une énergie qui lui permettraient, si elles existaient, de se construire un destin et une identité propres.

2 – Substitutions de la figure paternelle : conquête de l’autonomie et construction de soi

Dans cet univers clos physiquement et mentalement, un événement représente soudain une ouverture, une échappatoire possible pour Mariana et Salvador. Il s’agit de la mort du père. Il est intéressant de noter le vide que laisse cette disparition, lequel explique en partie le jeu de substitution de la figure paternelle qui s’opère par la suite. Ce vide n’est jamais compensé par la figure maternelle. Au contraire, la mère est la première à désertier le foyer, se consacrant davantage encore à ses activités religieuses. Elle renonce à son pouvoir normatif dans la transmission des interdits. En fait, la disparition du père signifie celle des normes qui régissent l’univers des Ramírez. La misère extrême qui frappe la famille après le décès du père témoigne sur le plan social de cette désagrégation. En définitive, c’est bien la figure paternelle seule qui préside à la construction de l’enfant, à la définition de ses repères et, par ricochet, de sa trajectoire.

La mort du père implique l’explosion des barrières et limites, offrant une ouverture que saisissent Mariana et Salvador pour tenter d’exercer leur liberté et de se découvrir une volonté susceptible de leur permettre l’accès au pôle de vie, indissociable de l’affirmation de soi. Il s’agit bien pour eux de se construire une identité propre, non plus en creux mais en relief. Toutefois, dans les deux cas, la tentative passe obligatoirement par le choix d’une nouvelle figure paternelle leur permettant de s’inscrire dans une nouvelle filiation. Autrement dit, la disparition de Ramírez ne signifie pas la disparition dans le roman de la figure paternelle et de ses fonctions. Au contraire, l’autonomie ne se gagne que par le choix libre et actif d’une nouvelle figure paternelle.

La première tentative, celle de Mariana, échoue. En effet, loin de rompre avec les modèles parentaux imposés, elle substitue à la figure paternelle initiale celle du père religieux, le “Padre” Justiniano. Celle-ci appartient encore au pôle de la mort et n’est qu’un avatar de la figure paternelle initiale. La trajectoire ne peut donc être modifiée. Violée par Justiniano, enceinte, acculée à la prostitution, Mariana est victime de l’inceste par lequel elle accélère sa destruction sociale, physique et morale. Et loin de ressentir uniquement de la honte, Mariana a plaisir à aimer ce

père, “un poquillo de satisfacción o más bien de orgullo”¹, assouvissant ainsi un désir œdipien. Par la satisfaction de ce désir, elle réduit à néant la possibilité de se construire comme être autonome, tue l’élan de vie et reste irrémédiablement du côté du pôle de mort.

En revanche, la seconde tentative, celle de Salvador, passe par une rupture totale avec ce pôle. Il se choisit une trajectoire radicalement différente et devient acteur. Il émigre vers la Côte (rupture géographique) comme “peón” dans une hacienda (rupture professionnelle et sociale), puis opère la substitution de la figure initiale. Il désigne comme nouvelle figure paternelle celle de l’hacendado Velázquez, son employeur, beau, riche, sage, volontaire, représentation par excellence de la vitalité créatrice (choix symbolique du pôle de vie), qui favorise l’idylle avec Consuelo et le mariage (conquête de la virilité). Placé grâce à cette nouvelle figure paternelle – Salvador voit en Velázquez “un verdadero padre”² – sous le signe de la vitalité, il surmonte dans l’hacienda de cacao tous les obstacles. Son voyage vers la Côte devient ainsi une véritable initiation à la liberté et à la vie. D’ailleurs, choisir la Côte est déjà s’inscrire dans le pôle de vitalité qu’assume le paysage. Dans cette nature, “la vida, siempre la vida triunfa de la muerte”³.

L’initiation passe par l’apprentissage de plusieurs vertus. Le conseil récurrent porte sur la patience : “Aquí, blanco, el único remedio es tener paciencia”⁴. Car les obstacles sont nombreux. Salvador doute en retrouvant dans l’hacienda une nouvelle “prisión sin esperanza de libertad”⁵. Mais cette “paciencia de Job”⁶ lui permet de se forger une volonté et une pugnacité qu’il ne se connaissait pas. Dans tous les cas, il est acteur. Cette transformation psychologique s’accompagne d’une transformation physique, selon le système développé dans le roman. La “señorita” de Quito devient un homme fort et énergique.

Cette force nouvelle va de pair avec la conquête de la virilité. Les symboles phalliques abondent dans la narration de ces étapes initiatiques. Salvador tout d’abord apprend l’art du “machete”⁷ grâce auquel il effectue

1 *Ibid.*, p. 131.

2 *Ibid.*, p. 229.

3 *Ibid.*, p. 163.

4 *Ibid.*, p. 188.

5 *Ibid.*, p. 192.

6 *Ibid.*, p. 190.

7 *Ibid.*, p. 192.

171 *Les figures paternelles dans A la Costa de Luis Martínez*

le “desbosque”¹ de plusieurs hectares, dominant symboliquement une nature toujours définie au féminin. Simultanément, il fait la connaissance de Consuelo, fille de Roberto Gómez émigré comme lui de la “Sierra” en vue d’une vie meilleure. Celle-ci est dans un premier temps une “sœur”, “une mère”, un “ángel tutelar”² pour Salvador qu’elle soigne et qu’elle console dans les moments de découragement. Comme pour Luciano, lumière de vitalité, l’onomastique fait ici sens. Consuelo accompagne aussi le parcours du pôle de mort vers le pôle de vie. Au fur et à mesure qu’il s’approche de ce dernier et qu’il gagne en virilité, Salvador la considère comme une femme désirable. Elle est en quelque sorte l’indicateur de la conquête de la vitalité. Le projet de mariage naît ainsi après une nouvelle épreuve qui marque l’affirmation de la virilité. “Armado sólo de un palo”³ éminemment phallique, Salvador vainc El Cortado, “peón” violent et “terror de la hacienda”⁴, avec un courage unanimement célébré dans la plantation. Enfin, la grossesse de Consuelo peu après le mariage assoit définitivement la conquête de la virilité.

La transformation radicale de Salvador à l’image de la nouvelle figure paternelle de Velázquez est le corollaire du libre choix d’une trajectoire assumée, garant de la conquête du pôle de vie :

Salvador, rejuvenecido moralmente, encontraba en él energías nunca sospechadas y una voluntad férrea para el trabajo. Se veía fuerte, enérgico, y confiaba en sus fuerzas.⁵

Le nouveau père reconnaît d’ailleurs cette transformation et récompense Salvador après chaque victoire par une promotion sociale. Il fait du peón un “tendero”⁶, puis – après sa victoire sur El Cortado – il le nomme administrateur de la plantation⁷, c’est-à-dire son bras droit et symboliquement son fils. Salvador s’est construit ainsi une filiation placée sous le signe de la vitalité et fait désormais partie du pôle de vie, comme en rend compte la sensation d’accomplissement et de bonheur du jeune homme. La substitution d’une figure paternelle par une autre a pleinement

1 *Idem.*

2 *Ibid.*, p. 198.

3 *Ibid.*, p. 219.

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p. 229.

6 *Ibid.*, p. 217.

7 *Ibid.*, p. 226.

fonctionné, et ce dans les deux sens : un fils s'est choisi un père qui a accepté de le reconnaître.

3 – L'impossible conquête de la liberté ou la figure paternelle omnipotente

Au moment même où Salvador constate sa transformation et son intégration au pôle de vie, où “[comienza] recién a gozar de [la vida]”¹, un mal mystérieux et soudain le frappe. Ce mal provoque une progressive paralysie, métaphore de la dégradation de la force et de l'énergie, qui atteint d'abord les membres, les sens – “el tacto”² –, puis les fonctions vitales jusqu'aux poumons. Le roman se conclut sur la mort du héros après une douloureuse agonie. Le pôle de mort rejoint Salvador jusque sur la Côte, lui interdisant toute “jouissance” de la vie.

La mort de Salvador implique aussi celle du héros comme éventuelle figure paternelle. Car Salvador décède avant la naissance de son enfant. Plus encore, il s'efface comme éventuelle figure paternelle. En effet, il reçoit sur son lit de mort la visite de son ami Luciano qu'il charge de protéger Consuelo et son enfant à naître : “ésta es mi mujer, Luciano, abrázala”³. Cette phrase, quelque peu théâtrale, mérite d'être soulignée dans la mesure où elle rappelle les formules des rites du mariage. Salvador préside ici à un mariage symbolique par lequel il donne à Luciano non seulement sa femme, mais son enfant qui entrera dans une nouvelle filiation et se construira sous l'égide de la figure paternelle de Luciano. Ainsi l'enfant de Salvador naîtra-t-il du côté du pôle de vie.

Échapper au pôle imposé dans l'enfance par la figure paternelle s'avère impossible. Salvador n'est pas dupe et voit dans son destin tragique la marque d'une fatalité. D'ailleurs, à plusieurs reprises, la conclusion de la trajectoire, en l'occurrence la destruction totale, est annoncée. Salvador n'est-il pas le “[representante de] una raza mal configurada para la vida, que pronto sería eliminada”⁴ ? En fait, la trajectoire de Salvador démontre que l'adhésion au pôle de vie est illusoire sans au préalable une rupture totale avec le pôle de mort. Et le roman invite à une relecture de la phase initiatique qui permet de comprendre les raisons de son échec.

Il s'avère que la substitution de la figure paternelle initiale, celle de Ramírez, n'est pas complète. Une fois socialement installé, Salvador

1 *Ibid.*, p. 236.

2 *Ibid.*, p. 231.

3 *Ibid.*, p. 239.

4 *Ibid.*, p. 76.

reprérend contact avec sa mère et avec Quito. Il lui fait parvenir de l'argent et assume ainsi le rôle du chef de famille qui lui incombait après la mort de son père mais qu'il avait refusé par son départ vers la Côte. En assumant pleinement ce rôle, il renoue aussi une filiation, celle du pôle de mort, et met en question la rupture totale qu'il avait projetée.

Enfin, le choix de Consuelo comme épouse témoigne des ambiguïtés de l'orientation vers le pôle de vie. Consuelo n'est pas la fille d'un Luciano ou d'un Velázquez mais d'un Roberto Gómez, double de Salvador, émigré de la "Sierra" vers la "Costa", faible et résigné, assassiné par El Cortado, figure pitoyable de l'échec. Par le mariage, Salvador reçoit une nouvelle figure paternelle, située du côté du pôle de mort. Il considère d'ailleurs Roberto Gómez comme un père dont il écoute les conseils. Certes, Salvador désigne Velázquez comme figure paternelle et idéal à atteindre. Mais il choisit parallèlement celle de Roberto Gómez, oscillant entre les deux pôles vie/mort. En d'autres termes, le choix du pôle de vie ne signifie pas ici le rejet total du pôle de mort.

La rupture totale avec un pôle et avec la figure paternelle qui lui est liée est une illusion, que Salvador semble saisir au moment même où il rend l'âme, comme en témoigne la dernière phrase du roman : "Los ojos vidriosos quedaron fijos en el Chimborazo que allá, en el confín del paisaje inmenso, resplandecía [...]"¹. Le volcan des Andes s'impose à la Côte, narguant en quelque sorte le pôle de vie et faisant mentir les descriptions du narrateur qui voyait dans les paysages côtiers la victoire de la vie. En définitive, l'élan de mort vainc l'élan de vie, niant toute liberté à l'individu.

Toutefois, à notre sens, il ne faudrait pas voir dans cet échec la défaite de l'élan de vie. En effet, Luciano, incarnation de la vitalité, s'impose comme figure victorieuse. Il faudrait y lire plutôt la critique des modalités choisies pour se construire, à savoir la substitution d'une figure paternelle par une autre. Ce qui perd Salvador, ce n'est pas une fatalité qui donnerait inévitablement la victoire au pôle de mort, mais la complète soumission à une figure paternelle, même lorsqu'elle est librement choisie. Il existe une véritable contradiction à vouloir gagner autonomie, volonté et liberté... par l'adoption d'une figure paternelle essentiellement normative, aussi "vitale" soit-elle. Salvador ne se construit pas librement mais devient le double de Velázquez. Il croit échapper à l'aliénation et en choisit une nouvelle. Avec la trajectoire de Salvador, le roman démontre moins l'impossible existence

¹ *Ibid.*, p. 240.

de la liberté individuelle que le non-sens de la construction de soi sous l'égide d'une figure paternelle omnipotente.

Le roman, au-delà du "costumbrismo" et de la démonstration idéologique, est la narration d'une filiation tronquée. Avec Salvador disparaît aussi le dernier Ramírez. Salvador, en dépit de son nom, ne trouve aucun salut. Il le porte seulement lorsqu'il renonce à être père et figure paternelle, sauvant son enfant à naître en l'insérant dans une autre filiation, celle de Luciano, incarnation de la vitalité. Condamné à être un double de la figure paternelle, choisie ou imposée, Salvador est aussi condamné à ne jamais être lui-même. Cette mort finale est sans doute la conclusion logique d'un itinéraire qui confond choix et liberté. En ce sens, le roman peut être lu comme une parabole sur les ravages des fonctions normatives omnipotentes de la figure paternelle qui, par son pouvoir, rend illusoire toute conquête de l'autonomie. *A la Costa* est l'illustration de cette histoire juive que reprend à son compte David Cooper, dans *Mort de la Famille*, pour dénoncer la dictature de la figure parentale :

Un jeune homme tomba amoureux d'une belle princesse qui habitait une ville voisine. Il voulut l'épouser, mais elle y mit la condition qu'il lui rapportât le cœur de sa mère. Il rentra chez lui et, profitant du sommeil de sa mère, lui découpa le cœur. À moitié satisfait seulement, il courut à travers champs vers la princesse. À un moment donné, il trébucha et tomba. Le cœur s'échappa de sa poche et, comme le jeune homme était étendu là, le cœur lui dit : "T'es-tu fait mal, mon fils ?"¹

Comme Salvador, le jeune homme prétend rompre totalement avec une figure aliénante, sans jamais y parvenir. Car la princesse n'est qu'un avatar de la figure maternelle, comme Roberto Gómez l'est aussi de la figure paternelle initiale. Dans les deux cas, les protagonistes choisissent une figure omnipotente et tout aussi aliénante que la figure initiale. Par conséquent, tous deux ne peuvent que trébucher, tomber et échouer.

Emmanuelle SINARDET
GRELPP
Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

¹ COOPER David, *Mort de la famille*, Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 20-21.

Relaciones de parentesco en un cuento de Juan Rulfo: mitos arcaicos, mitos culturales y poética narrativa

I

No quisiera abordar la problemática enunciada en el título de esta comunicación sin una aclaración previa : no tengo formación en el campo del psicoanálisis, y desconozco en buena medida los debates internos de la disciplina. Sin embargo, puedo entender que, desde el punto de vista del analista, la práctica psicoanalítica tiene no pocas similitudes con la práctica poética. Ambas pueden entenderse como el intento de dar *forma* a lo que inicialmente se presenta, tanto para el que escucha como para el creador, como un caos enigmático, por la heterogeneidad y la dispersión de los materiales en presencia : sueños, representaciones diversas y fragmentos narrativos que remiten a experiencias aparentemente inconexas.

Esta búsqueda común de una forma capaz de proporcionar sentido y orientación al caos primordial permite tender puentes entre una y otra práctica, por cuanto ubica la actividad creadora en el centro de la problemática de la comprensión y la explicación. Sin embargo, este mismo paralelismo no puede pasar por alto la diferencia de fondo entre la situación de análisis por un lado, y la de la comprensión y la explicación de un texto literario por el otro. En éste, la forma queda plasmada y se presenta, al menos hasta cierto punto, como acabada e inmovilizada. El papel del lector no es por lo tanto similar al del analista, ni puede consistir – al menos desde mi punto de vista – en someter al texto o a su autor a esquemas de interpretación psicoanalítico, sino en reencontrar bajo la forma propuesta las modalidades de la actividad creadora que hace de dicha forma una forma viva. En este sentido, la actividad del lector es, en cierto sentido al menos, inversa a los del analista y del creador, aunque no por ello simplemente parásita. Consiste en la re-creación de una experiencia pasada y ajena, que el lector ha de procurar hacer suya, proyectándola al mismo tiempo hacia nuevos horizontes posibles para que la letra pueda seguir siendo lo que fue en su esencia y ha de seguir siendo : letra viva.

Sirvan estas aclaraciones previas para ubicar la perspectiva que guía la selección del cuento de Rulfo al que me referiré a continuación, y para excusar de antemano lo que a los ojos de quienes se hallan más versados que yo en cuestiones psicoanalíticas pudiera parecer imprecisiones conceptuales, o hasta ingenuidades.

II

El cuento de Rulfo acerca del cual quisiera reflexionar con Uds. tiene por título “No oyes ladrar los perros”, y pone en escena una relación harto problemática – como en otros muchos cuentos de *El Llano en llamas* – entre un padre y un hijo. En este caso, se trata de la agonía de ambos, evocada a partir de los brevísimos diálogos que provienen de lo que un narrador “externo” perfila de entrada como “una sola sombra tambaleante” que avanza a tientas por la orilla del río bajo la luz de la luna. El narrador externo y el lector van descubriendo juntos que dicha “sombra tambaleante” corresponde a un padre desfalleciente que lleva al hijo malherido a cuestas, en busca de un pueblo en donde hubiera algún médico que lo pudiera atender. La muerte del hijo antes de alcanzar la meta improbable hace que la narración se cierre con una insólita exclamación del padre al soltar el bulto que lo oprimía – “No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza” –, cuya paradoja obliga al lector a remontar el texto en busca de los intrincados hilos que se anudan en este intempestivo reproche.

Desde el punto de vista de la estructura de parentesco evocada por el cuento, la relación entre el padre y el hijo – ambos adultos – deja aparecer algunos datos que involucran no sólo a la esposa y madre muerta años ha al nacer el segundo hijo, sino también a un compadre, también muerto años atrás a manos del primer hijo, ahora agonizante. Con estos pocos datos, mencionados en lo que se presenta como una suerte de monodílogo del padre, se perfila así pues una estructura familiar básica, en donde lo “arcaico” puede resumirse en lo que se trasluce de las luchas entre padre e hijo(s) por la posesión – real o simbólica – de la madre :

– Me acuerdo cuando naciste. Así eras entonces. Despertabas con hambre y comías para volver a dormirte. Y tu madre te daba agua, porque ya te habías acabado la leche de ella. Nos tenías llenadero. Y eras muy rabioso. Nunca pensé que con el tiempo se te fuera a subir aquella rabia a la cabeza... Pero así fue. Tu madre, que descansa en paz, quería que te criaras fuerte. Creía que cuando tú crecieras irías a ser su sostén. No te tuvo más que a ti. El otro hijo que iba a tener la mató. Y tú la hubieras matado otra vez si ella estuviera viva a estas alturas.¹

En esta evocación de la primera infancia del hijo, y de la relación entre madre e hijo – la voracidad de éste y las esperanzas protectoras de la madre – se deja traslucir el sentimiento de exclusión y la propia “rabia” que tiene que haber experimentado entonces el padre ; sentimiento de exclusión y “rabia” que la muerte de la mujer en el segundo parto no pueden sino haber exacerbado o reforzado. Cabe notar sin embargo el carácter paradójico de la actitud del padre, que se excluye a sí mismo de la relación de amor con

¹ RULFO Juan, *El llano en llamas*, Fondo de Cultura Económica, México, Segunda edición revisada por el autor, 1980, 191 p. La cita se encuentra en la página 149.

los hijos, y pareciera asumir sin mayor conflicto que sean éstos – y no él – los que, andando el tiempo, hubieran de brindar afecto y protección a la madre. En el propio discurso del hombre solo y enfrentado a la muerte de su hijo, se perfila así el prototipo del padre autoexcluido (tan frecuente en la literatura mexicana y latinoamericana toda¹), aunque no por ello menos rencoroso y despiadado para con quien o quienes identifica como el motivo de su exclusión o su pérdida.

Obviamente, la desaparición de la madre no canceló el conflicto atávico entre padre e hijo. Muy al contrario, lo exacerbó, por cuanto la automarginación rencorosa del padre trastocó la percepción que de la Ley paterna tenía el hijo, al convertirla en esa misma rabia despiadada que animaba los sentimientos de su padre para con él. La vida sin fuero ni ley que estuvo llevando el hijo y lo condujo hasta el asesinato – por demás simbólico – de su padre en bautizo, dan fe del trastocamiento de percepciones, sentimientos y valores que estuvo permeando las relaciones entre padre e hijo.

Ahora bien, los datos que acabamos de traer a colación acerca de la relación entre padre e hijo – intentando al mismo tiempo una caracterización de dicha relación que integre de algún modo la coloración emocional de quien se refiere a ella – provienen del discurso del padre en el momento de la agonía del hijo que lleva a cuestas. Como la violencia de esta coloración emocional contrasta fuertemente con los esfuerzos sobrehumanos del padre por salvar al hijo mortalmente herido, e incluso con la solicitud de otros fragmentos de diálogo anteriores, conviene precisar la naturaleza de este discurso, insertándolo al mismo tiempo en el marco del proceso narrativo de conjunto.

Como otros muchos relatos de *El Llano en llamas*, “No oyes ladrar los perros” conjuga la voz de los personajes puestos en escena con la voz de un narrador en tercera persona, cuya relación con el mundo narrado resulta algo enigmática. En efecto, lejos de ser un narrador externo y omnisciente, que estuviera caracterizando los actores y las acciones desde arriba y desde fuera y prefigurando para el lector el sentido y la orientación de lo narrado, el narrador de “No oyes ladrar los perros” mira y escucha a sus personajes desde un lugar que no es ajeno al mundo narrado. Se coloca alternativamente delante, detrás o junto a los personajes, buscando

1 Ver, al respecto, LÓPEZ Amadeo, *La conscience malheureuse dans le roman hispano-américain contemporain, Littérature, Philosophie et Psychanalyse*, L’Harmattan, París, 1994, 374 p.

desentrañar con ellos el sentido de los conflictos emocionales que los embargan, en busca de una “verdad” que ignora y busca a tientas, pero que en ningún momento habrá de ser ajena o “superior” a la de los propios protagonistas.

La puesta en escena de la sombra fantástica que, junto con los diálogos lacónicos que provienen de ella, sirve de punto de partida a la imaginación creadora de Rulfo, permite entender esta ubicación del sujeto de la narración dentro del mundo narrado, además de la movilidad de su punto de vista :

La sombra larga y negra de los hombres siguió moviéndose de arriba abajo, trepándose a las piedras, disminuyendo y creciendo según avanzaba por la orilla del arroyo. Era una sola sombra tambaleante.

La luna venía saliendo de la tierra, como una llamarada redonda.

Allí estaba la luna. Enfrente de ellos. Una luna grande y colorada que les llenaba de luz los ojos y que estiraba y oscurecía más su sombra sobre la tierra.¹

Esta particularización implícita del narrador en tercera persona – que impide ver en él una pura función narrativa lógica y abstracta – adquiere además otros dos rasgos complementarios. El primero consiste en la adopción del punto de vista de uno sólo de los personajes – el del padre –, cuya percepción se convierte así en el ángulo particular de la focalización del narrador :

El viejo se fue reculando hasta encontrarse con el paredón y se recargó allí, sin soltar la carga de sus hombros. Aunque se le doblaban las piernas, no quería sentarse, porque después no hubiera podido levantar el cuerpo de su hijo, al que allá atrás, horas antes, le habían ayudado a echárselo a la espalda. Y así lo había traído desde entonces.

– ¿Cómo te sientes ?

– Mal.

Hablaba poco. Cada vez menos. En ratos parecía dormir. En ratos parecía tener frío. Temblaba. Sabía cuándo le agarraba a su hijo el temblor por las sacudidas que le daba, y porque los pies se le encajaban en los ijares como espuelas. Luego las manos del hijo, que traía trabadas en su pescuezo le zarandeaban la cabeza como si fuera una sonaja.²

Además de la transición de la focalización externa a la interna, los dos párrafos anteriores muestran, de modo bastante sutil, la forma en que el narrador se adhiere a su personaje, sin llegar a confundirse con él del todo. Pero muestran también otra de las características de la narración : la aparición en ella de datos o elementos anteriores al presente de la observación y la enunciación. En efecto, en el orden de la historia, nada de lo oído y presenciado hasta entonces permite al narrador/testigo colegir que

1 RULFO Juan, *op. cit.*, p. 145-146.

2 *Idem.*

la sombra tambaleante que tiene delante de sí, compuesta de dos hombres encimados el uno sobre el otro, corresponde a un padre y un hijo. En el orden cronológico de la historia, la relación de parentesco entre los dos hombres sólo se hace explícita a partir de la palabra “padre”, pronunciada más adelante por el hijo. A partir de la forma particular en que el orden del relato se entrelaza con el de la historia, el lector puede colegir entonces que la narración en la que se halla involucrado no obedece a las reglas compositivas de un cuento realista. Consiste más bien en una suerte de rememoración, en donde el recuerdo y la ensoñación imaginativa se funden y se confunden en la evocación de una imagen y unos diálogos insólitos, acaso presenciados alguna vez por el narrador, que vuelven ahora a su memoria con toda su carga enigmática.

Esta caracterización de la forma concreta de la narración de Rulfo – por cierto recurrente en varios de los cuentos de *El Llano en llamas* – permite a nuestro juicio entender el importante cambio de registro que ocurre en los diálogos entre padre e hijo, después de que el segundo, ya exhausto y a punto de morir, pronunciara la palabra “padre” – “Bájame, padre”. Este reconocimiento tardío y extremo, por parte del hijo, de la relación afectiva que lo une a quien lo lleva sobre sus hombros – sin que la palabra “hijo” haya sido jamás pronunciada por el padre, quien siempre designa al otro con el nombre de Ignacio – parece ser el punto de partida para los largos monodialogos interiores del padre, cuyo registro contrasta fuertemente con los escuetos diálogos que, podemos suponer, pudo haber oído alguna vez el narrador/testigo.

Pese a estar dirigidos al hijo – ahora designado con el pronombre “usted”, que conlleva cierta carga afectiva aunque unida a un fuerte distanciamiento –, estos largos monodialogos más parecen interiores que pronunciados en voz alta. Por lo mismo, se puede suponer que provienen de la ensoñación del narrador, que los imagina a partir de la observación/rememoración del comportamiento del padre, luego de que el hijo le diera sorpresivamente el trato filial hasta entonces negado por ambos :

La luna iba subiendo, casi azul, sobre un cielo claro. La cara del viejo, mojada en sudor, se llenó de luz. Escondió los ojos para no mirar de frente, ya que no podía agachar la cabeza agarrada entre las manos de su hijo.¹

1 *Ibid.*, p. 147-148.

Ahora bien, de estos largos monodialogos provienen precisamente los datos acerca del trastocamiento de sentimientos y valores en las relaciones habidas en el pasado entre el padre y el hijo, que evocábamos al principio de nuestro análisis. Fundados en la observación detenida del comportamiento paradójico del viejo, a la vez heroico y despiadado, proporcionan al narrador la clave imaginaria y plausible de la enigmática situación presenciada y rememorada, o si se quiere, la “verdad” recóndita del personaje del viejo, objeto de su indagación.

Esta “verdad” surge, como el propio relato del narrador, de la superposición de la vivencia presente y la rememoración del pasado. Tiene por lo mismo el sesgo particular que el dramatismo de la situación presente imprime a unos recuerdos que van emergiendo de un pasado cada vez más remoto y soslayado : saca a luz y exacerba el rencor y la frustración del padre que no supo ver en el hijo sino el motivo de su exclusión y su pérdida. Pero deja también traslucir el motivo secreto de una actitud heroica cuya finalidad parece ser la de recobrar, con la salvación del hijo, el lugar – simbólico – perdido al lado de la madre y esposa difunta :

– Todo esto que hago, no lo hago por usted. Lo hago por su difunta madre. Ella me reconvendría si yo lo hubiera dejado tirado allí, donde lo encontré [...] Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted no le debo más que puras dificultades, puras mortificaciones, puras vergüenzas.[...]

– Me derrengaré, pero llegaré con usted a Tonaya, para que le alivien las heridas que le han hecho. Y estoy seguro de que, en cuanto se sienta usted bien, volverá a sus malos pasos. Eso ya no me importa. Con tal de que se vaya lejos, donde ya no vuelva a saber de usted. Con tal de eso... Porque para mí usted ya no es mi hijo. He maldecido la sangre que usted tiene de mí. La parte que a mí me tocaba la he maldecido.¹

Esta búsqueda simbólica del padre, en buena medida ajena al amor por el hijo, enlaza con la frase final del cuento – “No me ayudaste ni siquiera con esta esperanza” – que, no por aludir en primera instancia al “ladrar de los perros” (que en Rulfo siempre alude a los signos de vida), deja de remitir también y fundamentalmente a los afanes conscientes o inconscientes del padre.

No puedo extenderme aquí sobre las muchas formas de figuración de la relación especular que trenza a los dos personajes de este cuento en una relación de carácter agónico. En efecto, resulta difícil zanjar aquí de quién es en fin de cuentas la agonía, de quién la opresión, la ceguera y la sordera (imágenes éstas recurrentes a todo lo largo del cuento), y en quien recae finalmente la “lástima”, a la que se alude en el primero y el último diálogo

¹ *Ibid.*, p. 148.

entre el padre y el hijo. Tampoco puedo ahondar en la inversión y el desplazamiento de las figuras del desconocimiento y el reconocimiento, sin duda claves en la distorsión de las emociones, los sentimientos y los valores implicados en la relación entre padre e hijo. Y tengo también que dejar de lado el análisis de los mecanismos puestos en juego por el narrador en tercera persona para llevar al lector a restablecer el lugar y papel de la vida frente a los instintos de muerte.

III

Quisiera más bien abordar ahora otro aspecto del cuento de Rulfo, que tiene que ver con el papel de los mitos culturales en la rememoración/ensoñación que confiere su forma concreta al relato. En el esfuerzo del narrador por desentrañar el enigma al cual se ve enfrentado, su imaginación creadora no acude sólo al recuerdo de la percepción y la observación atenta de sus personajes. Se apoya también en algunos mitos, cuyas figuras evocan esquemas narrativos más o menos estables y próximos a la situación presenciada o rememorada.

Tres de los más destacados estudiosos de la obra de Rulfo, y de este cuento en particular – Ángel Rama¹, William Rowe² e Yvette Jiménez de Báez³ –, han señalado con justa razón la reminiscencia en la narración de Rulfo de la parábola cristiana del Buen Pastor y del mito de Eneas llevando a su padre Anquises a cuestas, asociado con la fundación de Roma. Los tres autores coinciden sin embargo en señalar la inadecuación del relato de Rulfo a los esquemas míticos que brindan tanto la tradición cristiana como la latina. Para Rama y Rowe, esta inadecuación estaría mostrando en primer lugar la otra cara de la compasión y la piedad exaltadas por la tradición cristiana, sacando a luz el rencor despiadado del padre que se esconde detrás de los esfuerzos heroicos de éste. Esta “otra cara” de un cristianismo impuesto a sangre y fuego en América, explicaría a su vez la imposibilidad de concreción del mito latino – aquí invertido –, que asocia con la fundación de Roma con la continuidad de la cultura grecolatina : la violencia de la Conquista y la ruptura o la liquidación del pasado prehispánico volverían inoperante cualquier paralelismo con el carácter

1 Cf. RAMA Ángel, “Una primera lectura de ‘No oyes ladrar los perros’ de Juan Rulfo”, en *Juan Rulfo, Toda la obra*, Claude FELL (coordinador), Archivos, París/Madrid, 1992. p. 790-799.

2 Cf. ROWE William, *Rulfo, El Llano en llamas*, Grant and Cutler, Londres, 1987.

3 Cf. JIMÉNEZ Yvette, *Juan Rulfo : Del páramo a la esperanza, Una lectura crítica de su obra*, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, México, 1994, 301 p.

fundacional del mito romano. Para Yvette Jiménez en cambio, esta última imposibilidad no se asociaría tanto con el fundamento cristiano del primer esquema mítico y el desenmascaramiento del cristianismo americano, cuanto con el hecho de que, en la relación entre padre e hijo figurada por el propio Rulfo, se interponen una serie de crímenes que impiden la reconciliación o la solidaridad generacional entre ellos.

Como se puede observar, pese a sus divergencias, los tres autores mencionados buscan explicar la subversión de los esquemas narrativos proporcionados por las tradiciones culturales aludidas por la peculiaridad de la historia americana, y en particular por el acto primordial en que ésta se funda. En otros términos, la apertura del cuento sobre la historia – y la interpretación de la inscripción de dicha historia en el cuento – descansa en el cumplimiento o no cumplimiento de los esquemas míticos culturalmente heredados.

Ahora bien, es preciso señalar que ninguno de los análisis llevados a cabo por los críticos mencionados pasa por el estudio detenido de la poética del cuento, la cual de ninguna manera se centra en la verificación o no de esquemas míticos previos, sino en la exploración imaginativa de la rememoración de una vivencia enigmática que perdura en lo más hondo de la memoria sin explicación. En dicha exploración, las figuras míticas aludidas (las del Buen Pastor y su oveja, o las de Eneas y su padre) no actúan como mitos – esto es como esquemas narrativos portadores de una concepción relativamente estable del mundo. Actúan como símbolos, cuya presencia en la memoria cultural permite aperturas múltiples hacia diversos contextos históricos, que la historiografía propiamente dicha sin duda vincularía entre sí de muy otra manera. Por lo tanto, me parece que la reactivación de los símbolos en cuestión en la búsqueda comprensiva del narrador de Rulfo no puede ser referida al solo hecho de la Conquista. Dicha reactivación, por lo demás bastante difusa, también podría tejer vínculos significativos – y no necesariamente explicativos – con otros momentos históricos y otras formas culturales aparentemente desvinculadas entre sí. Pienso, por ejemplo, en la alusión del texto de Rulfo a la Revolución Mexicana mediante la mención reiterada de “el de abajo” y “el de arriba”, que trae a la memoria el recuerdo de la novela de Mariano Azuela *Los de abajo*. Si ésta constituye también una apertura posible del cuento sobre la historia mexicana, habría que preguntarse entonces porqué en este caso el “padre” se halla “abajo” y el “hijo” “arriba”, y lo que respecto de la construcción del hecho histórico antes

mencionado podría entonces colegirse, teniendo en cuenta otros varios aspectos de la relación que teje el relato entre ambas figuras.

Las múltiples posibilidades de apertura y significación que propician juntos los símbolos y la poética narrativa del cuento en relación con contextos históricos y culturales diversos sugiere a mi juicio otras maneras de concebir la relación entre la historia y la literatura. Sin inmovilizar o fijar el sentido y la significación de los textos literarios, pero ateniéndose a su poética concreta, podría eventualmente conducir al desentrañamiento de los múltiples aspectos de un “inconsciente” histórico-cultural poco explorado. Podría asimismo inscribir la vida de las obras literarias en un “tiempo largo” – y desde luego ni lineal ni estático –, que contribuyera de manera creativa y renovada a las búsquedas de la llamada historia de las mentalidades.

Françoise PÉRUS
Instituto de Investigaciones Sociales
UNAM
(Universidad Nacional Autónoma de México)

Paternalidad y autoridad: la figura del autor en *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa¹

El cambio del boom al postboom en la novela latinoamericana inicia una especie de lucha por la paternidad de la “nueva novela”, en que novelistas establecidos intentan reclamar su posición de autoridad dentro del contexto nuevo a la vez que plasman esta tensión paterno-literaria en sus novelas en términos de una oscilación entre cultura popular y cultura alta. A Manuel Puig se le asocia con frecuencia con el inicio del cambio que marcaría el comienzo del postboom. Su éxito se detecta en los cambios de estilo, tono y contenido que caracterizan la producción literaria, en los 70, de autores de reconocido prestigio durante el boom, como Mario Vargas Llosa. En especial, hay puntos de comparación que son obvios entre las obras *La tía Julia y el escribidor* y *El beso de la mujer araña*² debido a sus intereses similares en la relación de cultura “alta” y “baja” y sus encuadres de narraciones de medios de comunicación en el contexto de un tipo de novela aparentemente más sofisticado. Se esperaría por lo tanto ver un interés paralelo en los lazos entre la cultura popular y temas sociales o políticos. Sin embargo, Martin por ejemplo afirma que Vargas Llosa “does not in fact here give any implied critique of the mass media upon helpless individual consciousness, as Puig invariably does”³. Y de hecho, una lectura de *La tía Julia y el escribidor* no revela ningún fuerte indicio de un verdadero propósito social o político. Sin embargo esto no es una cuestión sencilla. La mayoría de la obra de Vargas Llosa está estrechamente relacionada con cuestiones sociales, políticas e históricas. Así pues parecería bastante extraño para una obra de tanta importancia como *La tía Julia y el escribidor* que excluyera todos estos asuntos. El tema fundamental no es tanto la presencia de “la política”, como su perspectiva. Muchos críticos se han centrado, normalmente con desaprobación, en el marcado cambio de la izquierda a la derecha en la autoría y posturas públicas del peruano. Esto implica también un movimiento desde un compromiso ideológico hasta el escepticismo. *La tía*

1 VARGAS LLOSA Mario, *La tía Julia y el escribidor*, Seix Barral, Barcelona, 1977.

2 Ver, por ejemplo, MIMOSO-RUIZ Duarte, “Aspects des ‘media’ dans *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig (1976) et *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa (1977)”, *Les langues néo-latines*, LXXVI, 1982, p. 29-47 y Daniel R. REEDY, “Del beso de la mujer araña al de la tía Julia: estructura y dinámica interior”, *Revista Iberoamericana*, XLVII, 1981, p. 109-116.

3 MARTIN Gerald, “Mario Vargas Llosa : Errant knight of the liberal imagination”, en *Modern Latin American Fiction*, ed. John KING, Londres, 1987, p. 221. Las siguientes referencias a Martin en la parte principal del texto remitirán a este ensayo.

Julia y el escritor se debe tomar entonces como una dramatización en ese sentido de ruptura ideológica. El significado político de la novela es por lo tanto que no es una novela política. Partiendo de este primer punto, la novela revela tener una buena cantidad de coherencia como trabajo literario. Los problemas empiezan a surgir cuando la novela se considera en el contexto de toda la amplia obra literaria del autor y su vida política extra literaria. La pregunta es si el agrio debate en lo que se refiere a la trayectoria política de Vargas Llosa se debería mantener al margen de la clara naturaleza “literaria” de este trabajo o si esto debería influir en nuestra lectura.

Un primer punto básico es que el énfasis de la novela no es tanto “la sociedad” como el aspecto más personal de la vida privada del autor y su carrera. El tema social está, en otras palabras, subordinado a los temas paralelos del amor y la escritura. La misma portada del libro, con el nombre del autor y el título dual de la novela, llama la atención sobre este aspecto : tratará sobre la relación personal del autor con ambos asuntos, no un vasto escenario social. Al parecer, esta sencilla conclusión nos lleva a una complicada serie de preguntas. La separación entre lo personal y lo político es en sí misma un tema espinoso, especialmente a la luz de la teoría contemporánea que descansa principalmente en la idea de que lo personal es siempre político y ningún discurso se puede separar de la ideología. Relacionado con esto, está el tema de una persona real al parecer escribiendo sobre sí misma en lo que parece ser una obra de ficción. Esto a su vez se relaciona con la preocupación central de los escritos teóricos de Vargas Llosa : la relación entre realidad por una parte y realismo o incluso juego por otra. La teoría de escritura de Vargas Llosa¹ se ha basado siempre en una difícil combinación entre lo objetivo y lo subjetivo, por lo que en un nivel externo se presenta un cuadro de la realidad más completo y “objetivo” al desarrollar una técnica de yuxtaposición y empleo de intermediarios para recordarnos la potencial subjetividad de su construcción, mientras que en un nivel interno recrea la “subjetividad” del autor o su transformación de la realidad “objetiva” en ficción. En relación con esto, está su noción de que “un hombre escribe novelas por una parte para rescatar y por la otra para exorcizar experiencias ya extintas, que lo obsesionan y torturan. Quiere liberarse de ellas y al mismo tiempo recobrarlas [...]”². Lo que Vargas Llosa quiere pues es tanto crear una

1 Ver, por ejemplo, CASTRO-KLAREN Sara, *Understanding Mario Vargas Llosa*, Columbia SC, 1990 y Rosemary GEISDORFER FEAL Rosemary, *Novel Lives : The Fictional Autobiographies of Guillermo Cabrera Infante and Mario Vargas Llosa*, Chapel Hill NC, 1986.

2 CANO GAVIRIA Ricardo, *El buitre y el ave fénix : conversaciones con Mario Vargas Llosa*, Barcelona, 1972, p. 16.

ficción de la realidad como transformar la realidad en ficción. En esencia, es un deseo de definir el orden y suprimir cualquier diferencia en un mundo de otra manera abrumadoramente complejo e incluso caótico. La evolución de las formas de estructura laberíntica de sus primeros trabajos hacia la simetría más rígida de *La tía Julia y el escritor*, asociada con la neutralización de la incertidumbre juvenil del enamorado Marito y los fantasmas de Pedro Camacho en el marco de la novela desde la controladora y casi parental perspectiva de un maduro y exitoso marido y autor, sugiere que el alma mater detrás del texto es combinar todos estos elementos múltiples e intercalados y reducirlos a un solo principio de coherencia.

Para empezar, el principio estructural y fundamental de la novela es la alternancia dual de las historias de “la tía Julia” y el “el escritor”, es decir, de realidad y ficción, hasta el punto de que la historia de la relación de Vargas Llosa con Julia Urquidi Illanes está aparentemente documentada en la realidad mientras que las historias de Pedro Camacho parecen creaciones ficticias. Al mismo tiempo, la historia real de la relación del autor y su primera mujer se convierte aquí en una versión ficticia (la historia de Marito y la tía Julia) mientras que las historias irreales de Camacho están basadas en la realidad (la historia del verdadero autor de radionovelas Raúl Salmón) y de alguna manera ofrece un cuadro social más amplio que el mundo relativamente cerrado de los dos amantes. Además, los dos niveles se igualan e interactúan hasta tal punto que la supuesta historia real toma características de la ficción mientras que la historia aparentemente ficticia comienza a parecerse más a lo supuestamente real. La realidad se convierte entonces en ficción y la ficción se convierte en realidad.

Los enlaces del argumento subrayan constantemente la conexión entre los capítulos impares y pares (que tratan respectivamente sobre la vida de Marito y las versiones de los guiones de las radionovelas de Pedro Camacho), pero se comprueba que los dos niveles están tan íntimamente conectados que de alguna manera son iguales entre sí. La relación entre Marito y Julia es “caballito para un radioteatro de Pedro Camacho”¹. Hasta tal punto que la historia de sus esfuerzos por casarse, con todas sus rupturas misteriosas, está escrita prácticamente como si fuera un serial. Pero las historias de Camacho repiten también sus relaciones, basadas como están en la tradición contra el deseo, escandalosas aventuras de

1 VARGAS LLOSA Mario, *op. cit.*, p. 112.

amor, los juicios y tribulaciones románticos y el conflicto entre la edad y la juventud. Las historias se centran de una manera repetitiva en los temas de la familia y el incesto, un reflejo de la importancia del parentesco en los capítulos impares.

Este sentimiento de realidad como ficción (o de ficción bastante cercana a la realidad) se acentúa por la presentación de casi todo el resto de personajes que aparecen en la vida de Marito. Los actores que interpretan los personajes en las radionovelas no son en absoluto como les parece a los oyentes. La apariencia no es la realidad. O quizás la realidad es sólo apariencia. Por la apariencia, que se supone real, de estos (y otros) personajes es, en efecto, lo contrario, ya que se retratan como caricaturas, o sea creaciones ficticias. Los ejemplos abundan : el pequeño y raro Pedro Camacho ; Genaro hijo el gigante, el que desborda la realidad ; el diminuto y asustado héroe de mujeres Lucho Gatica ; el increíblemente desaliñado y grasiento Luciano Pando ; la envejecida Josefina Sánchez con su pelo teñido de rubio, con papada, y varices ; Batán el extraño hombre con talento para imitar sonidos con su peinado a lo puerco espín ; el barrigón con grandes dientes negros, pescador y alcalde de Tambo de Mora ; y así sucesivamente.

Pedro Camacho es por supuesto el más importante de estos personajes caricaturescos. Y no es sólo una caricatura de sí mismo sino quizás también de Marito (o de Vargas Llosa). Los relatos cada vez más raros de los capítulos pares con sus personajes extraños y obsesionados, con fantasías sexuales oscuras y tendencias catastróficas son una parodia grotesca del cada vez más peculiar Camacho que encontramos en los capítulos impares. Los dos Camachos por igual son una parodia del novelista. El Camacho disciplinado y adicto al trabajo no se encuentra a un millón de kilómetros de distancia de la imagen del dedicado y meticuloso artista en la que tantas veces se ha retratado Vargas Llosa¹. La idea del Camacho obsesivo que resuelve sus obsesiones en sus escritos recuerda la teoría de escritura de Vargas Llosa como un exorcismo de “demonios” personales. Tampoco el estilo y el contenido de las radionovelas de Camacho son tan diferentes de los del propio trabajo de Vargas Llosa. La naturaleza cada vez más laberíntica de las radionovelas y el intercambio de personajes de una historia a otra le hace a uno pensar en lo complejo de la estructura y en la experimentación del novelista peruano. La diferencia de

¹ Ver, por ejemplo, el retrato del novelista en MARTÍN José Luis, *La narrativa de Vargas Llosa*, Madrid, 1974.

clases, los amplios retratos de sociedad, las limitaciones sociales, el deseo de movilidad social, el conflicto de voluntad propia y responsabilidad, la corrupción, la desviación sexual, la violencia y el comportamiento obsesivo (características todas de los dramas radiofónicos) son también elementos clave en la ficción propia de Vargas Llosa. Y los dramas de Camacho contienen elementos del trabajo de Varguitas y Vargas Llosa. Lo que todo esto parece sugerir es que la distinción entre los dos niveles en la novela no está del todo clara y que cada uno puede ser tan real o ficticio como el otro.

Una conclusión tentadora que se podría desprender de aquí, especialmente a la luz del brusco cambio de estilo y tono de los primeros trabajos de Vargas Llosa, es que *La tía Julia y el escritor* marca el abandono del realismo social en favor del tipo de trabajo que ha hecho a la novela latinoamericana tan popular en el mercado internacional. Este sería, por tanto, un caso típico de novela que juega con la idea de que la ficción es sólo ficción. Esto anularía cualquier dimensión social de la novela o implicación de la realidad. La novela trataría simplemente sobre ella misma. Y en cierto modo, esto es verdad. Trata esencialmente de escribir. Empieza con un epígrafe acerca de escribir sobre la escritura y termina con un tipo de epílogo donde el autor maduro está ahora en una posición para empezar a escribir la historia que el lector está a punto de acabar. Así, el texto se presenta como una preparación de su propia escritura.¹ Pero quizás más que una novela sobre el acto de escribir es una novela sobre el escritor. Ninguna teoría puede borrar del todo el sentimiento de que éste es un tipo de autobiografía y por lo tanto, un tipo de reflejo de la realidad. Sin embargo, una lectura tan autobiográfica estaría seriamente comprometida con la tendencia de enturbiar la distinción entre Varguitas/Vargas Llosa y Pedro Camacho, lo que lleva a sugerir que el novelista no es tan diferente de un autor loco de noveluchas que se autodestruye finalmente y fracasa en su empresa “artística”. Se debilita así el control de narrador y autor. Sin embargo, todo el problema parece desaparecer si se acepta la afirmación algo obvia de que el autor del texto entero es Mario Vargas Llosa. De hecho, el establecimiento de la perspectiva narrativa del autor maduro en el capítulo final nos recuerda que es éste, por seguro, el caso. El potencial subversivo de las narraciones de Camacho es neutralizado por la realidad de que están escritas por Vargas Llosa, quien se ha introducido en la novela como su propia perspectiva narrativa. Cualquier elemento

¹ Ver MAGNARELLI Sharon, “The diseases of love and discourse : *La tía Julia y el escritor* and *María*”, *Hispanic Review*, LIV, 1986, p. 199.

subversivo de la obra está por tanto neutralizado por la misma afirmación de una autoría poderosa y con control. Así pues al autor se le permite tener el oro y el moro. Se da bandera blanca a todo tipo de juegos y excesos asociativos, aún cuando cualquier amenaza de trastorno y caos es eliminada con efectividad por la clarificación ingeniosa del control central al final de la novela.

Una estrategia clave en *La tía Julia y el escribidor* no es tanto el cambio de la perspectiva del autor y el guionista como la erección sistemática del poder del primero sobre el último. Según la distinción de Barthes “écrivain” y “écrivain”¹, Vargas Llosa es el “escritor”, mientras que Camacho es sólo un “escribidor”. Si el texto presenta al autor maduro como el “padre” o creador de toda la narrativa, entonces es problemático ver la novela lisa y llanamente en términos de la superioridad de los capítulos impares sobre los pares. Es más una cuestión de la apropiación del “escritor” y la transformación de las herramientas del “escribidor”. Este modelo, a nivel del argumento básico, es esencialmente sobre el triunfo del escritor serio Vargas Llosa en relación con la caída de una especie de rival, el popular escritor Pedro Camacho. La novela comienza con Camacho sustituyendo a la máquina de escribir de Varguitas, aunque finaliza más o menos con Varguitas apoderándose del trabajo del (ahora loco) Camacho.² Este cambio de fortuna se apoya en una ruptura en el riguroso modelo de alternar capítulos para que la voz del capítulo final (que debería haber sido Camacho) sea ahora tomada por Varguitas que regresa triunfalmente a Lima en forma del autor maduro Vargas Llosa. Por supuesto, lo que este rasgo argumental nos dice realmente es que Varguitas/Vargas Llosa es de hecho mejor escritor que Camacho y que la escritura seria es mejor que una vulgar.

Parecería ahora que Vargas Llosa difiere de Puig en dos aspectos. No sólo en que hay poca crítica de los efectos ideológicos de la cultura de masas, sino que hay poco intento de reconsiderarla culturalmente. De hecho, la novela a menudo parece alejarse del camino para desestimar la cultura popular. No sólo sugiere que la cultura popular o de masas es

1 Ver BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, 1964. Ver también Maité BERNARD, “Verdad y mentira del escribidor en *La tía Julia y el escribidor* de Mario Vargas Llosa”, *Tropos*, XVII, 1991, p. 36 y José Miguel OVIEDO, “*La tía Julia y el escribidor* or the coded self-portrait”, *Mario Vargas Llosa : A Collection of Critical Essays*”, eds. Charles ROSSMAN y Alan Warren FRIEDMAN, Austin TX y Londres, 1978, p. 166-181.

2 Ver ALONSO Carlos J., “*La tía Julia y el escribidor* : The Writing Subject’s Fantasy of Empowerment”, *PMLA*, CVI, 1991, p. 46-59.

estrecha, superficial y carente de ambigüedad, sino que también está claramente por debajo de Marito que, a pesar de su interés en Camacho como hombre, nunca escucha, según parece, ninguna sus radionovelas porque se supone que tiene mejores cosas que hacer. Por otra parte, el escritor, los actores y la gente que da unidad a las radionovelas, se asocian con las clases bajas y la cultura autóctona mientras que Marito pertenece a una clase más alta e influenciada culturalmente por Europa y América del norte. La perspectiva narrativa es en otras palabras la misma que la de un intelectual burgués. Lejos de criticar los valores de la clase media al silenciar todos los demás, la novela los toma como el punto de vista que forma la base de su construcción.

Las nociones de distancia y control son centrales para el proceso de autoría, dramatizado en la novela. Un tema importante a este respecto es el de la locura y la cordura. La locura es el tema de varias historias de Camacho y desde la primera la salud y la salud mental son normas que se verán debilitadas por la desviación. En la narración principal Camacho es un neurótico mientras que Marito lleva una vida “normal”, y Camacho se vuelve loco y es destruido al contrario que Marito que se convierte en un autor “sano” y con éxito. Esta cuestión de cordura y orden salpica la organización de la novela a nivel de estilo y estructura. Las narraciones de Camacho, que se suponen son simplistas, se convierten de una manera ridícula en complejas y tortuosas, pero la narración de Varguitas, que es más meditada y se esperaría que estuviera más elaborada psicológica y socialmente se presenta con una simplicidad estilística y con claridad estructural. El autor está en control (cuerdo). El guionista no lo está (loco). La cultura baja es un lío, y sólo el arte elevado se debería tomar en serio.

La idea del distanciamiento entre el autor y el guionista es crucial porque ata al “escribidor” (y lo que representa) con la otra parte del título dual de la novela, “la tía Julia”. Un factor importante que une las dos partes es la edad. Ambas figuras unidas en el título se oponen al protagonista real (Marito) porque son mayores que él. Sin embargo, en el capítulo final, ambas figuras del título han perdido estatus en el texto. Julia se ha divorciado y Camacho ha perdido su estrellato. Por otro lado, el amante joven e ingenuo y aprendiz literario se ha convertido en el famoso autor mayor Mario Vargas Llosa, que ha desplazado a las otras dos figuras más viejas para ser la figura central de la novela. Este es un triunfo de lo serio sobre lo popular porque Julia no sólo está relacionada con Camacho a través de la nacionalidad y el paralelo argumentativo sino también a través de su identificación con la cultura popular. Si se ve a tía Julia siempre

relacionada con Pedro Camacho entonces su relación con Marito se debe ver como representativa del proceso de maduración literaria. Varios episodios y cambios presentan su relación como una batalla de edades además de sexos, compitiendo los dos por el control, sobresaliendo Marito. La novela parece ser el cuento de la preparación de Marito para el matrimonio y la adultez. Sin embargo, después de estar casados y unidos, en el capítulo final no nos muestra su relación ni nos dice mucho sobre ella. En vez de eso encontramos al autor maduro y con éxito que se ha divorciado de tía Julia. Se sugiere que Julia ha sido el mecanismo para promocionar su comienzo como escritor. De hecho, ella se ha convertido en el emblema de su éxito al proveerle con el material de la misma novela escrita por el gran Mario Vargas Llosa que estamos leyendo¹.

Se da más valor a la importancia simbólica de Julia en la novela como quien promociona la carrera literaria de Vargas Llosa por la paralela importancia de la edad en la presentación de Pedro Camacho. La edad y la tensión sexual entre grupos de diferentes edades están documentadas de forma obsesiva en las historias de Camacho, simbolizadas por el estrés en “la flor de la edad” o un hombre en sus cincuenta. La deducción de Marito es que “el escriba boliviano tenía cincuenta años y que lo aterraba la vejez”². El fracaso del guionista marca el triunfo de la juventud (Marito) y pavimenta el camino para la usurpación de su posición por la figura que disfruta realmente de “la flor de la edad”, el famoso autor maduro del epílogo, Mario Vargas Llosa.

Esta inscripción de la voz narrativa y autorial subraya también que el autor de las radionovelas de Pedro Camacho no debe ser Pedro Camacho sino Vargas Llosa. De hecho, la complejidad progresiva de ellas, su creciente y sugestivo estilo narrativo y la alta y original naturaleza de su contenido nos lleva a un importante descubrimiento: que no son “populares” en absoluto. Éste es quizás el punto crucial. Esta novela difiere

1 Magnarelli y Alonso sacan a la luz otros dos posibles aspectos de la unión de Varguitas/Vargas Llosa y Julia con la escritura. Magnarelli discute el tema del amor como enfermedad y ve en la escritura una cura metafórica del amor, en el que el escribir exorciza el objeto ausente del deseo haciéndolo presente. El tortuoso análisis freudiano de Alonso tiene a Marito derrotando la amenaza (de su padre) en su relación edípica con la figura materna Julia de un modo que equivale a su suplantación de su otro precursor Pedro Camacho: la fantasía se lleva un paso más allá por el matrimonio con su prima Patricia, cuya descendencia tendrá el mismo nombre que su padre, cancelando así la amenaza del eterno hijo apoderándose de su progenitor. Ambas lecturas se han llevado a cabo de una manera ingeniosa, aunque quizás de un modo un poco exagerado.

2 VARGAS LLOSA Mario, *op. cit.*, p. 73.

significativamente de ciertos textos de autores latinoamericanos que utilizan la cultura popular en que no expresa lo popular ni la cultura de las masas, sino en que busca claramente apropiarse de la cultura popular para sus propios fines, concretamente con la creación de una atracción sofisticada para un público lector culto.

Finalmente, podemos reflexionar de nuevo sobre la conexión entre la cultura popular y la política. La posición de la figura del autor poderoso y controlador puede implicar dos cosas muy diferentes dependiendo en parte de si elegimos leer la novela desde el punto de vista de la amplia producción de publicaciones de Vargas Llosa y su pública posición política, o simplemente dentro de su propia perspectiva. Primero se podría entender como un mensaje político extremadamente negativo. Una ideología de clase media dominante (y patriarcal) se afirma, lo que hace desaparecer de forma efectiva las alternativas al silencio o a la irrelevancia. De ahí que el fanatismo de Pedro Camacho sea un rechazo de las tendencias de sectores y heterogeneidad cultural en favor de un sólo discurso de interés personal.

Sin embargo, hay poco en *La tía Julia y el escribidor* que sugiere que Camacho es en gran medida un símbolo social o político y la novela como un todo no tiene mucho que decir sobre política ni sociedad. En cuanto a su mención de la autoridad de un autor intelectual burgués, simplemente sugiere que un autor de clase media ha escrito, para un lector de clase media, lo que no es más que una obra literaria que en cualquier caso trata principalmente de escribir literatura. Esta simple opinión es problemática. Alonso, por ejemplo, concluye su análisis cuestionando “the pertinence of any proposal that takes as its deluded point of departure the dissociation of rhetoric from ideology”¹. El lugar común de la crítica contemporánea de que todo discurso es de una manera inevitable ideológico, es difícil de argumentar. Al mismo tiempo la insistencia sobre este punto lo reduce a una cierta irrelevancia puesto que si toda expresión es motivada por la ideología, entonces es tan parecida o diferente a como fue antes de que nos diéramos cuenta de que estaba motivada. Decir que adoptar una posición política desinteresada puede ser una afirmación tan determinada ideológicamente como decir que está motivada políticamente, pero reflejan dos posiciones diferenciadas políticamente y una es más probable que sea más abiertamente política que la otra. Martín lo expresa de una manera diferente cuando describe la teoría literaria de Vargas Llosa como “a

1 ALONSO Carlos J., *op. cit.*, p. 57.

defensive strategy to give his essentially liberal imagination freedom to manoeuvre in a literary context dominated by socialist perspectives”¹. Así es precisamente. El escritor puede elegir escribir sobre lo que él quiere. De este modo *La tía Julia y el escribidor* se puede considerar simplemente como una novela de clase media. Y de este modo también, puede que no haya tampoco un conflicto real entre la posición literaria de Vargas Llosa y su posición pública. Mientras que en algunos escritores como quizás Puig, Gabriel García Márquez o Carlos Fuentes parece haber una posible contradicción entre la persona pública y la persona literaria, Vargas Llosa que siempre ha sido honesto al expresar su variable actitud política en un ambiente intelectual donde tales actitudes no estaban de moda, ha cambiado de modo muy consistente tanto su enfoque literario como político. Su evolución política no es especialmente un espectáculo agradable para muchos observadores, pero, al escribir una novela no política que sin embargo plasma su propia posición sociocultural, ha creado un trabajo literario sorprendentemente coherente que nace a la vez de su evolución política².

Philip SWANSON
University of Aberdeen

1 MARTIN Gerald, *op. cit.*, p. 206.

2 Este artículo es una versión editada y adaptada de un capítulo de mi libro para Manchester University Press *The New Novel in Latin America : Politics and Popular Culture after the Boom*, Manchester, 1995.

L'image du père dans le roman d'Apollonius de Tyr (*Libro de Apolonio*, Espagne, milieu du XIII^e siècle).

La tradition

Le Roman d'Apollonius de Tyr apparaît en Espagne à travers trois œuvres remarquables : *El Libro de Apolonio*, poème du XIII^e (1240 ?), connu par un manuscrit unique de la fin du XIV^e. Un incunable (1488 ?), découvert par Homero Serís, une nouvelle du XVI^e de Joan Timoneda (Patraña oncena).

L'histoire est sans doute d'origine grecque. Le roman s'inscrit dans la tradition du roman grec dont on peut dire quelques mots.

Le roman grec nous est parvenu sous la forme de cinq œuvres : *Leucippe et Clitophon* d'Achille Tatius ; *Chaeréas et Callirhoé* de Chariton ; les *Ethiopiennes* (ou *Théagène et Chariclée*) d'Héliodore ; *Daphnis et Chloé* (ancêtres de Paul et Virginie) de Longus, *Abrocomès et Anthée* de Xénophon d'Éphèse. Ce genre littéraire fut à l'honneur à partir du II^e siècle après Jésus-Christ et se signale par la richesse des péripéties de la narration. La relation avec les *Contes milésiens* d'Aristide de Milet, auteur grec du II^e siècle av. JC, est probable. L'intrigue, toujours d'une grande complexité, fait alterner naufrages, actes de piraterie, dangers guettant les jeunes gens, moments d'agnition ou de reconnaissance, et fin heureuse. Chariclée est une prêtresse de Delphes, à l'instar de Luciana qui deviendra abbesse du temple de Diane, à Éphèse. Les aventures se dispersent dans le bassin méditerranéen. Parler de Delphes comme nous venons de le faire nous rapproche d'Œdipe et de ses pérégrinations, ainsi que du thème de ce colloque.

L'histoire d'Apollonius a peut-être d'abord été écrite en grec. On ne sait. C'est vers le VI^e siècle qu'elle fut traduite en latin et christianisée. Cette *Historia Apollonii Regis Tyri*, entièrement rééditée dans l'ouvrage de Manuel Alvar, est la source directe du *Libro de Apolonio* (XIII^e siècle), ainsi que du *Périclès*, de William Shakespeare (*Pericles, Prince of Tyre*)¹.

1 La monumentale édition de Manuel Alvar (*Libro de Apolonio*, Madrid, Castalia, Fundación Juan March, trois volumes, 1976) comporte le texte du *Libro de Apolonio* (éditions critique, paléographique, fac-similée, modernisée), le texte de la *Historia* (édition de Riese), celui des *Gesta Romanorum* (édités par Oesterley) dont découle l'incunable espagnol, et ce même incunable. Nous recommandons également l'excellente édition : *Libro de Apolonio*, ed. MONEDERO Carmen, Madrid, Castalia, 1987. Sur le roman grec : Alvar, I, p. 48-62.

Le plus ancien manuscrit de la *Historia Apollonii* date du X^e siècle. On distingue en fait quatre versions de l'histoire d'Apollonius¹ : la *Historia Apollonii Regis Tyri*, le *Pantheon* de Geoffroy de Viterbe, les *Gesta Romanorum*² et un bref résumé dans les *Carmina Burana* (n°148). Au XIV^e siècle, John Gower écrit sa *Confessio amantis*, en y incluant l'histoire d'Apollonio, et en s'inspirant de l'*Historia*. Le texte est traduit en portugais par l'anglais Robert Paym. Ce texte portugais, aujourd'hui perdu, fut à son tour traduit en espagnol par Juan de Cuenca. L'incunable, publié en 1962 par Homero Serís, est une adaptation des *Gesta Romanorum*. Ajoutons qu'en 1982, Michel Zink a publié une version française du Roman d'Apollonius de Tyr, selon le manuscrit de Vienne (BN). Texte édité, traduit et présenté de belle façon.³

L'argument

Nous ne pouvons entrer dans le détail de l'analyse, sans donner au préalable une idée de l'argument. Bien sûr, nous insisterons sur les éléments les plus saillants, en rapport avec l'image parentale. L'histoire commence à Antioche. Le roi Antiocho (Antiochus) est veuf. Il a des relations incestueuses avec sa fille (qui n'est pas nommée). Pour détourner les prétendants, il les soumet à une énigme, avec, pour le soupirant, la menace d'être décapité en cas d'erreur dans l'interprétation. Inceste, énigme, menace de mort pour qui ne trouve pas l'énigme : la présence du mythe d'Œdipe et du Sphinx terrifiant de Thèbes est évidente. Apollonio, venu de Tyr, se présente et trouve la solution : l'inceste du roi. Il est éconduit et prié de trouver en trente jours une solution plus du goût du monarque ("Qu'il est terrible de connaître quand la connaissance est sans

1 Édition de MONEDERO Carmen, p. 58.

2 SINGER Samuel, *Appollonius von Tyrus, Untersuchungen über das Fortleben des antiken Romans in spätern Zeiten* (Halle, 1895, New York, 1974) : Contient les passages des *Gesta Romanorum* (p. 70-105) et *Pantheon* (p. 150-177) relatifs à Appollonius. Godofredo de Viterbo, auteur allemand, écrivit le *Pantheon* entre 1186 et 1191. Il s'agit d'une histoire universelle, en vers latins. L'histoire d'Appollonius, qui y est incluse, s'inspire d'une des rédactions de la *Historia Appollonii*. John Gower prétend s'être servi du *Pantheon* pour écrire sa *Confessio Amantis* (M. Alvar, II, p. 269).

3 *Le roman d'Apollonius de Tyr*, Edition, traduction et présentation de Michel Zink, Paris, 10/18, 1982. Le texte retenu par Zink est une version française du XV^e siècle. Il est suivi, en appendice, par des extraits d'autres versions du roman. La présentation de Zink étudie les "fluctuations du texte" (p. 38-58), mais surtout décrit, de façon magistrale, le thème de l'inceste et de l'énigme ("L'eau et la lumière, l'inceste et l'énigme", p. 17-37). Cette version contenue dans un manuscrit de la BN de Vienne présente quelques particularités intéressantes. "Apolonie" y est le fils de Tobie, roi d'Antioche, d'Arabie, d'Ethiopie et de Tarse, et de sa femme Sarah. À la mort des parents, le pouvoir est exercé par le régent Antiochus. Le nom de l'épouse d'Apollonie n'est jamais mentionné, de même que l'énigme d'Antiochus : "...il fist ung devinail en grec par telle maniere que il falloit bien estre bon clerc qui la savoit lire."

profit", se lamente le devin Tirésias, dans *Œdipe roi*). Réfugié à Tarse¹, Apolonio doit fuir la colère d'Antioco. Il décide de naviguer vers Pentápolis (Cyrène). Naufragé, il est le seul survivant du navire. Il est recueilli par un pauvre pêcheur, puis accueilli à la cour du roi Architrastes. Là il montre son art du jeu de pelote (*pella*). Il découvre le talent à la viole (*vihuela*) de Luciana, fille du roi, et lui montre, à son tour, comme il sait bien jouer. S'ensuivent les noces d'Apolonio et de Luciana.

On apprend la mort d'Antioco et de sa fille. Les époux partent pour Antioche, afin de monter sur le trône. En mer, Luciana donne le jour à Tarsiana puis est donnée pour morte. Sur l'ordre du capitaine du navire, et contre l'avis d'Apolonio, Luciana est jetée à la mer, dans un cercueil bien calfaté² et richement garni de pièces d'or. Le père se retrouve seul avec sa fille. La mère est ramenée à la vie à Éphèse par un jeune médecin fort sage. Elle devient abbesse d'un monastère consacrée à Diane. Diane, ou Artémis, ou encore Hécate, est une déesse lunaire, qui veille sur la chasteté des héros qu'elle protège. Pendant la longue séparation, Apolonio et sa fille Tarsiana seront préservés.

Apolonio revient à Tarse. Il confie Tarsiana à Estrángilo et à sa femme Dionisa. Licórides devient la gouvernante de Tarsiana. Apolonio jure de ne plus se couper poils et ongles, jusqu'au mariage de Tarsiana. Il s'embarque alors tristement pour l'Égypte.

Licórides, à l'article de la mort, révèle à Tarsiana, sa véritable identité. Puis, Dionisa ordonne à Teófilo de tuer Tarsiana, près du tombeau de Licórides. Des pirates enlèvent alors la jeune fille, empêchant Teófilo de commettre l'infanticide. Teófilo, néanmoins, déclare à Dionisa que le forfait a été accompli³.

Les pirates arrivent à Mytilène. Tarsiana est mise en vente. Le prince de la ville, Antinágoras, la convoite, mais doit la laisser à un ruffian, sorte d'entremetteur qui veut en faire une prostituée. Le choix de Mytilène, dans

1 Dans la version de Vienne, Strangulion et Denise se chargent à Tarse de son éducation. Il apprend tous les arts, dont la chevalerie, la harpe, la chasse, les joutes. Puis, il se rend en Grèce. Là il délivre le roi Alexandre d'un chevalier démoniaque, qui terrorise le pays.

2 Balsamaron el cuerpo como costumbre era,
fiziéronle armario de liviana madera,
engludaron las tablas con englut e con cera,
boluíéronlo en ropa rica de gran manera (str. 281)

3 Là encore l'histoire nous rapproche de la vie d'Œdipe, épargné par le serviteur qui avait reçu de Laïos l'ordre de le faire périr.

l'île de Lesbos, ne devait pas être le fruit du hasard. L'île était connue pour ses pratiques déviantes. Sans doute la protection de Luciana et de Diane à Éphèse ne sont-elles pas étrangères à la victoire de Tarsiana sur les forces du mal. En tout cas, le premier client de la jeune fille est Antinágoras, qui la respecte, charmé par le son de sa viole. Les autres clients feront de même, et la viole de Tarsiana deviendra l'attraction de la ville.¹ On voit que l'art de la musique réunit le père, la mère et la fille : Apolonio, Luciana et Tarsiana. Il en est de même du savoir, symbolisé dans l'art de la devinette, et dans le *topos* du *puer/senex*, dont nous reparlerons.

Apolonio revient d'Égypte. À Tarse, ses yeux restés secs lui révèlent que sa fille n'y est pas enterrée². Une nouvelle tempête le fait dériver vers Mytilène. Apolonio est inconsolable. Antinágoras le découvre et lui présente Tarsiana, afin de le déridier. Tarsiana lui propose dix devinettes et lui joue de la musique. Elle se jette dans les bras de son père, qui la soufflette : Apolonio réagit à l'opposé d'Antioco : rien qui évoque une conduite incestueuse. Tout est pudeur et retenue. Apolonio finit par reconnaître sa fille : première agnition ou reconnaissance.

Antinágoras demande, avec succès, la main de Tarsiana. Apolonio se rend à Éphèse. Il y retrouve sa femme Luciana (seconde agnition). À Tarse, il punit le couple félon, mais pardonne à Teófilo. À Pentápolis, Luciana donne le jour à un héritier mâle.

Architrastes, roi de Pentápolis, meurt. Apolonio hérite le trône, mais le transmet bientôt à son fils, nouvel enfant sage, judicieusement conseillé. Apolonio vit alors heureux, le reste de sa vie.

L'image parentale

L'image parentale apparaît donc à plusieurs reprises dans l'histoire. La conduite incestueuse du roi Antioco est exprimée de façon cryptée dans l'énigme qu'il invente. Cette énigme est, dans le *Libro*, la suivante :

La verdura del ramo escome la raíz,
de carne de mi madre engrueso mi serviz.³

Traduction proposée par Manuel Alvar : "El verdor de la rama devora a la raíz, mi cabeza se acrecienta con la carne de mi propia madre".

1 Type S354 Exposed infant reared at strange king's court (Joseph, Œdipus).

2 Dans la version de Vienne, la perfide Denise a tué Théophile, son mauvais serviteur, et l'a enterré près de Licoride, à la place de Tarsienne.

3 *Libro de Apolonio*, 17ab.

C'est cette énigme (appelée *viesso, argumente cerrado, enigma, profecia, demanda...* dans le poème) qu'Apolonio parvient à résoudre :

Dixo : – “Non debes, rey, tal cosa demanar,
 “que a todos aduze uergüença e pesar.
 “Esto, si la uerdat non quisieres negar,
 “entre tú e tu fija sse deue terminar :
 “tú eres la raíz, tu fija el çimal ;
 “tú pereces por ella, por pecado mortal,
 ca la fija ereda la depda carnal,
 “la qual tú e su madre auiedes cominal.”¹

L'énigme (*Quaestio*) selon l'*Histoire* latine (Alvar, II, p.238) était la suivante : “*scelere vehor, maternam carnem uescor, quaero fratrem meum, meae matris uirum, uxoris meae filium : non inuenio*”.

Gesta romanorum (Alvar, II, p.528) : *Scelere vehor, materna carne vescor, quero fratrem meum matris mee virum, nec inuenio*”.

Incunable (même page) : “Por la maldad soy trahido, la carne de mi madre como, busco mi hermano, marido de mi madre, ni lo fallo”.

À notre connaissance, seul Michel Zink a observé et décrypté la formulation latine de l'énigme (p. 25-26). Celle-ci est incompréhensible, si on ne considère que le cas du roi d'Antioche et de sa fille. En revanche, elle s'éclaire si on la considère comme une pièce rapportée du cas d'Œdipe : *scelere vehor* (Œdipe, condamné à errer, après l'oracle de Thèbes). *Maternam carnem uitor* (Œdipe et sa mère Jocaste). *Quaero fratrem meum, meae matris meum, uxoris meae filium* : Œdipe est bien le fils de sa propre femme, le frère de ses propres fils. Et Michel Zink de rappeler les propos du devin Tirésias, dans *Œdipe roi* : “Il se révélera père et frère à la fois des fils qui l'entouraient, époux et fils ensemble de la femme dont il est né” (v. 457-459)².

L'énigme du *Libro de Apolonio* est donc mieux adaptée au cas du roi d'Antioche et de sa fille. La résolution de cette énigme par Apolonio

1 *Ibid.*, 24-25.

2 L'écho de ce propos revient inlassablement tout au long de la tragédie : dans la bouche d'Œdipe : “Je m'unirais à ma mère ; je ferais voir aux hommes/ une race dont ils ne pourraient supporter la vue;/je serais l'assassin du père qui m'a engendré” (*Œdipe Roi*, in *Tragiques grecs. Eschyle. Sophocle*, Paris, Gallimard. La Pléiade, 1967, trad. Jean Grosjean, p. 677. Toujours Œdipe : “[...] Jadis Loxias/ me déclara que je m'unirais à ma mère/ et verserais de mes mains le sang de mon père” (*ibid.*, p. 686), “je suis né de qui je ne devais pas, je suis uni/ à qui je ne dois pas, /j'ai tué qui je n'aurais pas dû” (*ibid.*, p. 698). Le Domestique : “[...] elle enfanta / son époux de son époux, ses enfants de son enfant” (*ibid.*, p. 701).

(strophes 24-25) est donc plus facile. Voici maintenant la *pregunta* du texte de Timoneda, plus adaptée encore, certes, au cas d'Apolonio :

Soy el que tengo y no tengo ;
caí sin me levantar ;
de lo injusto me sostengo :
entro do non puedo entrar.¹

Il est utile de rappeler que dans la version de Vienne, l'auteur s'est débarrassé des ambiguïtés de l'énigme, en se contentant d'une vague allusion. Apolonie donne donc ensuite sa réponse en ces termes : "Il dist que tu couches avecques ta fille et en fait ta voulenté et te nourris sur ton engendrure : et par ce, c'est-à-dire tout a plain que tu couches avecques ta fille charnellement, ne autre chose n'y a".

À l'image de l'acte incestueux du roi Antioco sur sa fille (jamais nommée), s'oppose l'image exemplaire d'Apolonio, père vertueux, et de sa fille Tarsiana. Dans chaque relation, un personnage porte un nom éponyme : Antioche et Tarse. Antioco touche sa fille. Apolonio se refuse à ce que Tarsiana (dont il ignore encore l'identité) l'embrasse :

Con grant cuita que ouo non sopo que asmar,
fuele amos los braços al cuello a echar.

Ouosse con esto el rey a ensanyar,
ouo con fellonía el braço a tornar ;
óuole huna ferida en el rostro a dar,
tanto que las narizes le ouo ensangrentar.²

Là encore, Michel Zink a observé que le roman est fait de variations autour de quelques thèmes, "unis par des liens étroits dans les profondeurs de l'imaginaire"³. L'histoire est bâtie autour de trois "couples" père-fille : Antioco et sa fille (sans nom), Architrastes, roi de Pentápolis, et sa fille Luciana, Apolonio et sa fille Tarsiana. Les deux derniers sont des pères vertueux, qui cherchent à marier leur fille à un chevalier vertueux. Tous deux y parviennent.

Dans son monumental ouvrage sur Apolonio⁴, Manuel Alvar observe le long excursus moral intégré sur le sujet de l'inceste par John Gower, auteur de la *Confessio amantis*. Il semble que les moralistes médiévaux distinguaient mal l'inceste de l'amour-propre en excès. À cette faute, le

1 TIMONEDA Joan, *El Patrañuelo*, edición de José Romera Castillo, Madrid, Cátedra, 1986, p. 194.

2 *Libro de Apolonio*, 527cd-528.

3 *Ibid.*, p. 17.

4 *Ibid.*, II, p. 270.

remède était la continence, qualité excellemment contenue dans la figure d'Apolonio. Antioco, pour sa part, est la victime de ses propres excès. Il démérite de sa condition paternelle, corrompt son métier de roi, et poursuit fallacieusement de son ire un droit chevalier.

Le thème de l'inceste est relativement rare dans la littérature exemplaire espagnole. John E. Keller, se réfère aux seuls *Castigos y documentos* : Q 242 ("Incest punished") et T 410 ("Incest"). On pourra se reporter aux Types folkloriques AT 674, 938 et 823A d'Arne et Thompson, ainsi qu'à "Œdipus" AT 931¹.

Le mythe d'Œdipe et sa présence dans le *Livre d'Apolonio*

On l'a compris, le mythe d'Œdipe apparaît à deux reprises, dans l'histoire d'Apolonio : à travers Antioco et sa fille, et, de façon renversée, au travers des relations d'Apolonio et de sa fille Tarsiana. Rappelons brièvement les données de ce mythe.

Le dieu Apollon dit un jour à Laïos que s'il engendrait un fils, celui-ci le tuerait. Laïos épouse alors Jocaste et, à la naissance de son fils, il le remet à son serviteur pour l'abandonner sur le mont Cithéron, après avoir transpercé ses pieds avec un clou (Oidipous 'pied enflé'). Le serviteur, comme Teófilo vis-à-vis de Tarsiana, n'obéit pas (K512) et confie l'enfant à un berger. L'enfant est confié au roi de Corinthe, Polybe, qui le nomme Œdipe, en raison de la déformation de ses pieds.²

Ce motif du serviteur chargé de tuer l'enfant rapproche encore Tarsiana, qui cherche à embrasser son père, du mythe d'Œdipe. Comme Œdipe à Corinthe, vis-à-vis de Polybe et de sa femme Mérope, Tarsiana est élevée par Estrángilo et sa femme Dionisa. Comme à Œdipe, on apprend à Tarsiana que ses parents nourriciers ne sont pas ses vrais parents (discours de la gouvernante Licórides, str. 356-363). Quant à Œdipe, il se rend à Delphes, pour connaître l'identité de ses parents. L'oracle lui apprend qu'il tuerait son père et épouserait sa mère. Œdipe fuit alors Corinthe et la présence de Polybe et Mérope qu'il croit être ses parents. Sur le chemin de

1 KELLER John Esten, *Motif-Index of Mediaeval Spanish Exempla*, Knoxville, Tennessee, 1949 (fondé sur le *Motif-Index of Folk Literature* de Stith Thompson). Voir aussi A. Arne, S. THOMPSON, *The Types of the Folktale. A classification and bibliography*, Helsinki, FF Communications, n° 184, 1964 (2^e édition).

2 Cette interprétation ne serait qu'une étymologie populaire, selon Raphaël Dreyfus, établie "après coup". L'annotateur de l'édition de La Pléiade rapporte une autre interprétation, rapprochant le nom d'Œdipe d'une racine grecque signifiant 'savoir' (oida).

Thèbes, au hasard d'une "bifurcation", il rencontre Laïos, son père, et le tue.

De même Tarsiana, à sa naissance, semble donner la mort à sa mère, dans l'émoi de la traversée maritime. Luciana paraît mourir d'une hémorragie interne :

Commo non fue la duenya en el parto guardada,
cayóle la sangre dentro en la corada...¹.

Au fond, comme Œdipe, Tarsiana donne la mort à sa mère et s'approche de son père. Dans les deux cas, l'acte n'est qu'amorcé : Luciana n'est que donnée pour morte². Apolonio se refuse et reconnaît ensuite sa fille. Il est bien la stricte antithèse d'Antioco.

Du temps d'Œdipe, Thèbes était terrifiée par un Sphinx qui tuait, comme Antioco, ceux qui répondaient mal à ses questions ou devinettes. Créon, régent de Thèbes et frère de Jocaste, offrait le trône et sa sœur à qui pourrait détruire le Sphinx. Comme Apolonio, Œdipe avait répondu à l'énigme, et le Sphinx s'était alors donné la mort. Œdipe et Jocaste eurent quatre enfants : deux garçons (Étéocle et Polynice, deux filles, Antigone et Ismène).

La devinette présentée par le Sphinx ne ressemble pas à l'énigme d'Antioco. Elle ressemble en revanche aux multiples devinettes posées par Tarsiana à son père.

Rappel de la devinette du Sphinx : Qui marche sur quatre pattes au matin, sur deux à midi et trois le soir ? Réponse : l'homme.

Un exemple des devinettes de Tarsiana :

Nin he piedes nin manos, nin otro estentino,
"dos dientes he sennyeros corbos como fozino,
"fago al que me traye fincar en el camino"
– "Tú fablas dell áncora", dixo el peregrino.³

Peu après qu'Apolonio eut trouvé la solution de l'énigme, on apprend la mort d'Antioco et de sa fille, sans que la cause de celles-ci ne soient expliquées : "destruyólos a amos hun rayo del diablo" (248c).

Selon Homère et comme il est dit dans *Œdipe roi* de Sophocle, Jocaste se pendit dès qu'elle eut découvert l'identité d'Œdipe. Œdipe s'aveugla.

Le fils d'Apolonio et de Luciana est bien conseillé et sage : il est le portrait inversé d'Étéocle et de Polynice. Il est temps maintenant de

1 *Ibid.*, 270ab.

2 "Pero non era muerta, mas era amortida" (*Ibid.*, 271^a).

3 *Ibid.*, 513.

brosser le portrait de cet enfant sage, dont le caractère topique a été largement souligné par E. R. Curtius, dans son célèbre ouvrage¹.

Le topos *puer/senex* : image plus complexe de la relation père-fils

Les auteurs classiques ont chanté les mérites des jeunes enfants, dotés des qualités du vieillard. C'est ce que la tradition nomme l'enfant-sage "senilis in juvene prudentia" (Apulée). La sagesse n'est pas l'apanage des cheveux blancs.

Les textes médiévaux espagnols ont largement diffusé ce lieu commun, depuis le *Sendebarr*, jusqu'au *Licenciado vidriera*, de Cervantès, en passant par la *Doncella Teodor*, et les récits du *Filósofo Segundo* ou d'*Epicteto*. Le *Libro de Apolonio* exploite le topos à plusieurs reprises :

Par l'étude, Apolonio vérifie la véracité de la réponse qu'il a donnée au roi d'Antioche :

Encerróse Apolonio en sus cámaras priuadas,
do tenié sus escritos e sus estorias notadas.
Rezó sus argumentos, las fazañas passadas,
caldeas e latines, tres o quatro vegadas.²

Dans la version de Vienne, Apolonio est ensuite chargé de l'éducation de sa future épouse. Il en devient le précepteur et travaille dans une chambre richement décorée (topique de l'œuvre d'art, racontée par un discours littéraire, *ecphrasis*). Retournons au texte espagnol. Luciana est chargée par son père de s'enquérir du passé et de l'identité d'Apolonio. Elle y parvient en jouant de la viole. A Mytilène, Tarsiana sera plus tard chargée de la même mission.

Autre figure d'enfant sage, le jeune médecin ("sauio e bien letrado"³) qui parvient à ranimer le corps de Luciana, à Éphèse. L'élève surpasse le maître et ramène Luciana à la vie⁴ :

El escolar fue bueno, hun maestro valié...⁵

1 CURTIUS Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, PUF, 1956. Lire dans le chapitre V "La topique", p. 122-130 ("L'enfant et le vieillard", "la vieille femme et la jeune fille").

2 *Libro de Apolonio*, 31.

3 *Ibid.*, 284d.

4 Cf. *Ibid.*, strophe 284-324.

5 *Ibid.*, 298a.

Enfin, le fils d'Apolonio est l'héritier des qualités de son père. Il reçoit le nom de son grand-père, Architrastes¹ et peut gouverner dès son jeune âge : "era, como oyestes, el fijo aconsejado"².

Au total, la lignée d'Apolonio s'oppose à celle d'Antioco, ou à celle d'Œdipe. La prédiction ou oracle de l'enfant meurtrier de ses parents, ou encore appelé à vivre un destin plus glorieux est également un trait œdipien familier de la littérature du Moyen Âge. On la retrouve dans le *Sendebär* (image encore associée à l'enfant sage), ainsi que dans le conte de "l'enfant qui entendait le langage des oiseaux" (*Vaticinium*), conte intégré dans la tradition du roman des Sept Sages (tradition dont le *Sendebär* fait partie).

Dans le *Sendebär*, le roi vient d'avoir un fils. Il fait alors interroger les astres. L'oracle lui fait alors la même prédiction œdipienne :

E ellos cataronle e fiziéronle saber que era de luenga vida e que sería de gran poder, mas a cabo de veinte años que l'avía de conteçer con su padre por que sería en peligro de muerte.³

Plus tard, Calderón exploitera le thème dans *La vida es sueño*.

Dans le conte *Vaticinium* (voir par exemple dans la *Historia de los siete sabios de Roma* de Marcos Pérez, 1530), l'enfant qui comprend le langage des oiseaux apprend de leur bec que son destin sera glorieux et que ses parents, au contraire, se retrouveront dans la misère : à cette nouvelle, les parents, fous de peur, jettent leur fils à la mer, mais, plus tard, la prédiction se réalise et l'enfant, miséricordieux, rétablira ses parents dans leur état premier.

Cette rapide lecture du *Libro de Apolonio* et de quelques aspects de la littérature médiévale espagnole a permis de montrer combien les péripéties de la vie du roi de Tyr sont marquées d'empreintes culturelles et des mythes de l'humanité. Apolonio est avant tout le héros parfait, souffrant les vicissitudes de la vie mais toujours assez fort pour surmonter les épreuves. En cela, il est un héros chrétien, largement exploité (comme Job), dans la tradition exemplaire.

Bernard DARBORD

1 Cf. *ibid.*, 636b.

2 *Ibid.*, 637d.

3 La prophétie de parricide correspond au type M343. Voir aussi : M.371.2 : Exposure of child to prevent fulfillment of parricide prophecy.

La problemática parental en las comedias de Lope de Vega

La Comedia ofrece un abanico riquísimo de figuras paternas que resulta ser más pobre en cuanto a los personajes maternos (aunque no están ausentes del todo, pese a lo que afirmó Charles-Vincent Aubrun).

El decir que Lope escenificó en la mayoría de sus obras el conflicto generacional no es anunciar ninguna novedad y mi propósito aquí no es pasar revista a este conflicto de forma panorámica. Prefiero interesarme especialmente en tres de las modalidades de dicho conflicto : por una parte, la que se vale del personaje del escudero como contrafigura del padre y destinatario de todos los reproches de las hijas. Este personaje interviene en efecto en la obras que oponen hijas y padre. Por otra parte, estudiaré la que plantea el conflicto entre padre e hijo valiéndose de la rivalidad amorosa entre ambos personajes masculinos por la misma dama. Por último, comentaré la actuación de la figura materna en su rivalidad con su hija.

1 – El conflicto padre-hija

Algunos críticos afirmaron ya que Lope no proponía ninguna solución a los conflictos eticosociales de su tiempo y podemos decir que nuestro dramaturgo bien se guarda de poner en tela de juicio la patriapotestad que tanto fustigó Calderón.

Veremos pues cómo funciona este personaje dentro del sistema dramático que fue creando Lope. Conviene interesarse primero en el discurso de las hijas sobre la autoridad paterna. De hecho, con mucho resentimiento admiten esta autoridad aunque siempre consiguen llegar a sus fines. En *El ausente en lugar*, por ejemplo, Elisa antepone su obediencia a su padre y se muestra dispuesta a sacrificar su amor por Carlos¹. Sin embargo, el sentimiento filial tiene sus límites. Por cierto, las mismas palabras de Elisa, que si bien valoran el amor al padre no dejan de mencionar en varias ocasiones al galán Carlos en una tonalidad obviamente amorosa, anuncian la victoria de la hija sobre esta obstaculizante autoridad paterna. La comedia de enredo se caracteriza precisamente por este desvío

1 “Entre cuantos imposibles / tu imaginación hallara / para olvidarte, mi bien,
ni hacer de mi amor mudanza, / la obediencia de mi padre / fue como ves reservada :
en llegando a que es mi dueño, / cesa el gusto, el amor pasa.

El me dio este ser que tengo ; / a la sombra de sus alas
he vivido : no es razón /ser a tanta deuda ingrata”.

(LOPE DE VEGA, *El ausente en lugar*, Acto I, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, p. 409a). En lo sucesivo se indicará esta edición con las siglas “B.A.E”.

final de la patriapotestad : si bien las hijas admiten la necesaria obediencia que les deben a sus padres, se valen de la burla para imponer su deseo amoroso.

Cabe recalcar que dentro del sistema de personajes de la Comedia Nueva los padres pueden ser sustituidos por los tíos. Estos desempeñan la misma función dramática de representantes de la autoridad, pues representan la misma generación que los padres. Sin embargo, precisamente por no tener esa identidad paterna incontestable, el discurso que tienen los sobrinos sobre ellos es, la mayoría de las veces, más explícitamente crítico y radical que sobre los padres. Bastará para convencerse de ello leer unos versos sacados de *El bobo del colegio* y que no me resisto a citar. Le dejo a Lope el privilegio de presentarnos algunos de los personajes que llamarán nuestra atención :

¡ Demonio fue para mí !
¡ Oh tía !, ¡ nuevo Plutón
que en ese coche camina
con la bella Proserpina
que me abrasa el corazón !
Tristán, ¿ hay cosa en la tierra
que se pudiera excusar
como una tía, o que dar
pueda a un hombre mayor guerra ?
¿ Qué es esto que llaman tía ?
Di, Tristán, ¿ quién lo inventó ?
¿ Hay mar que más naves sorba
que una tía de parientes ?
¿ Qué tiene de inconvenientes ?
¿ Qué no enfada, qué no estorba ?
Padres y hermanos se mueren ;
siempre queda alguna tía :
¿ qué no deshace y porfía
contra lo que todos quieren ?
El primer tío del mundo
fue Caín ; mira quién son.
Pero basta una razón
en que sus malicias fundo,
y es que a todos los villanos
llaman tíos, siendo gente
maliciosa, impertinente,
debajo de hábitos llanos.
En confianza de un tío
o de una tía avarienta,
llena de hacienda y de renta,
pasa un sobrino hambre y frío.
Y después de noventa años,
que vive mucho una tía,
suele darlo a quien le hacía

209 *La problemática parental en las comedias de Lope de Vega*
un presente y mil engaños.¹

De hecho, dado el discurso del personaje joven que leemos en esta larga cita, tíos y padres no son figuras exactamente equivalentes. Si desempeñan la misma función, el discurso que tienen los sobrinos (o el amante de la sobrina en el caso que acabamos de ilustrar) resulta mucho más libre y explícito. Por lo tanto, si bien pueden aparecer como una variación sobre el mismo tema, el conflicto generacional que se escenificará será mucho más violento desde el punto de vista verbal. Algo tendrá que ver el tío con el escudero, como ya lo veremos, aunque no puedan confundirse tampoco. Pero de hecho, la presencia de un tío entre las figuras autoritarias hará que resulte innecesaria la del escudero.

El conflicto que opone a aquél y a su hija, como bien se sabe, estalla la mayoría de las veces a la hora de elegir la cabeza de familia a su futuro yerno. El discurso del padre noble se caracteriza por su preocupación por el linaje. La función de la figura paterna es educar a su hija y cuidar por su honor, y luego casarla dentro de un marco establecido que, según él, permita mantener una continuidad entre las distintas generaciones. Las preocupaciones de la hija son, en cambio, sobre todo sentimentales aunque, según las convenciones dramáticas de la Comedia Nueva, difícil es que una dama se enamore de un galán que no le corresponda desde el punto de vista de la nobleza moral.

Pero el conflicto padre-hija no podía tomar la forma de un enfrentamiento directo. Entonces es cuando interviene el escudero. Fue precisamente este personaje el que le permitió a Lope ahorrarse el derrumbe dramático de un poder que muchos debían de sentir demasiado presente e innegable. Apareció sobre todo después de la estancia valenciana de nuestro autor y muy pronto Lope lo fue codificando. Si al principio de su producción recalca la vejez del personaje en la lista de figuras (añadiendo “vejete” después del nombre del escudero), termina por hacer implícita esta característica. Por cierto, dice Felisardo, en *El amigo hasta la muerte*, al acompañar a su hija por la calle :

Yo, como viejo, haré esta vez oficio
de escudero.²

Figura dramática heredada del soldado fanfarrón, desempeña el papel de guardadamas en la Comedia. Recibió el calificativo de “castrado social” precisamente por no tener nunca hijos y por ser un marginado. Sólo

1 *El Bobo del colegio*, B.A.E., p. 510a.

2 *El amigo hasta la muerte*, B.A.E., p. 353b.

declara, ocasionalmente, tener sobrinos. Semejante ausencia de paternidad (que le acerca al personaje del tío) no deja de llamar la atención. El escudero es, efectivamente, una especie de eunuco, que por lo tanto puede acompañar a la dama sin peligro por su honra.

Su discurso es el de un hombre obsesivamente preocupado por su honor, por su fama, y, al mismo tiempo, por su estómago. Ex-soldado jubilado, se muestra excesivamente orgulloso de sus hazañas pasadas y extrañamente cobarde en situaciones peligrosas. En el escenario, siempre lleva una vestimenta pasada de moda, señal manifiesta de su desajuste para con el mundo sociodramático en el que le toca actuar o, mejor dicho, estar. En efecto, de acción no se puede hablar en el caso del escudero. Como ya veremos, es un personaje pasivo, paciente, que sufre la acción y no la lleva nunca excepto quizá en *La amistad por fuerza* con el personaje de Hortensio.

Le engañan con extrema jubilación las jóvenes damas que saben cómo deshacerse de su presencia obstaculizante. Le encargan alguna misión de la que él se sentirá orgulloso, le dan algo de dinero (es fácilmente corruptible), o, y esto ocurre con mucha frecuencia, le insultan con las más agraviantes invectivas. De hecho, es su edad la que constituye el blanco de las injurias. Se entiende fácilmente : lo que no pueden decirle las damas a su padre o a su tío, se lo dicen al escudero. ¿ Qué dama podría contestarle a su padre lo que contesta Elisa al escudero Marquina de forma tan expeditiva en *El ausente en el lugar* ?

Escudero 2° – ¿ Qué habéis hablado las dos que así os habéis detenido ?
Elisa – Cosas de mujeres.¹

Este es un ejemplo de la libertad con la que hablan las jóvenes con el escudero guardadamas.

Suele llevar un nombre ridículo (como Chinchilla, por ejemplo, que, aparte de referirse al insecto, no por casualidad es palabra femenina que, además, lleva un diminutivo), o de connotación conversa, y tener un aspecto físico feísimo que lo hace repugnante para todos los personajes. Es el blanco de los insultos de todos los personajes, cual sea la categoría sociodramática de éstos, lo cual lo convierte en un auténtico marginado.

Para ilustrar el retrato que acabamos de hacer del escudero, citaré estos versos sacados de *Obras son amores* pronunciados por el criado Marín y que perfectamente resumen las características del personaje :

Es un santo ; no se acuerda

¹ *El ausente en el lugar*, B.A.E., p. 400a.

211 *La problemática parental en las comedias de Lope de Vega*

de los años que ha pasado,
piensa que a vivir comienza ;
pues él y Matusalén
fueron juntos a la escuela.
Duerme con doce bonetes,
tres lienzos, seis escofietas,
que parece al Gran Sofí
o al Turco cuando se acuesta.
El otro día le hallaron,
si no es que, bellacos, mientan,
dando a un miserable escudo
con una bramante cien vueltas.
Gruñe como siete lechones ;
es hidalgo desde César,
porque de Jerusalén
vino su padre a esta tierra.¹

Entre el padre y la hija, hace falta entonces una especie de mediador que sea el destinatario del discurso frustrado de la hija y que le garantice al padre que hace éste todo lo posible para cumplir con su función de garante del honor de su hija. Este mediador será precisamente el parásito social que ha llegado a ser el escudero de la comedia, un inútil soldado convertido en guardadamas eunuco.

Claramente aparece entonces la función del escudero dentro del conflicto padre-hija : el galán joven tiene su contrafigura en el gracioso y el padre tiene su contrapunto cómico en este personaje heredado de la tradición cómica. La presencia de éste es ante todo funcional : facilitará el triunfo femenino (¿ se puede hablar realmente de triunfo dado lo fácil que es engañar al escudero ?) ya que, aunque es representante de la vejez y de la sabiduría que connota la edad en el discurso popular, no supo imposibilitar los amores de la dama con el galán que le negaba su padre. Es el guardadamas por lo tanto el instrumento de la victoria de la hija, y el “escudo” (permítaseme este juego de palabras) del honor del padre. Desempeña una única función social dentro del microcosmo dramático representado, la de salvaguardar las apariencias puesto que el padre de la dama queda a salvo de la venganza de los jóvenes rebeldes. El escudero es “un padre degradado” ante el cual el yo frustrado de las víctimas del padre puede dar rienda suelta a su deseo de victoria sobre la autoridad

¹ *Obras son amores*, B.A.E., p. 176

obstaculizante. Al mismo tiempo, se salvaguarda la figura paterna y ahí está la interesante paradoja.

Señalaba antes que su presencia resultaba innecesaria con la presencia del tío como sustituto del padre. Conviene matizar sin embargo, pues el género de la comedia determinará la presencia de ambos personajes. En efecto, en la comedia cómica burlesca, perfectamente pueden compaginar tío y escudero, ya que se convierten entonces en los destinatarios y los blancos a la vez de un discurso mucho más libre, liberado de la presión que supone la autoridad paterna. El conflicto que opondrá al tío y su sobrina no tomará por lo tanto las mismas formas que el de padre e hija excepto si el tío tiene a su vez una hija. El tío es otro padre degradado, aunque mucho menos que el escudero (lo cual es distinto en el caso de la tía como ya veremos), y deja a salvo, al igual que el guardadamas, la figura simbólica del padre.

Está claro que la figura castradora del padre de comedia se salva, a pesar de todo, gracias al “castrado social” al que hemos aludido. Lope, a nuestro parecer, trataba de reservarles sitio a todas las figuras relevantes del microcosmo sociodramático.

En los dos conflictos que vamos a ver a continuación, nos interesó la rivalidad amorosa que opone a padre e hijo, y a madre e hija. Esta rivalidad es funcional, como ya veremos, puesto que se vale de ella para señalar tanto la oposición y la continuidad entre las generaciones. Manifiesta la necesaria “permutación simbólica” a la que alude Pierre Legendre y la dificultad de definición de los distintos miembros de la cadena genealógica :

Cette séparation de soi-même d'avec soi est payée d'une horreur certaine. Du point de vue structural, une telle séparation ne peut être comprise que si elle est considérée à la fois comme effet et cause du tiers, c'est-à-dire selon la perspective des enchaînements du principe de causalité qui traverse et soutient tout le montage de la ligne. Je résumerai les choses en disant : *Ego* est effet du tiers qu'a été son père pour lui et il est cause d'un tiers qui sera son enfant.¹

Varias modalidades de rivalidad amorosa plantea la Comedia. En *El hijo de los leones*, Leonido, el hijo, se enamora de su madre sin conocer la identidad de ella. En *Lucinda perseguida*, el padre de Alejandro se enamora de la dama de su hijo después de venir ella al palacio disfrazada.

¹ LEGENDRE Pierre, *Leçons IV, L'inestimable objet de la transmission. Étude sur le principe généalogique en Occident*, Paris, Fayard, 1985, p. 305.

213 *La problemática parental en las comedias de Lope de Vega*

Luego, veremos en *De cuándo acá nos vino* el caso de una madre que se enamora del galán de su hija.

2 – El conflicto padre-hijo

La crueldad paterna la describe Fabio con ironía y una pizca de humor en *Nadie se conoce* dando un ejemplo concreto del comportamiento del padre. Lo que está claro es que semejantes palabras debían de tener alguna que otra resonancia entre el público joven de la obra :

Riñe un padre que ha jugado
su hacienda a un hijo, que ya
comienza a jugar, y está
a parecerle obligado,
que ganando *lo engendró*,
que la noche que perdió
claro está que no pudiera.¹

De hecho, el hijo no soporta la autoridad paterna con la misma resignación aparente que las hijas. Se muestra más rebelde, y explícita más su deseo de emancipación. Sin embargo, la crueldad no constituye el único reproche que le hacen los hijos a su padre : se denuncian su avaricia, su lubricidad, sus perpetuos achaques cuando tiene edad, su poco entendimiento en materia amorosa. Veremos qué función tienen tales reproches en la resolución del conflicto.

En *El hijo de los leones*, Lope escenifica al príncipe Lisardo y a Leonido, el hijo al que aquél abandonó con su madre Fenisa y que se crió en un bosque (niño salvaje). Resulta que sin conocer la identidad del joven que lo salvó de las uñas de un león, Lisardo agradecido lo recoge en su casa. El joven se enamora de Fenisa que ha venido al palacio presentándose con el nombre de Laura. Lisardo a su vez se enamora de Laura, sin reconocer a aquella mujer a la que abandonó antaño. De hecho, hijo y padre se han enamorado de la misma mujer. El desenlace consiste en el matrimonio de Lisardo con Fenisa-Laura que así restaura el honor perdido de la dama, y en el matrimonio de Leonido con otra dama noble de la corte.

Los espejismos que aparecen en esta obra son múltiples. Pero podemos destacar el que reúne en una continuidad claramente edipiana a Lisardo y Leonido. Al enamorarse de Fenisa-Laura, el padre se muestra fiel en sus sentimientos por la dama, y virtuoso por restablecer el honor de ella mientras que el hijo realiza sin saberlo la continuidad familiar, y se muestra a su vez virtuoso por saber renunciar a dicho amor hecho amor

¹ *Nadie se conoce*, B.A.E., p. 694 b. Las bastardillas son mías.

incestuoso después de la revelación de la verdadera identidad de Fenisa. Aunque se crió en un monte salvaje, supo hacerse hombre.

La dificultad para Lisardo y Leonido está en conocer el lugar que cada uno ha de ocupar dentro la cadena genealógica y precisamente hacer que continúe esta cadena, perpetuarla al perpetuarse. La necesaria continuidad (genética e ideológica) hace más difícil la separación del Otro.

La imagen del padre queda restaurada en esta obra, y la continuidad del linaje y de la ideología está a salvo. El comportamiento finalmente virtuoso del padre induce la victoria de todos. El hijo no queda vencido por no casarse con Fenisa ya que ésta es su madre, sino todo lo contrario. También asistimos a la victoria del hijo hecha posible gracias a la virtud de Lisardo.

Con todo, el caso más frecuente, y por lo tanto más clásico en la Comedia, es el conflicto que plantea otra modalidad de rivalidad amorosa entre padre e hijo y termina con el matrimonio del hijo ya que la mujer deseada por ambos es una joven dama. Es el caso por ejemplo de *Lucinda perseguida*, obra en la que el padre termina por renunciar a sus proyectos de casamiento con Albania, quien resulta ser la mujer amada por su hijo, el príncipe Alejandro, que se ha introducido disfrazada en el palacio con la ayuda del marqués Rodulfo. Esta modalidad conflictiva cristaliza de hecho todos los reproches de los jóvenes contra su padre. En efecto, como veremos, el que el viejo rey tenga sentimientos por una mujer joven está presentado como una anomalía.

En esta obra de capa y espada, el padre aparece como un personaje tiránico (y por lo tanto castrador) con su hijo mayor porque éste ama precisamente a Lucinda, a la que el rey considera sin motivo explícito como indigna de su casa. Alejandro ya tiene dos hijos de Lucinda. De hecho, al rehusar el matrimonio de Alejandro y Lucinda, el rey se muestra incapaz de restaurar el honor de la dama, que no deja de ser súbdita suya y comete así una falta política.

No se pueden separar los significados individuales del conflicto de los políticos. Pruebas de ello son, por ejemplo, la amenaza proferida por el rey con desheredar a Alejandro, y entregarle el trono a su hermano menor Alfredo o la misma presencia de nombres para los personajes femenino (luz-> Lucinda) y masculino (Alejandro es evocador del rey griego) frente a la ausencia de nombre individualizante del padre, designado sólo por su función política : "Rey". De ahí que aparezca innecesario, desde el punto

215 *La problemática parental en las comedias de Lope de Vega*

de vista político, el proyecto de casamiento de éste con Albania : ya tiene dos hijos susceptibles de sustituirle en el trono. Él mismo afirma :

Mire bien que tiene hermano ;
mire bien que temer no puedo
mi sucesión.¹

Al querer casarse de nuevo, el rey manifiesta por lo tanto una indecente lubricidad, un indigno deseo de volver a encontrar una juventud definitivamente perdida. Esta actitud no se puede admitir por parte de un rey que ha de mostrarse virtuoso (en el sentido más amplio de la palabra). Por eso entre otros motivos, a diferencia de *El hijo de los leones*, en este caso que nos ocupa, el padre no puede casarse. De hecho, encontramos aquí el caso típico de la dificultad de uno para encontrar su lugar : el padre quiere ocupar, usurpar, el lugar el lugar de su propio hijo. Ahí está su culpa.

El desenlace no verá sino, una vez más, la ejecución de la justicia poética con el matrimonio del príncipe. Sin embargo, es de notar que, como en el caso de *El hijo de los leones*, el sentimiento amoroso que experimentan Alejandro y el rey por la misma mujer manifiesta la continuidad natural que se establece entre padre e hijo, siendo el amor del rey por Albania la justificación del de Alejandro por Lucinda. El espejismo aquí está claro.

Tanto Alejandro como Alfredo, por cierto, logran engañar a su padre : Alfredo no se casa con Lucinda sino con Rosela, a la que ama. Alejandro consigue, en última instancia, casarse con Lucinda poniendo así de realce lo inadecuado de la instancia paterna que llega a ridiculizarse al enamorarse de su futura nuera. Lucinda es, pues, el personaje que instrumentaliza la derrota paterna. El rey se salva sólo al renunciar a su propio casamiento y al aceptar el de Alejandro. De hecho, Lucinda y el príncipe toman el relevo de la función real pues la primera casa a su hermana con el marqués Rodulfo, y por su parte Alejandro le perdona al cómplice del rey, el conde Rogerio, haciéndole condestable. Frente al poco ingenio del rey y a su poca virtud, están la generosidad y la capacidad de perdonarle al traidor de Lucinda y Alejandro.

¿Cuál es el alcance de la rivalidad padre-hijo tal como nos está presentada en *Lucinda perseguida* ? Observamos primero que el rey se niega a que le sustituya el heredero legítimo del trono, lo cual es un claro abuso de poder revelador de la excesiva patriapotestad que practica con su

¹ *Lucinda perseguida*, B.A.E., p. 326b.

solo hijo mayor ya que se muestra en efecto más indulgente con Alfredo. Semejante actitud con el hijo que le ha de sustituir se puede interpretar como la manifestación del miedo a ser reemplazado. El nacimiento de un hijo mayor es la muerte del padre, quien verá en ello su ineluctable fin. El conflicto generacional presentado en esta obra toma la forma inversa del conflicto edipiano en este caso, ya que no es el hijo el que se enamora de su madre sino el padre de su futura nuera. Estamos quizás¹ más cerca del complejo de Laïos que del de Edipo.

La comparación de las dos obras que llamaron nuestra atención en esta sección resulta relevante desde el punto de vista de las distintas modalidades de la rivalidad padre-hijo. En *El hijo de los leones*, Lisardo al abandonar a su esposa y a su hijo, deshonoró a una mujer y le negó a su hijo su paternidad y por consiguiente su identidad. Por lo tanto es un padre degradado en esa primera etapa de la acción pero su recorrido será el de su conversión en auténtico padre precisamente. El “hijo de los leones” criado entre fieras gozará de un nuevo nacimiento con el matrimonio de su padre y el suyo propio, así como del reconocimiento de su identidad. Esta mantiene vivo el linaje real representado, caso excepcional en la Comedia, por tres generaciones en esta obra : el abuelo (el rey), el príncipe Lisardo, y el nuevo infante Leonido.

En *Lucinda perseguida*, observamos el recorrido inverso. El rey es un personaje que sufre una progresiva degradación. De autoritario, se vuelve traidor pues está dispuesto a matar a Lucinda cuando ningún motivo de lesa majestad se lo permite, amenaza con privar del trono a Alejandro, el príncipe heredero al que mete en prisiones, y luego se enamora de la misma Lucinda-Albania, cuando tiene de todas formas dos hijos y está asegurada su sucesión política e individual (ésta es la primera función del casamiento), convirtiéndose literalmente, de esta forma, en viejo lúbrico. De hecho es el rey el único culpable, y si bien hacía de Alejandro el responsable de la confusión que iba invadiendo el reino, con gran facilidad puede el príncipe – y asimismo la justicia poética – invertir la culpabilidad en el desenlace final. Es más, son Alejandro y Lucinda los vencedores de este conflicto con el padre, pues Lucinda también tiene la capacidad de restaurar el orden al pedir como única condición de su casamiento con el rey la liberación del príncipe.

A la joven dama le es imposible oponerse directamente a la figura del rey (como vasalla y como mujer, y como figura filial), pero usa del engaño

¹ “quizás”, puesto que Laïos no se enamora de su nuera...

217 *La problemática parental en las comedias de Lope de Vega*

para vencer al padre de Alejandro. En *Lucinda perseguida* resulta necesario el parricidio simbólico. La crueldad, la lubricidad, la tiranía, la traición denunciadas por los dos hijos (Alejandro y Alfredo) son los argumentos que justifican el acto parricida, estrictamente verbal y simbólico, y que, por consiguiente, no choca al público. La muerte anunciada del hijo se convierte aquí en muerte anunciada del padre degradado. La restauración final de la figura paterna se integra en la ideología de la Comedia lopesca : sólo puede tratarse de muerte simbólica y el padre no deja de ser la referencia imprescindible de los hijos.

El conflicto generacional entre padre e hijo que plantea la rivalidad amorosa tiene su paralelo en el enfrentamiento madre-hija. De hecho, la tonalidad es muy distinta ya que, como lo veremos, la figura del padre goza de una respetabilidad social histórica, y no sólo dramática, que no tiene la suerte de compartir la madre, socialmente hablando.

3 – El conflicto madre-hija

Las palabras que recitaba Fabio en *Nadie se conoce* sobre el padre han de completarse con las que pronuncia sobre la madre :

Maldice la madre anciana
la hija que se entretuvo
sólo un momento que estuvo
de pechos en la ventana,
y no se acuerda que fue
dama de tres, y aun de trece,
porque sólo le parece
yerro el que en los otros ve.¹

El *Diccionario de Autoridades* señala en el artículo “padre” un refrán que insiste en que la responsabilidad de la educación de los hijos le incumbe a éste, siendo él cabeza de familia². La madre, que con la edad pierde su capacidad de procrear y de asegurar la continuidad del linaje, no beneficia por tanto de gran respetabilidad social. De hecho, podemos comparar la primera acepción que nos proporciona el mismo diccionario de ambas palabras pues son elocuentes :

Padre : El que engendra o procrea otro su semejante en su especie, que se llama hijo.

Madre : La hembra de cualquier especie, racional o bruta, que ha parido.

1 *Nadie se conoce*, B.A.E., p. 694 b.

2 “Padre de Familia : La cabeza de la casa y familia, que la rige y gobierna, tenga o no tenga hijos”.

“Padre no tuviste madre no temiste, hijo mal despereciste : Ref. que avisa la mala crianza que suele tener el hijo que se cría sin padre, porque a las madres les pierden presto el miedo, o no les tienen el que baste a contenerlos” (*Diccionario de Autoridades*).

Para decirlo con otras palabras, con la edad, la madre incapaz de asegurar la perpetuación del linaje, se hace inútil socialmente hablando. De ahí que el conflicto con su hija tome especial cariz y relieve.

Son pocas las madres en el teatro lopesco. Su ausencia se explica fácilmente por la presencia en el escenario de un personaje que ya representa la autoridad (padre, tío) y la necesidad de evitar la multiplicación de un mismo empleo en varios personajes ; la vida escénica tiene los límites que le imponen su materialidad y el contexto de la representación. Asimismo, su presencia presenta un interés determinado : la madre se encuentra en las obras de naturaleza burlesca, y participa, a expensas suyas, en la comicidad de dichas obras.

Este tema fue objeto de un artículo anterior¹ y no me detendré mucho en este aspecto. Señalaré las formas que suele tomar y la función que tiene. La madre, a diferencia del padre que valora su oro para seducir a las damas, intenta llamar la atención del joven valiéndose de una coquetería exagerada. En *De cuándo acá nos vino*, así denuncian Beltrán y el alférez Leonardo la indigna actuación de Doña Bárbara, la madre de Doña Ángela :

Alférez – ¿ Sabes que tengo en sospecha
 que es esta dama la madre
 de aquella hermosa doncella
 que iba a misa a San Felipe ?

Beltrán – Y por aquella antepuerta
 está acechando la hija.²

La actitud celosa de la madre para con su hija tal como está descrita por el galán anuncia los celos extremos que manifestará más adelante.

La violencia del conflicto que opone a Doña Bárbara y a su hija la describe Lope, un criado de la casa :

Lope – Porque madre y hija están
 con tanto desasosiego
 de celos, que verá un ciego
 en la locura que dan :
 las voces, los desafíos,
 las pendencias son notables.³

1 “La vejez femenina : noticias de una ausente”, in FOUQUES B. y MARTÍNEZ GONZÁLEZ A. (Ed.), *Imágenes de mujeres/Images de femmes*, Universidad de Caen, 1998, p. 99-116.

2 *Idem*, p. 683a.

3 *Idem*, p. 698a.

219 *La problemática parental en las comedias de Lope de Vega*

Es de saber que ningún conflicto padre-hijo toma semejante cariz en las comedias que conocemos. La naturaleza de las relaciones madre-hija, en las que la hija hace reproches muchos más explícitos a su madre si los comparamos con los conflictos anteriormente comentados, algo tiene que ver con la histeria y estriba pues en un tópico del comportamiento femenino : así las describe el criado.

De ahí que sea más violento el enfrentamiento, y más burlesco el efecto producido en el escenario entre un público en mayoría masculino. Por ejemplo, la madre se mostrará especialmente celosa, y sus sentimientos por Leonardo también resultan exacerbados.

Es de notar que en esta obra, Lope reúne en Doña Bárbara (un nombre claramente definitorio) las características de madre y tía : es madre de Doña Ángela y supuesta tía de Leonardo. Por lo tanto, los defectos tan denunciados por las hijas y sobrinas de la Comedia están presentes en *De cuándo acá nos vino* e hiperbolizados por esa misma conjunción de parentesco.

Madres o tías (éstas son una representación más degradada todavía de aquéllas, dadas las mismas connotaciones que conlleva el vocablo), aunque nobles, siempre son figuras ridículas que desencadenan las furias de las hijas y de sus galanes. Sin la menor reserva hablan de ellas las generaciones jóvenes. De hecho, en este contexto, la rivalidad amorosa de madres e hijas llevará al ineluctable triunfo de éstas.

El deseo de Doña Bárbara resulta indecente en una época en que las mujeres maduras pierden su papel social. Se percibe como la manifestación de una lubricidad desenfrenada (¿ a eso no se refiere Doña Ángela ?) e indecente. Ahora, para la madre, el casarse su hija es el símbolo de la pérdida de este papel social al que acabamos de aludir. De ahí que, en la obra que nos interesa, Doña Bárbara quiera que se celebren las dos bodas al mismo tiempo. Y por eso insiste tanto, por cierto, en que Leonardo es su sobrino y en que llevan en las venas la misma sangre. Es precisamente esa idea de continuidad generacional la que pone de realce para justificar su unión tardía.

Mujer viril (conviene subrayar la ausencia casi en toda la comedia de un personaje masculino que represente la autoridad, pues sólo aparece al final para casar a los jóvenes y poner orden en la casa de la Furia), Doña Bárbara actúa y habla como un auténtico sustituto del padre :

¿ Quién en mis cosas se mete ?

¿ No soy en mi casa yo

quien puede hacer y decir ?¹

Pero precisamente no lo es. Las invectivas de su hija bien lo muestran. Y por mucho que repita Doña Bárbara acerca de Leonardo, en el desenlace, “no le admito por yerno”, no podrá negarse a cederle a su hija el objeto de su deseo (pues, en un obvio espejismo, sus sentimientos por su supuesto sobrino justifican los de su hija por su llamado primo).

Como lo venimos demostrando, la comedia cómica que escenifica el conflicto madre-hija a través de la rivalidad amorosa se vale de la grosería, de lo explícito para celebrar la victoria de los jóvenes sobre los padres. Muy lejos estamos de los itinerarios descritos anteriormente en el análisis del conflicto padre-hijo. Todo, aquí, es comicidad cuyo alcance queda reducido a una mera diversión momentánea, a expensas de un personaje socialmente debilitado : la madre castradora (“bárbara”).

El tipo de conflicto que se pone en escena depende de la perspectiva cómica elegida. La comedia cómica en su conjunto presenta figuras paternas y maternas fuertemente degradadas (escuderos, tías, madres, en menor medida tíos), la comedia sería figuras que están a salvo de una fuerte degradación, y que implican, de una forma u otra una rehabilitación de la figura paterna. De éstas, quedan excluidas las madres.

Amélie ADDE

GRELPP

Université de Franche-Comté

¹ *Idem*, p. 689b.

La marque sur la chair. Une écriture entre l'origine et la répétition¹

Marque d'un signe rouge la première page du livre, car la blessure est inscrite à son commencement.

Reb Alée.²

À travers le roman de Marcos Aguinis, ce n'est pas tant de l'image parentale dont nous allons nous occuper, mais de la transmission. Le point de départ sera pour nous cette question lancinante : la transmission empêche-t-elle la répétition, ou bien en fait-elle partie ?

Pour donner sens à ce qui va suivre nous allons nous attarder un moment sur le contenu du roman, dont voici la présentation qui en fait l'auteur :

Mugre, piel y huesos, con los tobillos y las muñecas ulcerados por los grilletes, Francisco es una brasa que arde bajo los escombros. Los jueces miran con fastidio a ese esperpento : un incordio decididamente intolerable.

Hacía doce años que lo habían enterrado en las cárceles secretas. Lo habían sometido a interrogatorios y privaciones. Lo enfrentaron con eruditos en sonoras controversias. Lo humillaron y amenazaron. Pero Francisco Maldonado da Silva no cede. Ni a los dolores físicos ni a las presiones espirituales. Los tenaces inquisidores sudan rabia porque no quieren enviarlo a la hoguera sin arrepentimiento ni temor.

Cuando seis años antes el reo efectuó un ayuno que casi lo disolvió en cadáver, los inquisidores ordenaron hacerle comer a la fuerza, darle vino y pasteles ; no toleraban que ese gusano les arrebatase la decisión de su fin. "Es la Inquisición – no sus prisioneros – quien establece las penas y ordena su cumplimiento". Francisco Maldonado da Silva tardó en recuperarse, pero logró demostrar a sus verdugos que podía sufrir no menos que un santo.

En su maloliente mazmorra el estragado prisionero suele evocar su odisea. Nació en 1592, exactamente un siglo después de que los judíos fueran expulsados de España y Colón descubriera las Indias Occidentales. Vio la luz en el remoto oasis de Ibatín, en una casa donde predominaba el color pastel con manchones de azul. Después su familia se trasladó a Córdoba precipitadamente. Tenían que huir de una persecución que pronto les daría alcance. Navegó por tierras amenazadas : indios, pumas, ladrones, alucinantes salinas. Tenía nueve años cuando arrestaron a su padre. Un año después arrancaron violentamente de su hogar a su hermano mayor. Cumplió once años y ya no quedaban en su vivienda bienes sin confiscar. Su madre, vencida, se entregó a la muerte.

Completó su educación en un convento : escuchaba el violín de Francisco Solano, leía la Biblia, aprendió rápidamente el latín. Pero también sangró a un apoplético y cabalgó por las portentosas serranías, y conoció las flagelaciones. Antes de cumplir dieciocho años decidió partir hacia Lima para graduarse de médico en la Universidad de San Marcos. Allí esperaba encontrar a su padre, baldado por las torturas de la

1 À propos du roman de AGUINIS Marcos, *La gesta del marrano* (1991), Planeta, Barcelona, 1992, 548 p.

2 Cité par DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Éd. du Seuil, Coll. Points-Essais, Paris, 1979.

Inquisición. Su viaje de miles de kilómetros en carreta y en mula lo llevaron desde las pampas del Sur a la puna del Norte. Alternó vicisitudes con inesperados descubrimientos. Y descendió a la bulliciosa Ciudad de los Reyes para recibir la revelación final. Allí conoció y ayudó al primer santo negro de América, participó en las defensas del Callao contra el pirata holandés Spilbergen y se graduó en una brillante ceremonia.

La persecución que empezó en Ibatín y siguió en Córdoba, volvió a enardecerse en Lima. Decidió, entonces, embarcar hacia Chile. Allí fue contratado como cirujano mayor del hospital de Santiago : era el primer profesional con títulos legítimos que ejercía en el país. Su biblioteca personal superaba todas las colecciones de libros existentes en conventos o reparticiones públicas. Visitó salones y palacios, alternó con altas autoridades civiles y religiosas, recibió halagos por su cultura. Se casó. Era un hombre exitoso y apreciado ; su bienestar reparaba la sarta de padecimientos anteriores.

Un hombre común no habría alterado esta situación. Pero en su espíritu llameaba un tizón inextinguible. Era una rebelión que ascendía desde los abismos. Mucha gente deambulaba por el mundo sosteniendo sus creencias en secreto. Era difícil e indigno. Contra la lógica de la conveniencia, optó por quitarse la máscara y defender sus derechos. Hasta ese instante había sido un marrano.

Cuando vivía en hipócrita paz, en Chile, decidió pegar el salto. Para que no lo tentase el arrepentimiento afiló su escalpelo y se circuncidó a sí mismo. La marca física - considerada infamante - era el doloroso pabellón de su libertad. Poco después ocurrió lo esperable : la Inquisición fue en su busca. Era el comienzo de la batalla. Cuando lo hicieron comparecer ante el adusto Tribunal, no pidió clemencia. Los muros temblaron con la provocación que implicaba su increíble juramento : con él se reivindicaban miles de víctimas.

Cuando pudo escabullirse por el ventanuco de su celda, no lo hizo para huir : se arrastró a las cámaras vecinas e insufló ánimo a los otros prisioneros. Lo impelía una profunda convicción en la justicia de su causa. Escarado y anémico, continuaba el combate. En la penumbra de su tabernáculo urdía discursos y los volcaba en las sesiones como las olas del mar a los acantilados. Eran explosiones de espuma y de luz que los jueces cancelaban abruptamente, sobrepasados y perplejos. Se preguntaban consternados cómo fue la vida de este hombre, cuándo surgieron sus dudas, quiénes moldearon su diabólica insolencia. Era necesario saberlo porque se trataba de una historia inusual, peligrosa.

El Santo Oficio empieza los preparativos de un multitudinario Auto de Fe que tendría lugar en enero de 1639. Ha descubierto la llamada Conspiración Grande. Muchos reos serán ejecutados. La oportunidad aconseja terminar con este reptil. Los jueces convocan entonces a Fernando de Montesinos, respetado autor de muchas obras, para que haga la relación pormenorizada del Auto de Fe y la biografía de los condenados. El excelente trabajo sería mandado a imprimir por orden del Ilustrísimo Inquisidor General. No sospechan que, de esta forma, las víctimas ascenderían a la inmortalidad.

Medio siglo antes de la espectacular matanza, el médico portugués Diego Núñez da Silva - padre del futuro mártir- había llegado al oasis de Ibatín. El bucólico entorno apenas insinuaba el comienzo de una epopeya.¹

* * *

¹ AGUINIS Marcos, *op. cit.*, p. 13-16.

22Ba *marque sur la chair dans La gesta del marrano de M. Aguinis*

C'est très particulièrement l'acte du protagoniste de se circoncire qui va guider nos interrogations. Acte symbolique, entre autres, mais surtout acte inaugural, acte d'écriture, acte qui renoue avec un passé devenu obéissance aveugle à l'intérieur d'une destinée fatale de répétition. C'est de ce point de vue que nous allons traiter cet acte de circoncision, mais aussi, comme une écriture entre trace et répétition. L'écriture, comme le dit Derrida, qui "se déplace sur une ligne brisée entre la parole perdue et la parole promise"¹.

Une suspension, c'est le mot qu'on peut utiliser pour nommer cet espace-temps qui s'est installé durant quatre générations, sans que la marque de la circoncision n'apparaisse. Suspension qui saura nous conduire, espérons-le, vers cette écriture qui se produit au-delà des mots, mais non pas en dehors des traces ni de ce qui fait effet d'inscription. Or, peut-on considérer cette inscription comme étant déjà une écriture, ou seulement la représentation de son devenir ?

Aussi, peut-on utiliser le terme d'écriture pour penser un espace où la représentation de mots est absente ? Un espace où il n'y a que le geste silencieux, le seul à être en mesure de raconter quelque chose sur ce qui se cache derrière des tourments. Encore que rien n'est su de la réalité ou de la fiction de cette absence, si ce n'est le poids du silence qui s'y loge depuis l'origine du traumatisme. N'empêche, et nous le savons par notre clinique, qu'il n'y a pas de traumatisme sans symbolisation préalable, sans que des mots, et aussi des maux, viennent confirmer l'effet produit. On pourrait même penser à ces mots ou à ces sons intelligibles comme à des maillons que rien ne doit rassembler à cause du danger que cela suppose. C'est peut-être la raison pour laquelle ils se solidarisent ou se soudent à l'intérieur d'une opacité impossible à dévoiler.

L'histoire qui nous occupe est alors une histoire écrite sous le signe de l'effacement par la peur. Un parcours qui se dessine autant dans l'espace que dans le temps, scellé dans un silence mutique dont seuls les protagonistes détiennent la clé pour signifier, sans mots, les effets d'un tel héritage. Une "suspension", c'est le terme que nous avons déjà utilisé pour nommer désormais ce qui exclut toute présomption, toute idée d'un effacement possible de la trace, et même, de tout processus de dénégation. Au contraire, en laissant transparaître l'existence des inscriptions reliées par des actes silencieux, cela nous permet de prendre la mesure radicale de leur expression.

¹ DERRIDA Jacques, *op. cit.*, p. 29.

C'est dans la continuité qui s'établit de génération en génération, de père en fils, que la Forme que ces inscriptions prennent nous fait penser à un dessin qui décrit une destinée, d'où les mères et les filles ne sont pas exclues non plus, condamnées qu'elles sont, comme dans notre roman, tant au suicide qu'au reniement de leurs origines.

Dessin donc, ou écriture, qui a pour caractéristique fondamentale celle d'être, comme le dit Jean-François Lyotard, "une anamnèse des secrets", c'est-à-dire, une exposition des faits, une narration du résultat produit par l'effet traumatique sur les organes de sens ; une écriture en attente d'un récit.

* * *

Toute inscription a un sens qui lui est propre, toute marque indique qu'il y a une mémoire dans l'acte qui l'a produite, par exemple, celle qui relie la marque à ce qui est à l'origine de son effacement. Nous pouvons dire aussi que tout ce qui en reste de sonore, de visuel, etc., est la preuve d'une inscription préalable. Preuve ou évidence d'une symbolique qui s'organise à partir des effets indéniables constituant l'évidence d'une vérité.

Dans la marque sur sa propre chair, celle que Francisco Maldonado da Silva s'inflige, l'inscription à une appartenance est ainsi renouée. En même temps, elle est la preuve irréfutable d'une filiation, tel que l'indique le terme hébreu concernant la circoncision : Brit-Mila, l'alliance d'Abraham avec Dieu (le Verbe).

La preuve qu'il s'agit d'une alliance que nul ne peut effacer est que la trace "volée" réapparaît au travers de la marque faite sur la chair et, avec elle, la structure du vol commis vole en éclats.

Rappelons-nous qu'avec Francisco Maldonado da Silva et tous les autres condamnés, finalement brûlés, prennent fin les autodafés de l'époque, mais que, surtout, la parole bannie devient texte écrit. L'auteur du roman rappelle que le procès fait à Francisco Maldonado da Silva, qui dura douze ans, figure dans les archives de la Sainte Inquisition.

Il aura fallu quatre générations pour qu'enfin la "marque sur la chair" permette que ce qui avait été condamné à disparaître puisse réapparaître. Mais, ce qui pour nous a la valeur d'une mémoire faite signe a eu besoin, cependant, d'une triade : trace, impression et symbolisation ; triade nécessaire pour que le signe qui attendait dans l'ombre prenne sens.

La marque sur la chair en tant qu'inscription signalerait le déjà là d'une écriture, à moins qu'elle ne soit elle-même cette écriture, dans la mesure où elle renoue avec l'effet traumatique qui avait produit l'effraction dans le

22 *La marque sur la chair dans La gesta del marrano de M. Aguinis*

discours. La parole “empêchée” peut alors surgir de cette rencontre, dans un lieu psychique où la blessure n’a plus besoin de s’accorder avec ce qui fait effet de répétition, à cause, précisément, de son caractère symbolique.

Penser en termes d’écriture tient alors de cette organisation de signes produits par les inscriptions qui rappellent le résultat inqualifiable des registres perceptuels travaillant ensemble dans le temps et dans l’espace en vue d’un même objet. C’est-à-dire, une configuration. N’oublions pas les trajets parcourus pendant des générations à travers l’océan par les Núñez da Silva.

Écriture qui est le résultat d’un trajet dont la forme prise rend compte de tous les pactes inscrits dans chaque marque : pacte avec l’Histoire, pacte de transmission et pacte de séparation de ce qui l’avait condamné à ne plus être.

Acte de création, dirons-nous, capable de révéler la parole bannie. Mise à jour de ce qui était condamné à rester enfoui, loin des instants nécessaires pour qu’existe ce que nous avons appelé “écriture”. Celle qui fait que le Lieu ne soit pas un lieu, un enclos, une localité d’exclusion ou un ghetto, mais un espace de liberté capable de déclamer que l’horreur n’est pas obligée de répéter l’horreur et, surtout, d’empêcher qu’elle ne devienne qu’une abstraction.

Berta ROTH
Psychanalyste
Paris

Le royaume de l'enfance. Image(s) parentale(s) dans *Un rey en el jardín* de Senel Paz¹

Senel Paz n'est pas d'une telle notoriété que je puisse faire l'économie d'en dire ne serait-ce que deux mots en préambule. Il est, entre autres choses, l'auteur, encore méconnu, d'un conte couronné, en 1991, par le Prix Juan Rulfo. *El bosque, el lobo y el hombre nuevo* est pourtant passé à la postérité en étant porté à l'écran, à partir d'un scénario écrit par Senel Paz lui-même : je veux parler, bien sûr, de *Fresa y Chocolate*. Malgré le succès retentissant de cette œuvre cinématographique, qui a focalisé quelque peu l'attention de ceux qui s'intéressent de près ou de loin à Cuba sur l'existence d'une possible critique de l'intérieur, peu nombreuses sont les études consacrées à Senel Paz, jugé plutôt sévèrement par les auteurs de sa génération pour une attitude qui ne serait, selon eux, que faussement provocatrice². Sans rejeter totalement cette assertion, il n'en demeure pas moins que Senel Paz est une figure novatrice, singulière (aux côtés de Jesús Díaz, Abel Prieto, Eduardo Heras León ou d'Abilio Estévez, Mirta Yáñez ou Leonardo Padura...) de la génération post-révolutionnaire cubaine, ceux que l'on appelle commodément les *novísimos*. Il est l'auteur d'une œuvre écrite effectivement depuis l'île et assumée comme telle. Reconnaissons que cette génération, qui s'est affirmée essentiellement à partir des années 80, a eu fort à faire, entravée qu'elle était par un double héritage. Pour le dire brutalement : d'un côté, elle a cherché très vite à se dégager de l'ombre modélisante du "père de la littérature cubaine", Alejo Carpentier, et donc d'un modèle essentiellement épique et, d'un autre côté, s'est employée à sortir de l'emprise tutélaire des "pères de la patrie", José Martí et Fidel Castro. C'est à mettre de l'ordre dans ces pesants héritages et par conséquent à voler de leurs propres ailes que ces jeunes auteurs se sont consacrés, s'inscrivant dans un temps et un mouvement marqués par la rénovation, l'affranchissement des normes et des codes sentis comme trop dogmatiques (et encore faudrait-il nuancer tout cela)³.

1 PAZ Senel, *Un rey en el jardín*, 2^a ed., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1995 (1^a ed. UNEAC, La Havane, 1990). C'est à l'édition mexicaine (qui appartient au programme "Un libro para Cuba") que je renvoie ici. À la fin du texte lui-même apparaît une mention de l'auteur : "*Versión definitiva. La Habana, 1988*" (p. 202).

2 Cf. "Voies et voix de la littérature cubaine : de Lydia Cabrera aux *novísimos*", in *Histoire de la littérature hispano-américaine de 1940 à nos jours*, éd. CYMERMAN Claude et FELL Claude, Nathan-Université, Paris, 1997, p. 320.

3 C'est en tout cas ce qu'a essayé de montrer HUERTAS Begoña, *Ensayo de un cambio. La narrativa cubana de los 80*, Casa de las Américas, La Havane, 1993.

Senel Paz est totalement engagé dans cette dynamique¹, initiée d'ailleurs en grande partie par le livre de contes qu'il publie en 1980, *El niño aquel*², premier signe, clair indice d'une obsession pour l'enfance et ses jeux, pour l'enfance et ses hantises. La voix de l'enfant, depuis un quotidien naïvement conté, cherche à dire, dès ce premier livre, l'autre côté des choses, l'inexprimable, la certitude de l'absence. Séparé de sa mère, non reconnu (au premier sens du terme) par son père qui, d'un seul regard indifférent, le bannit, le déracine à jamais, l'enfant reste enfermé dans une solitude et une angoisse irréversibles :

Me despierto por las madrugadas y me gusta [...]. A esa hora estoy solo en la habitación y me gusta mirar ese pequeño resplandor rojizo y escuchar todo lo que se oye : las vacas, las voces, los ratones, de casualidad un caballo, y sentir el friecito de que mi mamá está lejos, muy lejos de esta casa [...]. Mi padre es mi padre y yo lo quiero conocer. Por eso sigo debajo de este sauce llorón [...]. Yo lo que quiero es que acabe de llegar.³

Il faut lire ce premier conte comme le noyau générateur d'un récit qui ne fera que s'amplifier, brodant à l'infini ce motif inaugural dans toute sa complexité : la couleur rouge, le cheval, l'attente et l'absence. Dès lors, Senel Paz s'attache à faire entendre cette voix enfantine qui dessine les contours d'un univers tout intériorisé, d'un espace clos, intime, pour ainsi dire autonome, dans lequel se dilue, sans pour cela disparaître, l'anecdote. C'est dire combien cette fiction, fût-elle d'ailleurs de Senel Paz ou d'autres auteurs cubains récents, s'éloigne radicalement des textes épiques qui ont marqué la génération de la Révolution sans pour autant, comme nous allons le constater, abandonner complètement la référence révolutionnaire.

En 1983, paraît une première version du livre qui va nous occuper ici et dont je n'ai malheureusement pu analyser que la version définitive de 1990, la seule qui a aujourd'hui cours et qui constitue une version corrigée par l'auteur lui-même. Quoi qu'il en soit, *Un rey en el jardín*, objet d'une réécriture, dit bien, à son tour, la rémanence d'une voix d'enfant dont on peut conjecturer, même si elle n'est pas tout à fait identique, qu'elle emprunte de façon significative à la première émergence. Du conte au roman perdurent les mêmes personnages, les mêmes espaces, les mêmes situations, la même tonalité.

1 Cela est parfaitement mis en lumière par LÓPEZ SACHA Francisco (comp.), "La casa del sol naciente", in *La isla contada. El cuento contemporáneo en Cuba*, Tercera Prensa-Hirugarren Prentsa, Donostia, 1996, p. 21.

2 PAZ Senel, *El niño aquel*, Unión, La Havane, 1980.

3 PAZ Senel, "Bajo el sauce llorón", in *La isla contada. El cuento contemporáneo en Cuba...*, p. 27, 31 et 33.

229 *Image(s) parentale(s) dans Un rey en el jardín de Senel Paz*

Le roman (puisque c'est ainsi qu'il est défini dès la couverture) se présente – disons-le d'emblée – à la façon d'une chronique éclatée, fragmentaire et plurivoque. Malgré le fait qu'il soit divisé en trois parties (d'inégale importance d'ailleurs : une première, très longue, une deuxième, qui l'est à peine moins, une troisième, très brève, une manière d'épilogue), malgré le fait aussi que ce roman soit morcelé en vingt-quatre séquences (inégalement réparties elles aussi : douze dans la première partie, onze dans la deuxième, une seule dans la troisième), malgré, donc, cet éclatement formel, le récit semble suivre linéairement la trajectoire, à la fois spatiale, temporelle et symbolique, d'un enfant *guajiro* à la veille de la Révolution. Itinéraire spatial, depuis un *campo*, plus suggéré que décrit, jusqu'au village où l'enfant et sa famille sont forcés d'émigrer. Itinéraire temporel, aussi, qui mène de l'enfance à l'adolescence. Itinéraire symbolique, enfin, depuis une incertitude de soi à une révélation. Si j'insiste sur cette structure apparemment linéaire c'est parce que, dans le même temps, elle induit une lecture idéologique du roman, sur laquelle je reviendrai en conclusion. Pour en finir avec cette présentation sommaire des structures narratives, il convient d'ajouter que le récit, entièrement mené à la première personne (si l'on excepte une séquence entièrement dialoguée), se bâtit à partir d'un double discours, mêlant passé et présent, celui de l'enfant-protagoniste (sans destinataire précis) et celui d'Adela Elvira, sa grand-mère, auteur d'un récit oral qu'elle adresse à un "ustedes" clairement identifiable, ses petits-enfants. Si l'alternance des deux récits construit de façon stricte la première partie (deux fois six séquences), elle disparaît totalement dès le seuil de la deuxième partie et ce, jusqu'à la fin du texte. Cela n'est pas non plus sans signification puisque cette disparition progressive du discours de la grand-mère scelle la naissance au monde des adultes de l'enfant-protagoniste, une prise de parole de plus en plus dominante. Il faut enfin dire que le texte emprunte, sans y faire totalement allégeance, au merveilleux. L'enfant est poussé, comme nous le verrons, à se construire un monde, ce "royaume" que suggère le titre du roman et que reproduit mon propre titre, un monde où la réalité le cède à la fantaisie, voire à la chimère, où animaux et plantes dialoguent, jouent et agissent¹.

La problématique de l'image parentale, dans ce roman, se dégage, me semble-t-il, à partir de plusieurs axes signifiants que je propose d'examiner

¹ En ce sens, l'on peut établir une filiation évidente entre l'œuvre narrative de Senel Paz et celle de Reinaldo Arenas, notamment avec *Cantando en el pozo* ou *El palacio de las blanquissimas mofetas*.

tour à tour bien qu'ils soient absolument solidaires, voire indissociables, pour la compréhension globale du texte.

1 – L'image d'un matriarcat dominant¹

Si l'on est attentif, comme il se doit, au paratexte, l'on remarquera la dédicace dont on redira ici la claire fonction indicielle, voire iconique, qu'elle assume : "a mi madre/a mis abuelas/a mis hermanas/a Rebeca", dédicace qui, à n'en pas douter, pointe des personnes réelles et qui, *a posteriori*, une fois achevée la lecture, pourrait laisser entrevoir une dimension autobiographique du roman. *Un rey en el jardín* apparaît en effet, dès l'entrée, comme le récit d'une famille presque exclusivement constituée de femmes². Pourtant, et si l'on excepte l'image centrale de l'enfant, n'en sont pas totalement absentes d'autres figures masculines, en particulier celle de Félix, le grand-père (seulement présent dans les premières séquences) et celle, ambiguë, du père, sans cesse absent/présent. Ce matriarcat dessine comme une pyramide dont la base serait constituée par les deux sœurs du protagoniste, dont la mère serait une figure intermédiaire et qui, enfin, serait couronnée par Adela Elvira, la grand-mère, mémoire vive de la famille, à la fois despotique et bienveillante, gardienne des valeurs, soucieuse de généalogie. Ce groupe de femmes, noyau fondamental autour duquel gravite l'enfant (elles sont en effet toujours vues, observées à travers le regard de l'enfant), est relayé sans cesse dans le récit par d'autres groupes satellites, celui des voisins ou celui des amies. Le texte énonce ainsi clairement l'absence des hommes, ce qu'appuie de loin en loin l'évocation fugace (mais tenace) d'une guerre. Celle-ci est inextricablement liée à la généalogie de la famille. La rencontre des parents d'Adela Elvira (la grand-mère) a lieu au moment des guerres d'indépendance³, préfigurant ainsi la rencontre d'Estela (la mère) et de son mari-amant durant la période pré-révolutionnaire. L'histoire de la famille s'inscrit ainsi tout naturellement dans l'histoire cubaine et lie significativement deux moments primordiaux.

2 – Le royaume de l'enfance

Ce lieu commun est ici à entendre, non en son sens figuré, mais bien en son sens propre. Pour échapper au gynécée que constitue la maison ("allá

1 J'emploie ici abusivement ce terme, au-delà du sens juridique et social strict qu'il a.

2 Voici un autre point commun d'ailleurs avec les œuvres d'Arenas citées plus haut.

3 "Entonces empezó la guerra y no se pudieron casar. Mi papá se fue a pelear con los mambises y lo hirieron muchas veces y padeció mucho, mucho" (PAZ Senel, *Un rey en el jardín*, p. 33).

231 *Image(s) parentale(s) dans Un rey en el jardín de Senel Paz*

está mi casa, rodeada de matas y arbustos”¹), l’enfant se réfugie dans le jardin qu’il s’est approprié au point d’en devenir le roi (“yo estoy acá”²). L’enfant oscille sans cesse entre ces deux lieux (“allá/acá”), hanté par le désir d’ubiquité : “Yo lo que quiero es, sin dejar de estar aquí donde estoy, estar también dentro de la casa”³. C’est depuis le jardin, depuis cet “acá” qui est sien, qu’il observe les autres et se nourrit de ses rêves et fantaisies : “La casa es lo que más miro, con su techo de guano, y el cielo, porque algunas tardes pasa una nube que es un caballo rojo”⁴. Telle est la première occurrence d’une image appelée à se répéter : celle d’un cheval rouge, toujours montré en sa puissance.

Le jardin, dans son exubérance, est lié à l’enfant depuis sa naissance. En effet, ce dernier vient au monde au milieu d’un cyclone et, au même moment, surgit un jardin foisonnant :

Entonces pasó lo que pasó, que con tanta agua y viento parece que la tierra se fortaleció y comenzó a salir yerba y yerba, muchacho, que en una semana rodeó la casa y parecía que se la iba a tragar [...]. Pero que no eran yerbas, nos dimos cuenta después ; eran flores, flores de todo tipo, que florecieron al mismo tiempo. Cataplum. Qué florerío. Allí había de cuanta flor hay, y nos llenamos de mariposas.⁵

L’enfant instaure très vite, avec cette nature vivante et joyeuse, des relations affectives qui vont s’intensifiant sans pour cela supplanter celles qui le lient à sa mère ou à sa grand-mère et, dans une moindre mesure, à ses sœurs. Non seulement il parle aux fleurs, aux arbres, aux animaux mais encore ceux-ci lui répondent-ils. L’échange va d’ailleurs jusqu’à l’identification complète (“Una noche”, dit-il, “yo era un girasol”⁶) sans que le récit ne lève jamais l’ambiguïté entre imagination enfantine et réalité. Cet aspect confère bien sûr à l’ensemble de la narration une dimension troublante et au propre itinéraire de l’enfant une signification spéciale. L’enfant devient roi du jardin à la mort de celui qui l’était avant lui, le grand-père : “Me proclamaron rey del dominó, príncipe de la noche, mago heredero”⁷. Parallèlement, dans une métaphore filée qui trouvera

1 *Ibid.*, p. 11.

2 *Idem.*

3 *Idem.*

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p. 21.

6 *Ibid.*, p. 29.

7 *Ibid.*, p. 30.

résolution à la fin du récit, les fleurs, arbres et animaux figurent l'armée rebelle que l'enfant doit lever et emmener au combat.

Ce jardin, réminiscence évidente de l'Eden, dans sa double dimension d'avant autant que d'ailleurs, sera détruit complètement au moment du départ pour le village, preuve s'il en était besoin, que tous les chemins initiatiques passent par des rites, des épreuves et des séparations. Quitter le lieu de l'enfance, c'est déjà, bien sûr, rompre le premier lien. C'est ce que lui font comprendre les êtres (végétaux ou animaux) qui peuplent le jardin : "Ya no estás en el campo, ya no eres de nosotros"¹. Auteur lui-même de la destruction du "royaume de son enfance" et victime, à proprement parler d'un *des-tierro*, l'enfant sauvera de cette éradication un seul élément : un tournesol. Une fois arrivé dans le village, il vivra son exil en assimilant perte du passé, peur du noir et angoisse du futur :

Abuela, mamá y las hermanas duermen o quizás estén muertas y me he quedado solo en el mundo, perdido en este lugar donde nadie dará jamás conmigo, del que no sabré salir nunca [...] y tú estás aquí, mustio, en esta oscuridad, acordándote del jardín de antes.²

3 – Les liens entre la mère et le fils

Dès l'entrée du récit, l'image de la mère, dans la perception de l'enfant, est celle, quasi figée, d'une femme en train de broder : "Parece la Virgen María bordando, bordando, bordando"³. La récurrence de l'image, si elle renvoie, du reste, au mythe de Pénélope, contribue tout autant, chez l'enfant-narrateur, à une entreprise d'idéalisation. Obnubilé par les récits d'enfance de sa grand-mère, dans lesquels celle-ci rapporte le remariage de son propre père et la tyrannie d'une marâtre⁴, l'enfant construit progressivement une image idéalisée de sa mère :

1 *Ibid.*, p. 108.

2 *Ibid.*, p. 119 et 124.

3 *Ibid.*, p. 13.

4 La haine de la grand-mère à l'endroit de la marâtre, Paulina Iznaga García, s'exprime plusieurs fois dans le récit. Par exemple : "Y entonces empezaron los sufrimientos de mi vida, pues entretanto papá se había juntado con una mujer mala y gorda como ella sola. Una desgracia" (*ibid.*, p. 37) ; "A mí se me cayó el mundo de tristeza y desconsuelo, y más nunca volvimos a estar juntas mi hermana y yo [...]. Entonces Tina me hacía trabajar el doble. ¡ Qué años tan amargos de mi vida, no por el trabajo, sino por los sufrimientos, las ofensas y las pullas !" (*ibid.*, p. 48) ; "Un día me cayó atrás con un machete [...] cuando Tina vio que ya no quedaba nada, porque casi no quedaba ni papá de lo flaco y desencajado que estaba, se ahorcó en el comedor para que nos tuviéramos que acordar de ella a la hora de almorzar y comer" (*ibid.*, p. 49).

233 *Image(s) parentale(s) dans Un rey en el jardín de Senel Paz*

Es para que ella las cosa a sus bordados que las mariposas vienen a este patio, para que los contemple que los zunzunes hacen sus maromas, para que sonría que los cocuyos pasan encendidos sobre su cabeza coronada de flores. Y nada de esto sucede : borda que borda sin levantar los ojos, los ojos de mamá, que son como abrir una ventana. Mamá es tan linda que mirarla da mareos. Yo no lo puedo hacer mucho rato seguido porque caigo redondo y después no quiero despertar.¹

De son côté, la mère construit elle aussi de son fils une image. Seul homme de la famille depuis la mort du grand-père et le départ du père, c'est bien ainsi qu'il est montré dans le récit, depuis le "y lo alegres que nos pusimos cuando vimos que eras varón"², qui marque sa naissance, relayé immédiatement par un "si tus hermanas llegan a salir macho, yo perdono a tu madre"³, jusqu'aux signes de reconnaissance qui lui donnent sa légitimité de mâle : "está ansiosa y me abraza, su machito lindo, su único machito"⁴ ou, plus loin, "preguntará por mí : ¿ Dónde está ese machazo al que le brillan los ojos ?"⁵. Comment ne pas lire dans ce regard de la mère sur son fils le transfert d'un désir frustré, lié à l'absence du mari-amant ? La question est d'autant plus légitime que ce désir, non dit comme tel, le fils le comble dans une scène de cirque donnée comme imaginaire et qu'il orchestre lui-même :

El hombre que ella quiere no tarda en aparecer, con sombrero, ojos negros que le brillan y venas azules que le abultan en los brazos robustos. Soy yo, que le doy vueltas en la mano a una cadenita, como acostumbra hacerlo el marido de Carmen Teresa. *Mamá y yo estamos casados*, tenemos tres hijos.⁶

Le narrateur ne peut être plus explicite. Dans ces yeux noirs, ces veines bleues, ces bras robustes, qui cristallisent en quelque sorte les noces de la mère et du fils, se reconnaissent sans peine les traits définitoires d'un père qui, au-delà de la béance qu'il a créée, est plus envahissant que l'on ne croit.

4 – Construction de l'image du père

Le père se définit, dès le début, comme père absent. L'enfant le nomme à peine, lie en tout cas son possible retour au hasard et à la chance, en tout

1 *Ibid.*, p. 54.

2 *Ibid.*, p. 20.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 141.

5 *Ibid.*, p. 153.

6 *Ibid.*, p. 165. C'est moi qui souligne.

cas au jeu : “Las flores del jardín son muy conversadoras ; y yo, depende de las veces que diga *caracolito retorcido*, par o nones. Si es nones aparece mi padre por detrás de la cocina”¹. Pourtant, très vite, une image masculine, récurrente elle aussi, va suppléer ce vide, celle d’un homme blessé, amené sur ou par un nuage rouge, reconnaissable par deux veines bleues sur les bras et trois blessures sur la poitrine :

¿Cómo es que vino, si nadie estaba diciendo *caracolito retorcido* ? Seguí avanzando, y de pronto lo descubrí sobre la hierba : un hombre herido, de ojos negros. Primero nos miramos. Luego él se fue incorporando, con el pecho rojo por la sangre...²

Dans sa formulation naïve, le “*caracolito retorcido*” constitue cependant un premier indice de la reconnaissance du père. La métamorphose vestimentaire de la mère en est un second, manifeste :

De pronto, el olor de todas las flores inundó el cuarto. Era mamá parada en el umbral con su falda roja, los zapatos de tacón y una blusa que no le conocíamos.³

L’homme blessé ne sera jamais, toutefois, identifié comme le père, sera donc toujours, en quelque sorte, une métaphore de celui-ci, un père déplacé. D’un côté, renvoyant sans cesse au modèle du soldat rebelle, son image, à l’instar de celle de la mère, s’inscrit dans un processus d’héroïsation⁴. D’un autre côté, il s’érige lui-même en guide de l’enfant. Lors de leur première rencontre (à la séquence 7), il définit ainsi l’itinéraire initiatique auquel il voue l’enfant :

Yo estoy en la guerra y quiero que una mañana llames a las flores, al girasol, las mariposas, los zunzunes, los cocuyos, y te los llesves por el camino en una larga y apretada fila hacia donde se esconde el sol, todos ustedes por el camino. Eso es lo que hay que hacer, todos hacia Occidente, como Maceo y sus mambises. Tú serás el comandante, y por los pueblos se te unirán otros niños con sus jardines, verás muchas matas caminando.⁵

Plusieurs fois, l’enfant répètera ces paroles et vivra cette scène devenues *leitmotive*⁶ : à cet égard, l’emploi réitératif du futur et de la première personne du pluriel dans un processus patent d’emphase

1 *Ibid.*, p. 13. C’est moi qui souligne.

2 *Ibid.*, p. 55. C’est moi qui souligne.

3 *Ibid.*, p. 58.

4 Ne dit-on pas de lui que “su voz era más hermosa que la de Leonardo Moncada, el Titán de la Llanura” (*ibid.*, p. 59) ?

5 *Ibid.*, p. 60.

235 *Image(s) parentale(s) dans Un rey en el jardín de Senel Paz*

(*llegaremos/encontraremos/inauguraremos*) démontre le désir de quête et d'identification que manifeste l'enfant dès cette première rencontre. Plusieurs fois aussi, le récit produira l'image fantasmatique d'un cavalier resplendissant, de couleur rouge, caracolant sur un cheval puissant¹.

L'accomplissement de ce rêve de rencontre, en même temps qu'il signera la fin du roman, mettra un terme à la quête incessante de l'enfant, obsédé qu'il va devenir par l'image, à la fois fuyante et insistante, voire obsessionnelle, de cet homme blessé, jamais explicitement reconnu par la mère ("¿ qué hombre herido ?", dit-elle à l'enfant ; "¿ Qué hombre es ése del que tú hablas ?", lui répète-t-elle plus loin²), cet homme auquel l'enfant, la mère et surtout la grand-mère ne donnent pas le nom qui lui revient, un nom somme toute forclus.

Sans doute est-il temps de relier tous ces fils épars. L'enfant-protagoniste dont on a dit qu'il était hanté par le désir d'ubiquité exprime très tôt aussi le désir d'être autre. Derrière la naïveté d'un "a mí no me gusta estar en un solo lugar, ser siempre una sola persona"³, qui met bien sur le même plan être (*estar*) et être (*ser*), déclaration qu'il fait significativement juste avant la première rencontre avec l'homme blessé, se dessine en filigrane le désir de rencontre avec le père, celui aussi de

6 C'est le cas, notamment, p. 72 : "Entonando himnos, agitando banderas, sublevando a otros niños y sus jardines, todos los pájaros y todas las matas, que echarán a caminar rumbo al Occidente. El hombre herido, el que se marchó de mi casa al amanecer y ha vertido sangre de dos venas azules que le bajan por los brazos como ríos, dijo que llegaremos, avanzando hacia la puesta del sol, al lugar donde una luz muy luminosa saldrá del cielo o de la tierra. Allí encontraremos a otros niños y otras multitudes y juntos inauguraremos una nueva época" ; ou encore, p. 108 : "Quizás querían despedirse de mí, decirme que lo comprendían todo y que esperarían a que regresara y les ordenara formar la fila que nos llevaría al Occidente, agitando banderas y cantando himnos, como pidió el hombre de las heridas". Ces procédés emphatiques marquent toute la fin du roman.

1 Cela n'est pas sans rappeler le premier conte de Senel Paz, auquel j'ai déjà fait allusion. Dans ce texte, la première vision qu'a l'enfant de son père est bien celle, à la fois saisissable et fugace, d'un mâle triomphant, monté sur un cheval puissant : "Joaquín es mi padre, y lo descubro sobre su caballo blanco, apareciendo y desapareciendo por entre los troncos de las palmas, pero allá en el camino [...]. Ya mi padre atraviesa el palmar, es casi tan alto como las palmas [...]. El caballo blanco es enorme [...], muy orgulloso de ser tan blanco y lindo [...]. Veo a mi padre que no me ha visto [...] qué grande es, qué bigotes tiene, cómo se ríe de bonito [...]" (S. PAZ, "Bajo el sauce llorón", in *La isla contada*, p. 34-35).

2 PAZ Senel, *Un rey en el jardín*, p. 64 et 70 respectivement.

3 *Ibid.*, p. 54.

trouver une (son) identité. L'homme blessé, par ses départs et ses retours, peut être identifié de façon immédiate comme le père absent. L'enfant se donne donc pour tâche de rechercher cet homme errant, exilé de sa propre terre et de sa propre famille, de combler le vide originel et l'incomplétude dont il ne sait pas qu'il souffre mais dont il voit souffrir sa mère. L'image finale, celle du départ de l'enfant-adolescent décidé à laisser sa famille maternelle et à suivre l'homme blessé, devenu commandant en chef de l'armée rebelle victorieuse et pleinement identifiable à un Christ rédempteur, cette image, donc, est bien celle de la rencontre, celle aussi d'une coïncidence totale :

Me voy a buscar al hombre herido. Lo encontraré, inauguraremos la época que él dice, la época que digo yo, en la que serán posibles los milagros, y regresaremos, tomados de la mano. Entonces vivirá para siempre con nosotros, en nuestra casa, y comenzará a crecer. Pasearemos todas las tardes por el campo, montaremos a caballo, y poco a poco se irán dibujando en mis brazos las venas azules ; me abultarán la piel, saldré al camino, ordenaré a mi ejército formar filas. No lloren, no se pongan tristes. Es lo que he deseado, lo que he esperado siempre.¹

L'enfant dit donc clairement que le passage à l'âge adulte ne se gagne que par une rupture et un départ, ne se gagne également que par une appropriation de la figure du père, une manière d'assimilation.

Mais au-delà de ce sens éminemment symbolique, l'on peut déceler un autre sens, sans doute plus idéologique. Le père retrouvé, christique commandant en chef victorieux de l'armée rebelle, c'est celui-là même qui, blessé, avait envoyé l'enfant sur le chemin de la quête identitaire (depuis le *campo* jusqu'au village, puis du village jusqu'à La Havane), ce même chemin qui, à un peu moins d'un siècle de distance, a mené d'Est en Ouest (*Oriente/Occidente*), aussi bien les troupes des *mambises* indépendantistes que celles des *barbudos* révolutionnaires, laissant clairement entendre par là que les "pères de la patrie", dont je parlais en introduction, ne souffrent, à l'égal du père de l'enfant, d'aucune forclusion définitive, laissant entendre aussi que le père personnel et l'histoire individuelle continuent encore, jusque chez les *novísimos*, à figurer le père collectif et l'histoire nationale, une histoire avant tout *patriotique*.

Françoise MOULIN CIVIL

GRELPP

Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

¹ *Ibid.*, p. 202.

Familia y escritura en *Coto vedado* de Juan Goytisolo¹

Establecer el lugar de la familia, o la relación entre los miembros de una misma familia, resulta problemático en la tradición autobiográfica ; no sólo porque ese lugar ha cambiado a través de la historia del género, sino porque los mismos autobiógrafos suelen contradecirse.

Si por una parte se afirma a menudo que la autobiografía moderna nace con la caída del antiguo régimen y la irrupción de la conciencia romántica, por otra, en ocasiones, los autobiografiados paradójicamente demuestran gran interés por los linajes, la genealogía, la herencia biológica (como es el caso, por ejemplo, de Blanco White, Alcalá Galiano o José Moreno Villa)².

Otros casos hay, sin embargo, en que la atención prestada a la genealogía sirve no tanto para fijar o fundar la identidad, cuanto para recrear el proceso de aquello que el autobiógrafo tuvo que superar para llegar al presente de la escritura. Esto es lo que sucede con las referencias paternas de Mario Vargas Llosa en *El pez en el agua*, pero también, con las relaciones familiares de Juan Goytisolo en *Coto vedado*. El libro comienza con una serie de referencias a la ascendencia, la genealogía, la historia familiar, pero estas referencias forman parte de una de las estrategias más constantes del texto : ridiculizar y desacralizar el origen. “Espulgar genealogías se reduce a descubrir [...] la existencia final de linajes ilustres en las personas de Eva y Adán”³. Donde otros buscan la “solemnidad del origen”, Goytisolo encuentra “un comienzo, pequeño, bajo, mezquino, inconfesable”⁴. El uso que hace Goytisolo del término “progenitor” para referirse a su padre se inscribe en una desacralización muy cercana en este punto, por ejemplo, a la de Luis Cernuda en su poema “La Familia”.

El padre del escritor, don José María Goytisolo Taltavull, “Obsesionado con los linajes”⁵ :

Se había forjado un escudo familiar. [...] Lo había trazado él mismo en un pergamino que lucía enmarcado en la galería de Torrentbó, y era, según él, la demostración irrefutable de nuestros orígenes nobiliarios⁶, [y concluye] en cualquier

1 GOYTISOLO Juan, *Coto vedado*, Seix Barral, Barcelona, 1986.

2 FERNANDEZ James, “La novela familiar del autobiógrafo : Juan Goytisolo”, *Anthropos. La autobiografía en la España contemporánea*, 125 (1991), p. 54 y 56.

3 *Ibid.*, p. 9.

4 FOUCOULT Michel, *La verdad y las formas jurídicas*, Gedisa, Barcelona, 1984, p. 21.

5 GOYTISOLO Juan, *op. cit.*, p. 194.

6 *Ibid.*, p. 9.

caso [...] lo del escudo y nobleza eran producto de la desbocada fantasía paterna : nuestros antepasados vizcaínos no habían pasado de hidalgos.¹

Frente a esta usurpación e impostura, las primeras páginas de *Coto vedado* presentan una meticulosa investigación del autobiógrafo : lee los documentos contenidos en un archivo familiar. ¿Qué encuentra ? Violencias, mentiras, “antepasados esclavistas” en Cuba, “procedencia bastarda”² :

El mito familiar, escrupulosamente alimentado por mi padre, se esfumó para siempre tras la cruda verdad de un universo de desmán y pillaje, desafueros revestidos de piedad, abusos y tropelías inconfesables.³

El padre de Goytisoló llega no sólo a usurpar y a representar la impostura del origen, sino la imposición de una serie de valores con la complicidad del entorno ; una confabulación que se expresa mediante una alianza entre padres : el padre de la casa ; los padres (jesuitas) del colegio ; y el padre de la calle, del Estado, Franco, “ese otro padre castrador y tiránico”⁴. Según el autor, su padre biológico es un “padre solamente putativo”⁵, un “progenitor nominal”⁶. El padre introduce unos valores públicos en el reino privado, interior, del hogar ; un reino, por lo general de signo femenino. Hay que señalar que la madre de Juan Goytisoló, Julia Gay Vives, había muerto cuando éste contaba siete años de edad, como consecuencia de un bombardeo de la aviación italiana al servicio de Franco sobre Barcelona, el 17 de marzo de 1938⁷.

El padre provoca la expulsión del hijo de ese reino, de ese coto, al exigir que su hijo desempeñe el papel que le corresponde por su ascendencia en la comedia social. No deja de ser curioso que Juan Goytisoló haya nacido la noche de reyes de 1931⁸. Rey por partida doble : rey de la casa ; y rey en la noche de reyes. Quizás a esta doble coincidencia se deban los títulos de los dos tomos de la autobiografía pues se refieren a espacios : *Coto vedado*, espacio cerrado, prohibido, privado ; y *reino de taifa*⁹, espacio acantonado, propio, particular, exclusivo y excluyente ; propiciado por una escisión cometida con violencia. Pero hay algo más, porque los términos ‘Coto’ y

1 *Ibid.*, p. 10.

2 *Idem*

3 *Ibid.*, p. 11.

4 *Ibid.*, p. 250.

5 *Ibid.*, p. 83.

6 *Ibid.*, p. 250.

7 DALMAU Miguel, *Los Goytisoló*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 110-114.

8 *Ibid.*, p. 71.

9 GOYTISOLO Juan, *En los reinos de taifa*, Seix Barral, Barcelona, 1986.

‘Taifa’ podrían remitir a una reescritura. En el primer caso, a una intertextualidad bíblica que procedería de *El Cantar de los Cantares*: “Eres jardín cercado, hermana mía, esposa, /eres jardín cercado, fuente sellada”, imagen muy usual en los Sapienciales para describir los frutos de la sabiduría y la determinación. En el segundo caso, la alusión a los reinos de taifa se sustenta en una alusión histórica: cada uno de los reinos árabes en que se dividió el califato de Córdoba.

El destierro, el exilio, la expulsión del hogar familiar van a influir en el itinerario posterior que Goytisolo se traza a partir de la búsqueda de un espacio auténtico, desde el cual expresarse textual y sexualmente. Se trata, en realidad, de habitar un territorio no descubierto, sino, en cierto modo, reconquistado a lo largo de su vida. En el género autobiográfico convencional, la muerte del sujeto y la mirada totalizadora quedan proscritas: “¿Cómo puede estar acabada [mi autobiografía] si aún no está acabada mi vida?” Cervantes pone en boca de Ginés de Pasamonte una de las preguntas fundamentales del género. Pero Goytisolo, como otros narradores de experiencia de conversión, burla la prohibición, se desdobra. Cuenta dos historias opuestas, la biografía y la muerte de un doble y la autobiografía del renacido, ésta sí inconclusa, “yo agazapado”¹. Goytisolo llega a narrar la muerte, la “muerte civil” de ese “doble joven”², “yo invisible [...] ventrílocuo”, o “huésped inoportuno”, según la fórmula que toma prestada de Cavafis.

Muerte y renacimiento, descubrimiento y conquista de una identidad sexual de profundas repercusiones escriturales que se inicia, una noche de junio de 1943 en la casa paterna situada en la calle de Pablo Alcover en Barcelona, con el escabroso episodio del abuelo materno don Ricardo Gay Llopart, que relata Juan en unas páginas de *Coto vedado* y que empieza así:

Yo dormía a solas en la biblioteca-despacho, en una cama turca arrinconada entre un mueble y la pared: al acostarme, veía escurrirse a los abuelos a su cuarto y escuchaba sus murmullos y oraciones hasta que apagaban la luz. Una noche, cuando la casa entera estaba a oscuras, recibí una visita. El abuelo, con su largo camión blanco, se acercó a la cabecera de la cama y se acomodó al borde del lecho. Con una voz que era casi un susurro, dijo que iba a contarme un cuento, pero empezó enseguida a besuquearme y hacerme cosquillas. Yo estaba sorprendido con esta aparición insólita

1 GOYTISOLO Juan, *Coto vedado*, p. 139, 187.

2 GOYTISOLO Juan, *En los reinos de taifa*, p. 87.

y, sobre todo, del carácter furtivo de la misma. Vamos a jugar, decía el abuelo y, tras apagar la lamparilla con la que a veces leía antes de dormirme [...] se tendió a mi lado en el catre y deslizó suavemente la mano bajo mi pijama hasta tocarme el sexo.¹

Como escribe el autor, “El episodio del abuelo y la reacción que suscitó en la familia tuvo de seguro para mí un efecto traumático”². Indica Miguel Dalmau que

este episodio influyó en varias personas : el señor Goytisolo, quien comenzó a desarrollar contra el suegro sentimientos hostiles que llegaron al odio ; el abuelo Gay, que se halló de nuevo en el centro del escándalo y Juanito, quien tuvo el primer contacto con una sexualidad que se apartaba de la norma y exigía un castigo ejemplar.³

Quisiera detenerme, sin embargo, en la advertencia que don José María Goytisolo le había referido a raíz de este suceso al hermano mayor de Juan, el poeta José Agustín, y que éste “se había apresurado” a contársela al escritor : “Mussolini mandaba fusilar sin contemplaciones a todos los maricones”⁴. La amenaza, en realidad, incidió en su opuesto, en su contrario. ¿No habían sido los aviones mussolinianos los que habían acabado con la vida de su madre ? ¿No fue, precisamente, esa muerte la que despojó a Juan de su espacio y su reino, y lo desterró y expulsó para siempre ? ¿Acaso su padre no era icono del poder franquista establecido, el mismo que había recibido la ayuda del dictador italiano ? El padre y los padres eran, pues, culpables. El reconocimiento de la culpabilidad paterna y de sus cómplices marca desde ese momento las relaciones paterno-filiares. Goytisolo va a transformar una “patria” arrebatada – el espacio familiar – en una “matria” inarrebatable – la escritura. Un reconocimiento y una transformación que comienzan a madurar esa calurosa noche de junio de 1943.

Pero, así como la actitud del abuelo Gay le parece al autor “censurable”, así también no muestra hacia él un resentimiento explícito, sino, más bien, una especie de conmiseración, aunque, como escribe : “por aquellas fechas yo no tenía la más remota sospecha de mi sexualidad futura”⁵. Así se desprende de las siguientes palabras, casi una exculpación :

1 GOYTISOLO Juan, *Coto vedado*, p. 101.

2 *Ibid.*, p. 104-105.

3 DALMAU Miguel, *op. cit.*, p. 170.

4 GOYTISOLO Juan, *Coto vedado*, p. 105.

5 *Ibid.*, p. 105.

241 *La imagen del abuelo en Coto vedado de Juan Goytisolo*

Su pederastia compulsiva, ruborosamente oculta por décadas, la había vivido como una tragedia íntima : un vicio condenado por la religión en la que creía y la sociedad que lo rodeaba. Careciendo del temple moral necesario para asumirla, no tenía más recurso que ofrendar la cabeza al hacha del verdugo cada vez que, por su mala fortuna, cedía a ella y era expuesto después a la picota pública.¹

Es esta relación del abuelo consigo mismo y con el entorno, la que lleva a Juan Goytisolo, una vez consciente de su diferencia, a “afirmar mi destino contra viento y marea, de poner las cosas en claro frente al prójimo y a mí mismo”². También ahora con la actitud del abuelo, como antes con la del padre, la reacción incide en su contrario. Frente a la simulación, franqueza ; frente al engaño, verdad ; frente al otro, el otro. Esta actitud desemboca en la revelación : la muerte del otro y la encarnación en el Otro – previo reconocimiento. Desposeerse de un yo para asumir otro Yo : muerte y renacimiento ; biografía del Otro que fue yo y Autobiografía del Yo, en el presente de la escritura (que fue otro), y ahora sí inconclusa. Escribe Goytisolo :

La idea de seguir sus huellas, de resignarme también a una existencia miserable y deshecha fue el mejor antídoto de mis dudas y vacilaciones el día en que, de forma no enteramente imprevista, me hallé en situación antinómica de vivir una intensa relación afectiva con Monique y descubrir una felicidad física ignorada hasta entonces con un albañil marroquí inmigrado temporalmente en Francia.³

En efecto, el rechazo a “la idea de seguir sus huellas, de resignarme también a una existencia miserable” a imagen de su abuelo, la experimentará Juan Goytisolo en su iniciación homosexual siguiendo hasta cierto punto el mito de Onfalia u Onfale. Juan Goytisolo reconoce su condición homosexual desde una relación anterior heterosexual, pero también desde el recuerdo de las intenciones y acciones incestuosas de don Ricardo Gay. Esta “mitad de una dualidad” – la vida de Juan Goytisolo con Monique Lange – del ser sexuado remite a un carácter más general del hombre, que es la intersubjetividad de nuestro ser, la dialogicidad esencial de los humanos. Es este fondo general el que permite el traslado de una polaridad sexual a la polaridad homosexual, que etimológicamente significa escisión de lo igual. Es porque el hombre es un “yo” frente a unos

1 *Idem.*

2 *Ibid.*, p. 105.

3 *Ibid.*, p. 106.

“otros”, y es porque esta dialogicidad con los otros forma ya su contextura de fondo en un nivel donde todavía es indeterminada, por lo que el homosexual puede dar un signo “sexual” (opuesto) a su relación con el propio sexo (igual). Puesto que uno no es uno sino en cuanto está en relación con los otros y sólo está en nuestra mano una parte de lo que somos, cuando esta parte es una mitad podemos darle el sentido, no de la mitad de una dualidad, sino de la mitad de una repetición. La homosexualidad es ese mundo donde uno ya no es la mitad de dos, sino la mitad de uno y uno. Esta actitud que rechaza el mestizaje con la raza femenina – porque para el homosexual la mujer no es un sexo, sino una ‘raza’– y en ese aspecto tiene su trasunto en la pareja de guerreros (Patroclo y Aquiles), y en el Hércules ‘recuperado’ por los Argonautas después de su castigo en el reino de Onfalia : Juan Goytisolo recuperado a su condición por el albañil marroquí después de su experiencia con Monique Lange.

Pero, además, el sentido de la sexualidad incestuosa tiene también relación con la fidelidad al mundo del reconocimiento. Si en la homosexualidad hay una tentativa de fidelidad a la infancia por la fidelidad al propio sexo, en el incesto la hay por la fidelidad al propio mundo infantil de la familia en el sentido de ‘clan’. Es un intento de permanecer en los orígenes, no en un mundo infantil, sino en el mundo infantil que se tuvo : un tiempo recobrado. Aquí no es ya el otro sexo, sino todos los del clan, los que aparecen como otra raza.

Este discurso de origen autobiográfico procede de un Yo, a través de un discurso que Yo quiere que se diga de Él mismo. Reivindicación de la identidad, sin duda, pero que ligada al origen y a la imagen del padre, pone de relieve la decadencia de unos valores e implica una deserción : contingencia e infidelidad que banalizan ese espacio en el que se apoya el estatismo o inmovilismo de la semántica del respeto a esos mismos valores, a través, en parte, de la connotación genealógica representada por los “blasones”, “el escudo” y “la nobleza”¹ :

Pues en la heráldica cristaliza la esencia, lo inmutable, lo inmóvil : punto de anclaje ideológico, clave de sol, contrapunto, el blasón no indica únicamente quién soy sino de dónde soy. De dónde soy y a dónde me dirijo.²

1 *Ibid.*, p. 9-10.

2 Cf. CROS Edmond, *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Corregidor, Buenos Aires, 1997, p. 110.

Negar el linaje, la estirpe, el origen, incita a la búsqueda de una nueva identidad. En el caso de Juan Goytisolo, su nomadismo se origina precisamente a raíz de su exilio familiar (propiciado por la muerte de su madre ; más tarde, pero no tan definitivo, intervendrá el político), de su exclusión del hogar, de su destierro del coto paterno ; y eclosiona en la necesidad irreversible de acceder a otros ámbitos.

Porque eso es un excluido : al que le expulsan fuera y le cierran la puerta. Se encuentra, pues, encerrado en lo abierto ; pero tampoco es eso porque lo abierto es lo que se abre desde dentro, es interioridad. El excluido está a la intemperie. Lo abierto es una interioridad que se abre sobre lo expuesto, y lo expuesto se abre sobre la nada. Pero si es cierto que el hombre no puede vivir en lo expuesto, no es menos cierto que el arte habita ese lugar. Y el nómada habita en todas partes, más exactamente, lleva su casa a cuevas a todas partes, como el artista ; porque el artista es el que hace su casa en todas partes ; el que practica el arte donde quiera que sea¹. Así, Juan Goytisolo no tiene tanta necesidad de un espacio físico como de la escritura (la ‘matria’ irrefutable, la auténtica morada) que le acompaña en su nomadismo ; porque el nómada es también el pastor y la cuestión está en el rebaño (porque donde está el rebaño allí está el pastor) : “las palabras de la tribu”, dice Thomas Mann en *Las historias de Jacob* ; “El poeta es el pastor del ser”, dice Heidegger.

Juan Goytisolo emplaza su morada a través de la escritura y su fundo guarda, sin duda, alguna relación con su condición homosexual. Su oficio es fascinar. Al escoger el arte como actividad sustancial, se niega a ser juzgado dentro del orden de los méritos y en cierto modo de las responsabilidades y pretende que se le inscriba en un orden ambiguo y arriesgado que se podría llamar del “talento”. Se presenta, como dice Camus, “con las manos vacías”. Y de esta especie de desposesión quiere hacer una maravillosa virtud. Porque Juan Goytisolo renuncia y arroja toda vestidura y pretende que se mida el peso de su “gracia”, su “don”, su “talento”. Quiere que se pese lo que en él es él, lo incomparable, el puro valer y a eso alude sin duda la palabra griega “talento”, medida del oro puro. Una de las acepciones de la palabra ‘coto’, por otro lado, es la que se refiere a la convención que suelen hacer los mercaderes entre sí, de no vender sino a determinado precio algunas cosas.

¹ SEGOVIA Tomás, *Ensayos I (actitudes/contracorrientes)*, UNAM, México, 1988, p. 443-444.

El mundo del arte es el mundo del reconocimiento. El reconocimiento que el artista busca para su obra o para su talento es el mismo que el niño obtenía de su madre, es un reconocimiento originario y el reconocimiento de su originariedad. La relación con las obras de arte sucede en el mundo del Amor originario y no pertenece a la estética porque la estética es del orden del gusto, mientras que la mirada que ve la obra de arte es del orden del enamoramiento, del arrobó, del embeleso, del orden del Amor ; no está en un plano psíquico, sino existencial.

He querido o intentado decir que, si bien Juan Goytisolo pertenece a esas familias bizarras desde el punto de vista de la literatura o la escritura – como los Panero o los Machado –, también es verdad que su andadura literaria (“la literatura es vida o al revés”, decía Pedro Salinas) debe algo a sus relaciones familiares : el padre, el abuelo y esa sombra tan alargada y apenas reconocible en color sepia de la madre.

Juan PASCUAL GAY

Université de Franche-Comté

Table des matières

Amadeo López	
Présentation.....	5
Clément Tournier	
La dimension filiale des figures de Don Quichotte et de Don Juan dans <i>Terra Nostra</i> de Carlos Fuentes.....	9
Jacqueline Covo	
<i>Gringo Viejo</i> de Carlos Fuentes, ou la “mise en pièces” des pères.....	23
Marie-Claire Zimmermann	
Le deuil du père : <i>Vol de cendres</i> de Jaume Pont.....	35
Françoise Peyrègne	
Le “roman familial” d’Isidora Rufete dans <i>La desheredada</i> de Benito Pérez Galdós	59
Sadi Lakhdari	
L’ambivalence de la figure du père dans <i>Lo prohibido</i> de Benito Pérez Galdós. Une place impossible à occuper.....	67
Sylvie Turc	
Bonifacio Reyes et la paternité dans <i>Su único hijo</i> de Leopoldo Alas, Clarín, ou l’impossible possible.....	79
Ève-Marie Fell	
Dégôts et couleurs : les images parentales dans <i>Los ríos profundos</i> de José María Arguedas.....	95
Amadeo López	
El parricidio en <i>El día señalado</i> de Manuel Mejía Vallejo.....	105
Norah Giraldi Dei-Cas	
En el nombre del Padre en <i>Margarita está linda la mar</i> de Sergio Ramírez.....	115
Danièle Miglos	
Regard du père, loi de la mère dans <i>Desde el amanecer</i> de Rosa Chacel.....	127
Marie-Soledad Rodriguez	
La mère pacifiée dans <i>Lo raro es vivir</i> de Carmen Martín Gaité.....	135
Yolande Trobat	
Les mères mises à mal par Diamela Eltit.....	145
María Angélica Semilla Durán	
Filiación, identidad, escritura. Las imágenes paternas y sus reflejos en <i>La hora sin sombra</i> de Osvaldo Soriano.....	171
Emmanuelle Sinardet	
Les figures paternelles dans <i>A la Costa</i> de Luis Martínez : l’impossible construction de soi.....	183
Françoise Pérus	
Relaciones de parentesco en un cuento de Juan Rulfo : mitos arcaicos, mitos culturales y poética narrativa.....	197

Philip Swanson	
Paternidad y autoridad : la figura del autor en <i>La tía Julia y el escribidor</i> de Mario Vargas Llosa.....	207
Bernard Darbord	
L’image du père dans le roman d’Apollonius de Tyr (<i>Libro de Apolonio</i> , Espagne, milieu du XIIIe siècle).....	219
Amélie Adde	
La problemática parental en las comedias de Lope de Vega.....	231
Berta Roth	
La marque sur la chair. Une écriture entre l’origine et la répétition.....	247
Françoise Moulin Civil	
Le royaume de l’enfance. Image(s) parentale(s) dans <i>Un rey en el jardín</i> de Senel Paz.....	253
Juan Pascual Gay	
Familia y escritura en <i>Coto vedado</i> de Juan Goytisolo.....	265

Service PUBLIDIX
Université Paris Ouest Nanterre La Défense
200, Av. de la République
92001 Nanterre Cedex
☎ 01 40 97 75 90
☎ 01 40 97 56 98

ISBN : 2-85901-019-X

Prix : 15,24 €