

Amadeo LÓPEZ

(Éd)

GRELPP

(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

Figures de la violence dans la littérature de langue espagnole

Travaux & Recherches

4

Actes du Colloque des 5, 6 et 7 décembre 2002



Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Couverture:
Défigurement des visages, Pablo LÓPEZ, 2003 (30 x 15 cm)
Collection particulière

GRELPP
(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

Figures de la violence dans la littérature de langue espagnole

Travaux & Recherches

4

Actes du Colloque des 5, 6 et 7 décembre 2002

Ouvrage publié sous la direction de
Amadeo LÓPEZ

Publié avec le concours de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense – Conseil Scientifique, Relations Internationales, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, École Doctorale Lettres, Langues, Spectacles, UFR de Langues –, du CRIAL/CRICCAL de l'Université de Paris III et du CRIAR de l'Université de Rouen

Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines
Université de Paris X-Nanterre
2003

GRELPP

(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

Responsable: Amadeo LÓPEZ

© Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines

ISBN: 2-85901-025-4

Service PUBLIDIX
Université Paris X-Nanterre
200, Av. de la République
92001 Nanterre Cedex
☎ 01 40 97 75 90
💻 publidix@uparis10.fr

Présentation

Les textes ici publiés correspondent aux communications présentées lors du 2^e Colloque International organisé par le GRELPP, les 5, 6 et 7 décembre 2002 à l'Université de Paris X-Nanterre, sur le thème « Figures de la violence dans la littérature de langue espagnole ».

Ce colloque a parachevé le deuxième cycle des travaux menés par le GRELPP depuis 2000 sur ce même thème, travaux qui ont par ailleurs fait l'objet d'une autre publication¹.

L'objectif de ce colloque était d'étudier – suivant une approche philosophique et/ou psychanalytique – la façon dont les auteurs hispaniques et hispano-américains mettent en scène la violence, l'élaboration qu'ils en font à partir des relations intersubjectives « réelles » et fantasmatiques qu'entretiennent les personnages avec leur entourage familial et social, et la place qu'y tient éventuellement la réalité socio-historique de référence.

L'intérêt que cette problématique a suscité chez de nombreux chercheurs de différentes spécialités de l'Hispanisme confirme – le précédent colloque² l'avait déjà rendu manifeste – qu'une approche interdisciplinaire des œuvres littéraires ouvre des voies fécondes à la critique.

Les organisateurs ont reçu plus de soixante propositions de communications – venant de différents pays – dont seule une quarantaine a pu être retenue. Cette limitation a été nécessaire pour placer toutes les communications en séance plénières afin de favoriser la continuité de la réflexion et l'approfondissement des débats. Que toutes celles et tous ceux dont les travaux n'ont pas été retenus veuillent bien nous en excuser, d'autant que ces propositions entraînent, en général, tout à fait dans la problématique du colloque.

Sous des figures multiples, la violence résonne au cœur de l'Être et, par conséquent, au cœur des sociétés et des individus de manière permanente. Imposée ou subie, elle habite le psychisme de l'individu, comme elle habite les relations sociales et l'Histoire. Rien d'étonnant donc que son caractère protéiforme se soit amplement déployé, de tout temps, dans la création littéraire.

Les textes du présent ouvrage portent – à l'instar de ceux du colloque sur l'image parentale – sur des œuvres précises, très diverses quant au genre, au

1 LÓPEZ Amadeo (Éd.), *Figures de la violence dans la littérature de langue espagnole*, GRELPP, Travaux & Recherches 3, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, Publidix, Nanterre, 2002, 249 p.

2 Cf. LÓPEZ Amadeo (Éd.), *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, Publidix, Nanterre, 2001, 279 p.

Amadeo LÓPEZ

temps et à l'espace. Ils concernent le théâtre, le roman, la poésie – en Espagne et en Amérique hispanique – et s'étalent du Moyen Âge à nos jours. On découvrira ainsi que les multiples configurations de la violence par et dans la création littéraire réfléchissent de nombreuses constantes socio-historiques et existentielles qui tenaillent les individus et les sociétés.

Les 38 articles ici publiés sont regroupés en 5 parties, en fonction de la figure saillante de la violence qu'ils analysent. Figure saillante, car la lecture des communications permet d'observer que leurs auteurs soulignent souvent la présence, dans les œuvres analysées, de plusieurs visages de la violence.

Les parties s'organisent ainsi :

- Violence ontologique (6 articles).
- Violence et langage (9 articles).
- Violence et Histoire (11 articles).
- Violence, pulsion de mort et catharsis (7 articles)
- Violence sadique (5 articles).

Les titres des parties, et l'ordre dans lequel ils sont présentés, prétendent rendre compte des principales idées-force qui sous-tendent ces textes – comme elles ont sous-tendu les discussions lors du colloque – et leur connexion conceptuelle.

Les articles classés dans la partie « Violence ontologique » s'attachent à dévoiler ce fond obscur de l'englobant, cette violence qui sourd dans la nuit des origines, violence originelle qui marque d'un sceau indélébile le psychisme de l'individu et la conduite des sociétés. C'est dans ce fond obscur, dans cette nuit des origines qui précède, enserre et conditionne l'individu et les peuples, que se trouve sans doute la raison de la violence et celle de ses multiples manifestations. C'est là aussi que se nouent, intrinsèquement, la violence et la mort et s'enracine le destin ambivalent de l'homme qui est à la fois sujet et objet de la violence individuelle et collective.

Les articles qui figurent dans la deuxième partie – « Violence et langage » –, soulignent combien le langage est un carrefour de manifestations de la violence. Il est intersection de multiples figures de la violence et représentation du drame qui l'habite, mais aussi espace d'interprétation, de distanciation et de remodelage. Il est le lieu où l'intelligibilité – toujours mouvante – de la violence questionne celle du monde et celle de l'existence. On y voit clairement posée la question qui parcourt l'ensemble des travaux – question explicitement formulée

Présentation

également dans les débats du colloque – : la mise en scène littéraire de la violence contribue-t-elle à en exorciser les effets ou, au contraire, à les accentuer ? En d'autres termes, il s'agit de s'interroger sur l'ambivalence du déploiement violent du langage, sur la portée de la transgression linguistique et sur les rapports de cette transgression avec l'inconscient.

On ne s'étonnera pas que la troisième partie – « Violence et Histoire » – rassemble le plus grand nombre d'articles. La violence est inhérente à l'histoire des peuples, elle en est sans doute le moteur. Or, la création littéraire – comme toute création d'ailleurs – a toujours maintenu un rapport étroit avec la réalité historique et sociale dans laquelle elle voit le jour. La fiction se meut sur fond d'un questionnement en prise sur les interrogations, les problèmes et les angoisses de la société qui la nourrit. Il n'est donc pas surprenant que la création littéraire du XX^e siècle ait puisé abondamment son inspiration et ses thèmes dans des référents historiques généralement précis, où la violence institutionnalisée a souvent frisé l'indicible. C'est ce que montrent les articles de cette partie, qui portent tous sur des œuvres publiées au XX^e siècle.

Les textes de la quatrième partie – « Violence, pulsion de mort et catharsis » – explorent quelques-uns des arcanes de l'inconscient et la stratégie de leur mise en scène littéraire. Si la pulsion de mort, sous le mode objectal, déchaîne la violence et cause des ravages irréversibles, elle peut aussi, en tant que source maîtrisée d'inspiration littéraire, jouer un rôle positif. Déployée dans l'espace de la création, remodelée dans et par les mots, la violence peut alors avoir une fonction cathartique, non sans rapport avec l'un des buts que Freud assigne à la psychanalyse, celui de soulever le voile d'amnésie qui recouvre l'histoire individuelle et l'histoire collective.

Dans la dernière partie – « Violence sadique » – sont rassemblés 5 textes qui présentent différentes modalités de l'une des figures les plus aigües et perverses de la violence, celle qui révèle sans doute aussi le mieux ses contradictions. Ces articles montrent que la conduite sadique se meut dans l'espace de l'exacerbation, en quête d'une jouissance qui laisse le bourreau toujours insatisfait. Le sadique, en effet, vise à objectiver la conscience de l'autre. Mais, dans cette objectivation, il affirme en même temps son désir d'être reconnu comme cause par cette autre conscience ainsi objectivée. Et, ce faisant, le sadique se rend incapable de jouir pleinement de son acte puisque l'autre, objectivé, cesse d'être, sous le même rapport, intériorité. En cela consiste, en dernier ressort, l'échec de la conduite sadique, ce qui explique la rage de néantisation totale qui anime le sadique.

Amadeo LÓPEZ

On saura gré aux auteurs de ces travaux de nous montrer, en se plaçant à un très haut niveau d'exigence conceptuelle, l'articulation des figures de la violence très finement analysées – ontologique, langagière, historique, pulsionnelle, sadique – avec leur mise en scène littéraire. Ils ont tous fait preuve d'un constant souci d'établir un lien explicite et pertinent entre le tourbillonnement du psychisme et ses manifestations réélaborées dans les œuvres littéraires de référence.

La violence est inhérente à la condition humaine. Elle surgit de l'épaisseur nocturne qui précède et englobe l'individu et les peuples. Elle est constitutive de l'être-au-monde de l'homme. En ce sens, elle semble inéluctable. Mais l'être-au-monde comporte aussi la culture, ce en quoi on identifie l'humain. La culture est appel à maîtriser et à transcender ce côté obscur, énigmatique, fascinant qui gronde dans l'inconscient collectif. Scruter ce fond, le dire, le représenter, c'est quelque peu le tenir en laisse. La représentation littéraire de la violence crée une distanciation par rapport aux couches les plus enfuies de l'inconscient. Lorsque l'Histoire permet ou favorise la libération de ces pulsions profondes, on frise les limites du langage. Mais le langage montre, tout au long de l'Histoire, sa capacité à récupérer le sens, même là où il a été aboli. Restaurer la puissance du langage pour dire l'indicible pourrait bien contribuer à maîtriser, au moins quelque peu, la violence.

Amadeo LÓPEZ

GRELPP

Université de Paris X-Nanterre

VIOLENCE ONTOLOGIQUE

La violencia como paradigma y clave del destino en la literatura de Borges

Resumen : Es sobradamente conocida la importancia que la violencia adquiere en muchos de los relatos de Borges. Figuras de gauchos, cuchilleros, guerreros y criminales aparecen en ellos sin que su agresividad y tropelías queden aminoradas un ápice. A pesar de ello, ni por asomo son objeto de descalificación ética, aunque tampoco de mitificación gratuita. Con frecuencia asistimos a una cierta dignificación estética de sus gestas, que constituye el prolegómeno de algunas de las más profundas meditaciones del autor sobre el destino del hombre. A diferencia de otros aspectos de la conducta, la violencia siempre es algo discontinuo y abrupto. Incluso el más implacable asesino consagra una parte muy pequeña de su tiempo al homicidio : son gestos puntuales que, no obstante, tienen la virtud de desdibujar todos los demás : al violento sólo se le recuerda y juzga por unos pocos momentos estelares de infamia. En ese sentido, se puede decir que el violento no vive en el tiempo, y es el único, junto con el héroe, que transforma su existencia en paradigma. Por otro lado, violencia y muerte están intrínsecamente unidas, de manera que a través de ella cabe sondear la más decisiva e inquietante dialéctica de la existencia.

Todos sabemos que la violencia es un ingrediente esencial de la literatura de Jorge Luis Borges, quien ha llegado a escribir un libro con el infamante título de *Historia Universal de la Infamia*. No es, por otro lado, la única vez que recopila, transforma, inventa o suplanta las gestas sangrientas que nuestra especie perpetra con tanta obstinación. Sin embargo, llama la atención el extraño pudor con que este autor trata el asunto. Acostumbrados a la ración diaria de mutilaciones, desventramientos y rocciones de sangre que nos suministran las películas de Hollywood, los noticieros televisivos y la literatura negra, las historias de Borges deberían parecer mojigatas. Pero de hecho no lo parecen. Sesenta o setenta años después de haber sido escritas siguen conservando su fuerza, tensión e impacto. ¿Cuál es el motivo de que no hayan perdido su eficacia a pesar de sufrir una competencia tan desproporcionada ? Hay que descontar, sin lugar a dudas, aquello de la economía de medios. Es evidente que el éxito de una película de terror no guarda una proporción directa con el número de litros de jugo de tomate derrochados para impregnar el atuendo de los actores. Una parte considerable del arte estriba en magnificar los efectos con ingredientes mínimos y en apariencia inofensivos. Así, por ejemplo, en la amplísima relación que hace Winston Churchill de la Segunda guerra mundial, el episodio más dramático es el de su visita relámpago a París tras la ruptura del frente en Sedán. Llegado al *Quai d'Orsay* se enfrenta a un mapa de dos metros de lado donde está dibujada la línea del frente. « Notábase – dice Churchill – en aquella línea una cuña pequeña, pero de siniestro significado ». La tensión llega a su clímax cuando pregunta al general Gamelin : « ¿ Dónde está la reserva estratégica ? » Y aquél responde :

« *Aucune* ». El buen entendedor no necesita más para saber lo que eso implica : la derrota de Francia, la ocupación de París, la caída del continente, el riesgo inminente de que se pierda toda la guerra. En ese sentido, cuando un autor escribe sobre cualquier tema, pero muy en particular sobre la violencia, tiene que conseguir transformar al lector, por muy obtuso que sea, en « buen entendedor », en alguien capaz de descifrar cierta alusión decisiva escondida en el texto, alusión que a primera vista nadie identificaría con la puerta de una cámara de horrores.

Borges es, en este sentido, un maestro de la elipsis. Nadie como él sabe convertir a quien se asoma a sus páginas en sobrecogido espectador e involuntario cómplice de unas violencias que se agrandan en la misma medida en que no son fáciles de ver y asumir. En *Hombre de la esquina rosada*, por ejemplo, ¿ quién sospecharía que se ha escamoteado un hecho gravísimo entre frases tan poco inquietantes como éstas : « Muy lejos no podían estar. A lo mejor ya se estaban empleando los dos, en cualesquier cuneta. / Cuando alcancé a volver, seguía como si tal cosa el bailongo ».

La misteriosa muerte que se presenta a continuación con toda su cruda sobriedad, queda iluminada como por un relámpago gracias a la poco explícita confesión que pone fin al relato :

Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre¹.

La intriga es sin duda un condimento apropiado para aderezar la violencia. Pero hay otros. En el *Poema conjetural*, que es un canto al sentido definitorio de la furia homicida, ésta no se presenta como algo escondido e inesperado, sino todo lo contrario, es lo que desde siempre se había aguardado, lo que con solemnidad y pompa vemos acercarse paso a paso, tan consustancial a nosotros que, más que una quiebra, parece preludiar un manso abrazo :

Pisan mis pies la sombra de las lanzas / que me buscan. Las befas de mi muerte,
los jinetes, las crines, los caballos, / se ciernen sobre mí... Ya el primer golpe,
ya el duro hierro que me raja el pecho, / el íntimo cuchillo en la garganta.²

El mundo es caótico e ininteligible, y sólo la violencia parece poner en él un orden, un sentido. Es aproximadamente el mismo mensaje que transmite el cuento *Emma Zunz*, en el que lo fatal convive con lo inesperado, gracias a que el destino no viene en este caso impuesto desde fuera, sino que parte de adentro. Y es que el hombre también forma parte de la nómina de los ejecutores del destino. No sólo es obediente a sus designios, sino que es

1 BORGES Jorge Luis, *Historia universal de la infamia, Obras completas*, I, Emecé, Barcelona, 1989, p. 334.

2 BORGES Jorge Luis, *El otro, el mismo, in Obras, op. cit.*, II, p. 246.

capaz de revestir su docilidad de reflexión y consciencia : « El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido, debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado »¹. Por eso se da el caso de muertos en vida que esperan resignados la llegada de su impuntual asesino ; o bien es éste quien aguarda la diligente venida de la víctima, convocada por el hado ; otras veces es ésta la última en enterarse de que ya nadie la cuenta entre los vivos. Los relatos *La espera*, *El fin* y *El muerto* exploran cada una de estas variantes. Encontramos una última exacerbación de la inexorabilidad de la violencia en la historia *El encuentro*², donde los personajes se convierten en juguetes de un destino funesto : dos incautos sacan de una vitrina las armas de dos antiguos enemigos que no llegaron a enfrentarse ; uno de ellos matará al otro del modo más absurdo e inconsciente.

Violencia pues como secreto, violencia como fatalidad. La violencia aparece también en Borges como algo ilusorio y gratuito. Esta tercera dimensión aparece en el cuento *El Sur*. Es uno de los textos más apacibles e intimistas que cabe reclutar para una hipotética « Antología literaria de la violencia ». Comienza con una herida sorda y ciega, a resultas de un accidente en el que su víctima a duras penas consigue reparar : tiene que descubrirlo en la cara horrorizada de los que le miran. Termina con un homicidio elidido : « Dahlman empuña el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura ». Sabido es que Borges sembró la especie de que el drama final hubiera podido ser el delirio de un agonizante : no sería un puñal pueblerino sino la septicemia lo que acabó con él. ¿ Qué más da ? Una violencia difuminada se sitúa en las fronteras de lo onírico, lo que sirve para que deje de ser un suceso anecdótico y se transforme en símbolo, en paradigma. Se da la ironía de que la única violencia objetivamente constatada en el transcurso de la acción sea la de unas miguitas de pan lanzadas contra el protagonista por quien peleará con él, algo tan insignificante como una broma de chiquillos que se aburren en los bancos de la escuela. Tan irreal o tan trivial puede ser la violencia. Sería un error pensar que sólo se trata de una anécdota. Lo habitual es que sólo nos juguemos la vida por algo que de verdad merezca la pena. No siempre ha sido así. Se decía, por ejemplo, que a los conquistadores y guerreros españoles del Siglo de Oro, « sólo les duraba la vida hasta que encontraban una ocasión honrosa de perderla ». Pues bien, a los héroes de Borges, ni siquiera eso. Les viene grande la idea de unir muerte y honra. Se conforman con que sea *valerosa*. El valor parece ser el único ídolo de esta religión de la

1 BORGES Jorge Luis, *Ficciones*, in *Obras*, op. cit., I, p. 474.

2 Cf. BORGES Jorge Luis, *El informe de Brodie*, in *Obras*, op. cit., I, p. 417-421.

violencia. Cuentos y poemas del argentino rinden tributo a gauchos que se dejan alistar para guerras que ni les van ni les vienen. Son hombres que no prestan atención a la supuesta causa, utopía o hueca arenga por la que toman las armas. Siguen dóciles al cacique, al dictador, a la partida que los secuestra y por los que lucharán con bravura. Algo parecido ocurre con los malevos, con los cuchilleros, con los compadritos. Un pretexto nimio, un punto de vanidad, un menosprecio, y ya afrontan cara a cara el fin de sus días o el inicio de una existencia proscrita y nómada. Por otro lado, invirtiendo el principio de que lo cortés no quita lo valiente, suele ocurrir que los desafíos para pelear hasta la muerte se formulan con exquisita cortesía, rehuyen el insulto y la bajeza hasta el punto de que, más que revelar hostilidad, parecen manifestar amistad y aprecio. Así ocurre en el desafío a don Wenceslao Suárez que se narra en el libro sobre *Evaristo Carriego*¹. Los duelos más memorables omiten incluso la formalidad de una provocación explícita, empiezan como un juego, algo que al principio sólo sirve para matar el rato, aunque al final acabe matando a uno de los contendientes.

Ya se comprenderá que si es tan fácil derivar hacia tales extremos, es porque la muerte se convierte en objeto de deseo tanto para el que la da como para quien la recibe. El homicidio que más interesa a Borges es el que de alguna manera encubre un suicidio. Es una idea a la que su mente dio bastantes vueltas, en su juventud más bien como tentación, y más tarde como asunto literario. Así pues, primero en serio y luego en broma. ¿O quizá habría que decirlo a la inversa? Volviendo al enfrentamiento con que finaliza la narración *El Sur*, que por tantos motivos consideramos autobiográfica, recuerdo haber asistido aquí mismo, en París, a un coloquio en el que un participante expresó su esperanza de que el protagonista hubiera salido airoso del trance, y su malestar con Borges por habernos dejado sin resolver la duda. Por mi parte no me imagino al pacífico Dahlman convertido en cuchillero y deudor de muertes ajenas: si toma el arma es precisamente para dejarse matar. Lo mismo hizo un antepasado de Borges, el coronel del mismo apellido que, vestido con sus mejores galas, cabalgó hacia el enemigo mendigando sus balas². El hecho en sí de morir es intrascendente, porque necesario; Borges lo recuerda en una de sus milongas:

1 Cf. BORGES Jorge Luis, *Evaristo Carriego*, in *Obras*, op. cit., I, p. 165-168.

2 Cf. BORGES Jorge Luis, *Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges*, in *Obras*, op. cit., II, p. 206.

Manuel Flores va a morir. / Eso es moneda corriente ;

Morir es una costumbre / Que sabe tener la gente.¹

Y ya en unos versos de 1928 había proclamado que « *La muerte es vida vivida / la vida es muerte que viene* »². Aceptado que morir sea lo de menos, lo importante es cómo. Hay que dignificar la insignificancia del hecho con un gesto que sirva, no tanto para trascenderlo como para redimirlo. Otra de las milongas borgesianas lo glosa :

Un acero entró en el pecho / Ni se le movió la cara ;

Alejo Albornoz murió / Como si no le importara.³

En resumidas cuentas, un somero escrutinio del tratamiento que recibe la violencia en la literatura de Borges arroja como resultado : primero, su presencia casi perenne, segundo, la pudorosa omisión de exhibicionismos y parafernalias, tercero, una presentación que unas veces la oculta como misterio y clave, y otras, cuarto, subraya su inexorabilidad, lo cual, quinto, la convierte para el hombre en vocación y aspiración secreta. Si la muerte misma es trivial, la muerte violenta y valerosa merece al menos la dignidad de ser cantada por la literatura y buscada por quien tenga la ambición de escapar a la prosa de la existencia. Un rasgo más que no he hecho explícito, pero que está en armonía con lo expuesto, es que, según Borges, la violencia se prostituye cuando se instrumentaliza y se enaltece cuando se hace de ella fin y no medio. Es paradójico, pero desprecia a los que matan para robar, para adquirir notoriedad, para conquistar o para que triunfe una empresa. Lo único que al parecer merece la pena es matar por matar o ser muerto. La diferencia entre ser asesino o víctima importa poco.

Quizá exagero, pero creo que estos juicios tan extremosos no carecen de sustento. He aportado algunos textos y no sería difícil encontrar muchos otros. Es preferible, no obstante, tratar de indagar el sentido de unos puntos de vista tan poco recomendables. Permítaseme, pues, abrir un espacio a la discusión y las conjeturas.

Me parece, en primer lugar, que el aprecio borgesiano de la violencia no implica un desprecio de la vida, ni de su colofón natural, la muerte tranquila y sedentaria. Es cierto que el poeta profesa un hondo pesimismo existencial, o al menos lo profesan muchas composiciones suyas, y de modo eminente el poema *El remordimiento*⁴. También es verdad que no tenemos por qué

1 BORGES Jorge Luis, *Para las seis cuerdas*, in *Obras*, op. cit., II, p. 348

2 BORGES Jorge Luis, *Textos recobrados*. 1919-1929, Emecé, Buenos Aires, 1997, p. 355.

3 BORGES Jorge Luis, *Para las seis cuerdas*, op. cit., II, p. 347.

4 Cf. BORGES Jorge Luis, *La moneda de hierro*, in *Obras*, op. cit., III, p. 143.

acabar de creernos su infelicidad : tal vez fuera más dichoso que su escritura y lo único que pasa es que vio mejores posibilidades literarias en la desventura. Fuera lo que fuera, como no tengo vocación de biógrafo, lo que personalmente creyera y sintiera me importa poco. No hablo de Borges, sino de su literatura y, por lo que a mí respecta, sus libros podrían haber sido escritos por un comité, como la dudosa *Primera Enciclopedia de Tlön*. Yendo, pues, a la obra resulta que el enemigo exorcizado por la violencia no es la vida pacífica ni la muerte burguesa, sino el *tiempo*. El tiempo también mata, y del modo más inicuo, como una lenta erosión cruel e implacable. Un verso del libro *La rosa profunda* asimila tiempo y muerte, habla de « la muerte, ese otro nombre del incesante tiempo que nos roe »¹. Por supuesto, Borges no es el primero ni el último en haber abominado del tiempo, cuya intrínseca provisionalidad no permite asentar nada definitivamente imperecedero. Eterno es el nombre que damos a lo intemporal, aunque, como no dejamos de ser efímeros, hablar de eternidad es hablar de lo que desconocemos. Ello no ha impedido seguir haciéndolo y, más que negar la eternidad, hemos preferido preguntar dónde se encuentra. La mayoría la busca más allá del tiempo, vale decir, más allá de la muerte. Y en general entiende que « más allá » quiere decir con exactitud « después ». Lo malo es que ese « después » contamina de temporalidad la misma eternidad que, más que suplantar, « sucede » al tiempo. Los libros de Borges impugnan semejante eternidad, la refutan, le niegan fe y la consideran, a lo sumo, como una pesadilla particularmente desagradable : « La puerta del suicida está abierta, pero los teólogos afirman que en la sombra ulterior del otro reino estaré yo, esperándome »².

Yo no creo, como la obra de Borges, que la eternidad cristiana sea una especie de post tiempo, y que no haya otra ubicación posible más allá del tiempo que su « después ». Al fin y al cabo, también cabe pensar en el antes, encima, debajo, delante, detrás, derecha o izquierda del tiempo, y también en una existencia que nada tenga que ver con ubicaciones o temporalizaciones. Pero lo cierto es que los textos que comento se vuelven, como Nietzsche, al tiempo mismo y buscan lo eterno dentro de él, en su mínima expresión, en el instante. Para el pensador alemán cualquier instante es bueno, porque todos son recuperados por igual en la atormentada idea del *eterno retorno*. Sólo un maratoniano optimismo podría aceptar la recuperación indiscriminada de *todos* los momentos de la existencia, y ya

1 BORGES Jorge Luis, *La rosa profunda*, in *Obras*, op. cit., III, p. 105.

2 BORGES Jorge Luis, *El oro de los tigres*, in *Obras*, op. cit., II, p. 493.

hemos visto que Borges es más fiel que Nietzsche al común maestro de ambos, Schopenhauer : si la única alternativa que hay para la eternidad es proyectar en ella la totalidad del transcurso temporal, mejor arrojar tiempo y eternidad al basurero de la nada. Por consiguiente, Borges vuelve al tiempo, sí, y también al instante. Pero no a cualquier instante, sino a aquéllos que abrazan una plenitud, rompiendo las cadenas que los unen al antes y al después, y se presentan exentos, completos, perfectos, candidatos aceptables para una eternidad digna de tal nombre. ¿ Existen momentos que cumplan con tales requisitos ? Mi tesis es que en los libros de Borges la violencia es un factor decisivo en orden a « destemporalizar » el instante y convertirlo en puerta de acceso a un ámbito de realidad más pleno y valioso. El relato *Emma Zunz* contiene una declaración muy explícita en este sentido : « Los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que los forman »¹. Hay que advertir que el « hecho grave » aquí aludido es nada menos que la violación a que voluntariamente se somete la protagonista para fabricarse una coartada de cara al homicidio que proyecta. No se trata, pues, de un propósito edificante, ni tampoco hay un interés ético tras el uso metafísico que Borges hace de la violencia. La violencia no sirve para hacernos santos : sólo nos ayuda a sacudirnos las redes del tiempo. ¿ Y cómo lo consigue ? Precisamente porque ponerse al borde de aniquilar la existencia propia o ajena tiene un valor despersonalizador : nos sirve para prescindir de nuestra biografía, vale decir, nos transforma en seres sustancialmente idénticos a todos los que han atravesado vicisitudes parejas. La violencia es como un foco potente que deslumbra e impide ver las pequeñas anécdotas de la vida, que son las que nos individualizan. Más allá de la idiosincrasia está la eternidad que Borges busca, y la violencia cumple una misión semejante a la que los aristotélicos atribuyen al entendimiento agente : separa la paja del trigo, elimina los accidentes y deja la esencia, desnuda el existir de todo lo que nos encadena a la tierra.

En un texto titulado *La otra muerte*, Borges trata las reacciones de los hombres en trance de intervenir en una batalla. La siguiente reflexión expresa lo sustancial de su juicio : « Con otra voz me dijo que la guerra servía, como la mujer, para que se probaran los hombres, y que, antes de entrar en batalla, nadie sabía quién es »². Uno no sabe quién es hasta que se enfrenta a la muerte, porque la inminencia del fin cataliza la búsqueda del instante supremo, el instante en que me olvido de todo lo que no soy y

1 BORGES Jorge Luis, *Emma Zunz*, in *Obras*, op. cit., I, p. 566.

2 BORGES Jorge Luis, *La otra muerte*, in *Obras*, op. cit., I, p. 572.

encuentro lo que sin saber buscaba. Borges ejemplifica este aserto al recrear la biografía de Tadeo Isidoro Cruz, el policía encargado de apresar al prófugo Martín Fierro y que en el momento crucial del combate se alía con el enemigo, volviéndose contra sus propios subordinados. Glosa así el evento :

Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental : la noche en que por fin vio su propia cara, la noche en que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia ; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo. Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento : el momento en que el hombre sabe para siempre quién es.¹

Por inconcebible y extrema, la pretensión de destilar en una sola gota todo lo que la existencia puede dar de sí supone una empresa metafísica, una locura cuyo valor está en proporción directa de su imposibilidad. La violencia elimina las medias tintas, frustra los cálculos, disuelve las alianzas, arranca de cuajo las raíces y muestra el único valor seguro de aquello que pone en riesgo perentorio. En el improvisado duelo de *El encuentro*, Borges describe cómo los actores van tomando conciencia de la gravedad del lance y experimentan la transformación consiguiente :

Pero ya los hombres peleaban. Al principio lo hicieron con torpeza, como si temieran herirse ; al principio miraban los aceros, pero después los ojos del contrario. Uriarte había olvidado su ira ; Duncan, su indiferencia o desdén. El peligro los había transfigurado ; ahora eran dos hombres los que peleaban, no dos muchachos. Yo había previsto la pelea como un caos de acero, pero pude seguirla, o casi seguirla, como si fuera un ajedrez. Los años, claro está, no habrán dejado de exaltar o de oscurecer lo que vi. No sé cuánto duró ; hay hechos que no se sujetan a la común medida del tiempo.²

Debo concluir aquí mi análisis para no incurrir en el riesgo de volver la violencia contra ustedes y recrear una forma insoportable de eternidad, por estar situada en las antípodas de la del instante. Espero que las consideraciones avanzadas hayan servido para desvelar algunas de las muchas virtualidades que encierra el tratamiento de la violencia en la literatura del gran maestro de las letras argentinas.

Juan ARANA
Departamento de Filosofía y Lógica
Universidad de Sevilla

1 *Ibid.*, p. 562.

2 BORGES Jorge Luis, *El encuentro*, in *Obras*, op. cit., I, p. 419.

Terror/horror y la subsistencia/sobrevivencia del Ser en Cristina Peri Rossi

Hablar del horror de la violencia y sus consecuencias – no sólo en el ser sino también en el medio donde éste habita –, en este momento histórico en el que vivimos, suele ocasionar incomodidad, desconcierto e incertidumbre. Cuando los hechos de violencia¹ surgen de manos adolescentes, los juicios consecuentes de tales acciones suelen ser mucho más severos. La incomprensión ante tales hechos, en muchas instancias, es seguida de juicios intransigentes y absolutos mostrando el rechazo y la condena de tales conductas. En la literatura del siglo XX han aparecido varios ejemplos con respecto a estos hechos. En este trabajo, enfocaré mi atención en la colección de cuentos *La rebelión de los niños*² de Cristina Peri Rossi. En el mismo, trataré de presentar la disyuntiva en la que muchas veces se encuentran los jóvenes cuando se hallan en situaciones donde se han agotado los medios por los cuales el ser se puede expresar libremente ; ocasiones donde el aceptar las imposiciones estipuladas por otros, sólo provocaría un restringimiento del ser y la negación de la existencia del mismo. En tales instancias, la respuesta violenta surge, no como un acto irracional e incomprensible, provocado por un momento de ira o de desasosiego total, sino que aparece como consecuencia de acciones políticas que han llevado al ser a buscar la re-afirmación de su ser dentro de sí mismo y por sí mismo, y por ende, surge de la necesidad de establecer su lugar en el mundo.

En esta colección, la autora nos presenta un mundo de transgresión y sublevación, donde los niños se encuentran removidos de lo que fue su medio familiar para verse trasplantados a núcleos familiares impuestos y ficticios. En estas circunstancias, ellos viven diariamente las presiones y

1 HARRIS John, *Violence and responsibility*, Ed. Routledge & Keagan, London, 1980, p. 19. Se entiende en este trabajo por violencia el daño o sufrimiento que se inflige en una persona o personas por un agente que sabe que sus acciones resultarán en el daño al que nos referimos.

2 PERI ROSSI Cristina, *La rebelión de los niños* (1980), Seix Barral, Barcelona, 1988, p. 107.

opresiones de un régimen de terror que socava no sólo sus libertades más esenciales, sino también sus formas de expresión.

En el último cuento de esta colección – que lleva el mismo título que el libro –, la autora arroja al lector a un medio donde la censura, el terror y la equívoca noción de orden impuesta por aquellos que han usurpado el poder, ha creado un mundo donde la expresión espontánea y creativa es sólo un sueño. Sin embargo, la autora le presenta al lector un juego donde la idea de la necesidad de expresión por parte de los niños aparece enmarcada en la hipocresía del régimen que aparenta querer fomentar tal expresión, mientras la delimita en un perímetro cercado por sus propias exigencias. El espacio donde se lleva a cabo esta historia es una exposición de arte infantil. Al presentar los requisitos de la misma, Peri Rossi cuida inmediatamente de mostrar los detalles que caracterizan las actividades organizadas por el Estado, denotando que la tal llamada « libre expresión » está muy alejada de lo que tal concepto abarca y dice, por medio de la voz narrativa de primera persona del protagonista de catorce años :

[...] sino que cada uno de nosotros pudo presentar lo que quiso, sin someterse a ningún requisito previo, salvo a aquellos que rigen para todas las actividades de la república, claro está, y que tienden a defendernos del caos, del desorden, de la subversión disimulados tras apariencias inofensivas, como sucede con el arte, por ejemplo, en que muchas veces, bajo el aspecto de la experimentación o libertad creadoras, se introduce solapadamente el germen de la destrucción familiar, del aniquilamiento institucional y la corrupción de la sociedad.¹

El joven se encuentra en la exposición con una jovencita de su misma edad. El encuentro con la joven da pie a que Peri Rossi presente este lado imaginativo de la juventud que no logra ser cercenado por las fuerzas de poder. Su imaginación aparece como algo incontrolable, y la descripción de la joven sucede por medio de un vocabulario cargado no sólo de sensualidad, sino también de un vasto colorido. La descripción se completa por medio del uso de símiles que le otorgan a la misma una exuberante visualización. Al verla, el joven se imagina que, debido al color de su piel, ella debía haber vivido en un arroyo, y continúa diciendo :

Peza. Pez mujer. No una sirena : eso sería vulgar. Hundir los remos en el agua aparentemente quieta, morosa, mansa, estacionada que tienes en los ojos. Estoy seguro que tendré que hacer mucha fuerza para hundir los remos.²

Esta constante contraposición de lo que el joven lleva dentro de sí mismo y la oscura realidad que le rodea, al mismo tiempo que la presentación paralela de las imágenes de las dos obras presentadas por la joven y el joven, le otorgan al relato un juego dialéctico en el que el lector se ve sumergido. La jovencita presentó un móvil de vidrios de colores y agua que

1 *Ibid.*, p. 107.

2 *Ibid.*, p. 109.

causa un movimiento constante y sorpresivo para los espectadores ; el joven, por otro lado, presentó el esqueleto de una silla de madera a la que le ha pegado recortes de diarios y revistas, cuidadosamente seleccionados, para transmitir mensajes a los observadores atentos que supieran descifrar las pistas. Por medio de estos mensajes se descubren ante el lector los horrores de la sociedad. Con respecto a algunas de las selecciones pegadas en el esqueleto de la silla, nos dice la voz narrativa :

También recorté y pegué en la silla varios discursos de generales y otros tipos que gobiernan los países, señalando con una gruesa línea azul las palabras y las frases que se repetían, como si todos hubieran sido escritos por la misma persona, o copiados de un solo manual. [...] « bienestar de acción », « defensa de las libertades », « salvaguardar los intereses comunes », « protección de las instituciones públicas ».¹

Esos mensajes, que muchos se detuvieron a leer, eran su forma subliminal e imaginativa de protestar contra aquellos que dominaban el pensar y el hablar – la idea y la palabra – en un lugar y en un tiempo en el que le había tocado vivir. En su encuentro con la joven en el jardín que rodea la exposición, se establece un diálogo del cual – por momentos – el joven se ausenta en una carrera enloquecida por tratar de vivir el momento sin perder contacto con el pasado y con su realidad. Por medio de un flujo de conciencia en el que se establecen serias críticas a la sociedad actual, el joven explica algunas de las características del mundo en que vive. Lo vemos claramente cuando dice :

Y el día que consiga no pensar más, nadie lo notará, ya que la mayor parte de la gente que conozco ha resuelto hacer lo mismo ; es más cómodo y garantiza la libertad ; bueno, las formas de libertad que podemos tener, para que la integridad del Estado no peligre.²

Esta observación nos lleva a otra hecha hace ya mucho por Bertrand Russell, quien expresa esta visión del joven sobre la inclinación que la gente siente por mantenerse al margen, por ausentarse ante los hechos ; como si la ignorancia de los mismos borrara su existencia y excusara al mismo tiempo la apatía que hacia ellos se siente. Dice Russell : « La impotencia nos hace sentir que no vale la pena hacer nada y la comodidad hace que la insensibilidad de este sentimiento sea apenas tolerable »³. Los jóvenes rechazan esta posición indolente de los mayores.

En medio de la conversación de los jóvenes, aparece un tema central a este relato. El mismo es la disparidad de conscientización entre las

1 *Ibid.*, p. 114-115.

2 *Ibid.*, p. 118.

3 RUSSEL Bertrand, « Is Happiness Still Possible? » en *The Conquest of Happiness*, Londres, 1930, p. 56. Todas las traducciones del inglés al español en este trabajo han sido hechas por la autora del mismo.

generaciones pasadas y la presente. Los jóvenes aparecen en la historia como seres en estado de alerta, mientras que las personas mayores – las que han sobrevivido los azotes implacables del régimen y se han adaptado al nuevo sistema – aparentan una normalidad apática fruto del temor, del terror, de la resignación oprobiosa inculcada a través de los años por discursos repetitivos y no cuestionados, que se han ido filtrando en su conceptualización del mundo. Si los mayores viven alejados de la realidad, si su proceso de conscientización ha sido removido de su existencia, los mismos pasan a vivir/sobrevivir en un semi-estado moribundo. Jean-Paul Sartre dijo que : « Saber es ser consciente de que se sabe »¹. En este caso, los mayores han optado por no saber.

Si, como aparece en el relato, los mayores deciden ignorar la realidad, su ser-en-el-mundo está determinado por la incapacidad de análisis que tal estado supone y, por lo tanto, su existencia es sólo una supuesta y frágil excusa que les mantiene al margen de los hechos. Sin voz ni voto para alterar o cambiar la realidad existente, los mayores deambulan por el mundo como meros peatones en una peligrosa inestabilidad que les acecha a cada paso. Una sola palabra dicha en tono desafiante contra el Estado, un solo gesto de rebelión sería suficiente para alterar la supuesta calma que les rodea. Calma y confort que parecen querer defender a toda costa.

Sin embargo, los jóvenes, a quienes se les había arrebatado su familia en manos del régimen – los padres del joven habían sido asesinados por los militares, y los de la joven estaban en prisión cumpliendo una condena de « novecientos cincuenta y cinco años » – se encuentran, a pesar del entumecimiento ideológico existente y promovido por el régimen, buscando una salida.

Mientras conversan en el jardín, los jóvenes se llaman a sí mismos Laura y Rolando respectivamente, a pesar de que esos no fueran sus nombres reales. Al hacerlo, parecen querer encubrir sus verdaderas identidades, como si esto ayudara a una presunta clandestinidad no profesada todavía. Ellos discuten si sería mejor morir u olvidar quién es uno realmente, mientras se está en prisión. Laura afirma confiadamente : « un revolucionario no se mata, porque ama la vida »². Mientras que Rolando agrega : « Yo me hubiera matado »³. El diálogo que se produce a consecuencia de esta

1 SARTRE Jean-Paul, *Being and Nothingness. An Essay in Phenomenological Ontology*, Ed. Citadel Press, New York, 1997, p. lii.

2 PERI ROSSI Cristina, *op. cit.*, p. 130.

3 *Ibid.*, p. 130.

aseveración denota la fortaleza de convicción de Laura. Ella sigue firme con su argumento de que morir no es la solución, y a cada intento de Rolando de proponer una forma de suicidio que él hubiera elegido para escapar a la tortura de la prisión, Laura contrapone una explicación convincente e irrefutable. Por ejemplo, cuando Rolando dice : « Hubiera corrido, eh, corrido. Sí. Hubiera corrido delante de ellos hasta obligarles a pegarme un tiro »¹. Laura le contesta sin dudar :

– Pero no es posible – murmuró, decepcionada por mi respuesta. Te han sujetado bien entre cinco o seis y te han lanzado al fondo de un calabozo. Has pasado días y días incomunicado, sin comer, sin beber, en el más completo silencio y aterradora soledad. [...] Y después de semanas de oscuridad, de negrura, de frío y de locura, se suspira por un golpe, se suspira por la mano del esbirro que te mese la barba crecida.²

Aprovechando el intercambio entre los jóvenes, Peri Rossi descubre ante el lector el horror del sistema impuesto. Expone sin coberturas ni subterfugios la llamada « benevolencia » de un Estado que se enorgullece por la limpieza de sus calles y por la docilidad de sus ciudadanos, mientras acalla a toda costa cualquier indicio de oposición o rebelión. De esta manera aparecen ante el lector los dos grupos contingentes : los opresores y los oprimidos. Unos y otros existen debido a la percepción del Otro :

Cada uno se establece a sí mismo por medio de oposición, se vuelve una serie de objetos al recibir su unidad por la existencia o mirada del otro, y se forma en un grupo fundiendo su unidad por medio de una voluntad común para superar el *status quo* entre ellos y por medio de la lucha.³

El problema central, desde este punto de vista, reside en la forma en cómo se percibe la historia. Para los opresores, es como si la historia real fuera solamente aquella que está escrita o la que se comunica verbalmente, y no aquella otra que se oculta, que se quiere borrar, que se elige olvidar ; mientras que para los oprimidos, la historia es aquella realidad que vive en ellos mismos, aquella verdad que se mantiene en la memoria a pesar de los esfuerzos de la oposición para hacerles creer que no existió. Aparentemente, en el relato de Peri Rossi, los opresores han tenido éxito en conseguir la falta de percepción de la realidad por parte de un gran número de su población. Raymond Aron explica al respecto :

La historia de la humanidad avanza ciegamente sobre las ruinas de las civilizaciones y sobre los cuerpos muertos de los inocentes. Los Estados son construidos por la violencia y son mantenidos por la fuerza que se ha convertido en institución, un

1 *Ibid.*, p. 130.

2 *Ibid.*, p. 130-131.

3 ARON Raymond, *History and the Dialectic of Violence. An Analysis of Sartre's Critique de la Raison Dialectique* (1973), Trad. Barry Cooper, Ed. Basil Blackwell, Oxford, 1975, p. 172.

camuflaje de violencia que es en lo sucesivo desapercibido aún por aquellos que la sufren.¹

A pesar de esto, la victoria no ha sido completa. Es en el diálogo entre los jóvenes donde aparece la reafirmación del sentido de injusticia que las fuerzas del poder quisieran acallar o ignorar. Es en este intercambio ágil e inteligente que Peri Rossi trae a la superficie la necesidad de un cambio ; la urgencia por la acción, más que por la palabra aislada. El por qué de esta situación se encuentra reflejado en el pensamiento de Sartre que dice que : « [...] el Otro es el mediador indispensable entre yo mismo y yo. Me doy vergüenza a mí mismo al ver cómo yo parezco ante el Otro »². Es la existencia del Otro que fomenta la concepción de injusticia por parte del ser. Es la percepción del ser por el Otro la que motiva al ser a *ser* y *hacer*. El permanecer ajeno a la situación le haría sentirse mal, no sólo por sí mismo, sino más bien por su relación con el Otro. Dejar que el Estado restrinja al Ser sería como negar la existencia misma del Ser³.

Ante la constante represión de ideas y expresiones libres, Laura y Rolando optan por la acción. Esta búsqueda por una salida ante el cercenamiento impuesto por el Estado, surge en el relato por medio de un plan que parece estratégicamente estudiado por adelantado. Sorpresivamente, al llegar el momento de distribuir los premios de la exhibición, todos los competidores se instalan en sus lugares previamente asignados. « Todos estábamos inmóviles, callados : la inmovilidad y el silencio eran los fundamentos de nuestra educación moral, social y cívica, por oposición al movimiento y a la palabra, factores, como todo el mundo sabe, de dispersión y subversión políticas »⁴.

La silla de Rolando fue descalificada ya que :

Estaba visto que nadie bien nacido querría tener una silla de ésas en su casa, ni su contemplación le proporcionaría alguna clase de placer, y hay que tener en cuenta que todo en nuestra sociedad tendía a proporcionarnos una sensación de bienestar al sentarnos, que era la posición más adecuada para mantener la tranquilidad del Estado.⁵

El primer premio del concurso, en cambio, fue dado a Laura. En medio del aplauso colectivo, la joven se acerca a recibirlo, y Rolando relata cómo le fue entregado :

1 *Ibid.*, p. 191.

2 SARTRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 198.

3 *Cf. ibid.*, p. 487.

4 PERI ROSSI Cristina, *op. cit.*, p. 134.

5 *Ibid.*, p. 134.

Depositó en sus manos una preciosa medalla de oro provista de cintas con los colores patrios. [...] recibió un busto del máximo general de la nación, el héroe de 1965, que había aplastado la sublevación, salvado a la patria, a los niños, a los jóvenes, los adultos y a los ancianos [...] y que, para demostrar aún más su espíritu de sacrificio, su amor a la patria – renunciando a su vida privada, al bien pagado descanso – desde entonces nos gobernaba, para orgullo y honor de la nación, en el concierto mundial o con el consenso universal, no recuerdo bien.¹

Lo que sigue es la respuesta a la imposición, a la vejación, a la usurpación de vidas y libertades : a la opresión. El director le pidió a Laura que pusiera en movimiento su móvil para que todos pudieran apreciar su colorido y belleza al caer el agua. Laura aceptó y « con gran serenidad apretó una de las mariposas ocultas bajo el vidrio irisado »². Lo que sucedió de inmediato fue como « un diluvio universal ». La enumeración de los hechos que siguen surge en la ausencia de punto final y con una obvia y eficiente aliteración ; otorgándole al pasaje una reconocible fuerza y energía que resulta casi abrumadora. El joven describe :

Los surtidores, enloquecidos, comenzaron a girar, a mover sus aspas en todas direcciones, despavoridos, como padres a quienes el soldado les ha dado un golpe de sable en la cabeza y huyen espantados [...] los surtidores daban vuelta, desparramaban una potente lluvia que bañaba, que inundaba todo el local [...] los surtidores manaban violentamente, disparando ráfagas líquidas sobre la concurrencia [...] al llegar a las puertas y ventanas, indefectiblemente, una fuerte ráfaga, como un viento, los detenía, haciéndolos rebotar contra las paredes, chocar entre sí, girar, volverse, caer.³

La simple acción de Laura había desatado un torbellino de desesperación y confusión entre el público. Su pasividad ante su acción refleja su determinación y convencimiento sobre la misma. No fue algo esporádico o impulsivo. Su silencio es también significativo. Las palabras hubieran resultado insustanciales. Su conducta es producto de un proceso de entendimiento y convicción basada en la experiencia de sus padres, y en la de ella misma, fruto de los años de opresión y censura. En este caso específico, la violencia es lo que Beatrice Hanssen llama « el límite del silencio o la agresión muda »⁴. El plan no estaba terminado. Rolando narra :

Entonces yo, que había saltado a través de la ventana en el preciso momento de comenzar la fiesta, desde afuera, desde el jardín de álamos tristes y ninfas en las fuentes y el recuerdo de nuestros antepasados saltando de árbol a árbol, de fuente a camino de camino a rama de rama a niño que ya casi no recuerda, desde el jardín oscuro y callado y triste, lancé una tea ardiente hacia el interior del local, tal como Laura me lo había indicado. Entre los álamos, ella, tranquila, serena, indiferente al paisaje, me aguardaba.

1 *Ibid.*, p. 136-137.

2 *Ibid.*, p. 136.

3 *Ibid.*, p. 136-137.

4 HANSEN Beatrice, *Critique of Violence. Between Poststructuralism and Critical Theory*, Ed. Routledge, London, 2000, p. 163.

Ajena también al espectáculo de la gasolina con la que había regado el salón [...].¹

Las acciones de violencia colectiva expresadas en este relato en manos de dos adolescentes, puede que dejen a muchos lectores con incertidumbre ante la incompreensión de tales hechos. La violencia en este caso tiene una meta específica : « causar daño a otros que representan todo aquello que es repudiado por el individuo que ocasiona tal acto ; y por otro lado, y como segunda característica de lo que se llama violencia colectiva, no es irracional »².

Sin embargo, el hecho de que, para muchos, este hecho resulte casi imposible de comprender, no quiere decir que sea de por sí incompreensible ; sólo denota que se carece de la capacidad, la información, o los datos que permitan un total y completo procesamiento y comprensión de tal hecho. Un juicio precipitado e incierto podría causar daños irreparables, y evitaría la posibilidad de un intento de entendimiento, si bien no la aceptación del mismo.

La libertad, de acuerdo a Sartre, existe al hacer y al actuar. No se puede contemplar la libertad del individuo en el vacío. Es necesario contextualizarla en el marco social e histórico en el que el individuo vive. En el caso de Laura y Rolando, ese marco era uno de opresión y distorsión. La figura de sus padres mismos había sido enmarcada dentro de lo que el Estado consideraba « subversivos ». La propaganda instaurada durante los años de terror no había podido borrar el sabor por la justicia en las mentes de estos adolescentes. « A la conspiración de los gorilas, oponíamos la conspiración de la inteligencia »³.

La lealtad que los gorilas esperaban de esta nueva generación motivada por una fiera propaganda, no había tenido éxito. Como explica Robert. A. Hinde, en ciertos regímenes, « el Otro es presentado como diabólico, peligroso, y aún infrahumano »⁴. En el caso específico de Laura y Rolando, esos *Otros* eran sus propios padres. Seres a quienes ellos recordaban por lo

1 PERI ROSSI Cristina, *op. cit.*, p. 137.

2 BARKAN Steven E. y SNOWDEN Lynne L., *Collective Violence*, Ed. Allyn & Bacon, Needham Heights, 2001, p. 116.

3 PERI ROSSI Cristina, *op. cit.*, p. 133.

4 HIDE Robert A., en « Institutionalized Aggression », in *Constructive & Destructive Behavior. Implications for Family, School, & Society*, American Psychological Association, Washington, 2001, p. 90, explica que las formas despectivas para referirse al enemigo son necesarias para deshumanizarlo y hacer que los ataques a los mismos sean más aceptados.

humano, idealistas, y sinceros. Su inacción ante las atrocidades cometidas contra ellos, y tantos otros, hubiera supuesto una negación de su existencia ; una falta de memoria, y en definitiva, la propia ausencia de sus seres en este mundo en el que les había tocado vivir y sobrevivir. La palabra les resultaba ineficaz.

Habiéndose agotado todos los otros medios posibles para derrocar al régimen, se recurre, entonces, a la violencia ; en silencio, sabiendo bien que la palabra guiada por el raciocinio no tendría el efecto esperado. El Ser, entonces, se ve sin opciones posibles ante la ola de terror y de horror en las que se ve sumido. Los actos violentos surgen de esta manera como recurso último e inevitable para poder rescatar lo que quede del Ser y del Otro, y para contribuir a la subsistencia y sobrevivencia de uno y del otro. Este hecho es motivado no sólo por el presente que les ha tocado vivir, sino, más que nada, por la responsabilidad existente con las generaciones venideras, quienes mirarán hacia atrás en el tiempo tratando de buscar las razones por el estado del mundo. Un rechazo a la acción podría suponer la aniquilación de todo aquello que se considera como parte integral del desarrollo del Ser : la libertad de expresión, la búsqueda y discusión de ideas, el acceso gratuito y libre a la educación y a la salud, y sobre todo la elección de Ser y Estar en el mundo.

Mercedes ROWINSKI-GUERTS
Wilfrid Laurier University

Waterloo, Canada

**Violence de la nature et violence dans l'homme:
Canaima de Rómulo Gallegos**

« Monde au troisième jour de la création », l'Amérique est investie d'un imaginaire simple et symbolique par la littérature de voyages, dans la continuité des images d'un monde des origines qui ont été exprimées par Christophe Colomb dès ses premières évocations de l'embouchure de l'Orénoque. Celui-ci voyait dans sa beauté et celles de ses habitants accueillants la preuve que le Paradis terrestre était cet univers qu'il baptisait Tierra de Gracia parce qu'il recelait toute la création dans son état voulu par Dieu. Une sorte d'état d'innocence avant l'histoire, d'où l'on déduit évidemment que l'histoire est l'invention du Diable, que le mal n'est pas dans la création, mais dans le fond de la personne humaine dont la liberté est de choisir entre le bien et le mal, un thème qui court le monde occidental depuis le début de l'âge moderne, qui a fondé en partie la pensée des Lumières et que les philosophies contemporaines ont repris ensuite pour construire la psychologie des profondeurs et l'analyse des composantes de la personnalité.

Aussi faut-il replacer dans cette perspective le « Pórtico » que Rómulo Gallegos donne à son roman *Canaima*, passant de la mer à l'embouchure du fleuve un bateau n'avance qu'avec la précaution de la sonde « – Nueve pies, fondo duro », « – ocho pies, fondo blando ». Dans l'incantation du sondeur, viennent s'intercaler les indices de la réalité locale, les images de la mangrove, de volées d'oiseaux et les traînées de terre que l'eau du fleuve fait pénétrer dans la limpidité de l'eau de mer, trois phrases qui parlent de découverte du monde :

Bocas del Orinoco. Puertas, apenas entornadas todavía, de una región donde imperan tiempos de violencia y de aventura...

[...]

Acaban de pronto los bruscos maretazos de las aguas encontradas, los manglares se abren en bocas tranquilas, cesa el canto del sondaje y comienza el maravilloso espectáculo de los caños del delta.

Término fecundo de una larga jornada que aún no se sabe dónde empezó, el niño río de los alegres relatos al pie de la Parima, el río joven de los alardosos escarceos de los pequeños raudales, el río macho de los iracundos bramidos de Maipures y Atures, ya viejo y majestuoso sobre el vértice del Delta, reparte sus caudales y despide sus hijos hacia la gran aventura del mar ; [...] ¹

De tels prolégomènes annoncent un roman d'apprentissage, mais aussi un roman d'aventure violente où l'homicide ressemble à la férocité d'une nature dévoreuse d'hommes, une vue cosmique. Le professeur de philosophie et de psychologie qu'a été Rómulo Gallegos, entre 1914 et 1920, ouvre ses romans vers des perspectives psychanalytiques qu'il lui arrive d'énoncer ².

1 – Puissances naturelles, violence originelle

Le « Pórtico » associe le cours du fleuve au manque de repères géographiques : une incertitude concernant ses sources et des blancs sur la carte du vaste bassin introduisent à la notion d'aventure. Comme le flot puissant se déchaîne chaque année en une crue monstrueuse, la violence est originelle, elle est source, naissance. Le récit se présente comme une sorte de géographie vivante ; en évoquant les ramifications des affluents, il définit les différents secteurs de l'espace régional et fixe l'enchaînement d'épisodes autonomes, dont la confluence devient celle des destinées éparses qui tissent l'histoire de la Guyane à l'articulation du XIX^e et du XX^e siècles. Cela

1 GALLEGOS Rómulo, *Canaima*, Colección Archivos, Madrid, Paris, 1996, [562 p.], p. 34.

2 C'est à partir de *Doña Bárbara* que le traumatisme de la violence est posé comme lié à l'origine du monde et donc comme constitutif des trois niveaux de la personnalité : le conscient, le pré-conscient et le sub-conscient. Possession amoureuse et destruction de l'être possédé, meurtre fondateur de la puissance sociale, de l'ordre établi, viol originel qui hantent le pré-conscient d'un peuple tout entier, manifeste dans les différents propos liés au métissage. La question des traumatismes et des troubles de la personnalité est très explicitement analysée dans *Cantaclaro*, à travers le personnage du Dr. Payara et de l'ambiguïté de l'amour que lui voue sa fille Rosángela. Malgré les propos explicites des romans, les travaux d'analyse des textes publiés sont rarement portés vers cette dimension, signalons le principal : RAMOS CALLES Raúl, *Los personajes de Gallegos a través del Psicoanálisis*, Monte Ávila, Caracas, 1969, 219 p. (primera ed. Editorial Grafolit, Caracas, 1947, 163 p.). Par ailleurs, à propos de *Canaima*, voir l'article de Rafael CASTILLO ZAPATA, sur la catharsis (à propos du tableau « Tormenta »), « Catalysis and Catharsis in the Narrative Dynamic of *Canaima* : an Essay in Textual Chemistry », in *Canaima*, Col. Archivos, *op. cit.*, p. 556-562.

donne une liberté apparente à la trame romanesque dont cependant l'unité est assurée à travers le personnage de Marcos Vargas.

Anecdotes diverses, contes et récits d'aventure sont mis dans la bouche des habitants des villes et villages et de ceux qui reviennent des contrées lointaines du haut Orénoque ou du cours supérieur du Caroní, de l'Essequibo et du Cuyuni où l'on situe l'abondance des richesses naturelles qui attirent les aventuriers. C'est un ensemble d'épisodes qui passent de l'enchantement poétique de la beauté de la nature au merveilleux des contes régionaux, mais aussi à des péripéties violentes qui donnent un arrière plan sinistre à des situations romanesques plaisantes ou picaresques et entourent les péripéties amoureuses d'un halo sanglant, car leurs acteurs sont des hommes redoutables, capables de survivre en affrontant des forces naturelles impétueuses comme les eaux du fleuve ou bien dans l'immensité des espaces forestiers, dans la solitude des terres inhabitées.

Dans l'apprentissage du héros (au sens héroïque) s'inscrivent les récits d'aventure, l'histoire de la pénétration des hommes dans les terres mal connues, pourtant accessibles à partir de Ciudad Bolívar, port fluvial où se forment et reviennent les expéditions, les unes remontant l'Orénoque vers les concessions forestières où l'on saigne les arbres à caoutchouc, d'autres, vers le Sud et le massif guyanais, remontant le Caroní ou l'Essequibo ou le Ventuari où se trouvent les placers des chercheurs d'or et de diamant, pas toujours bien régulièrement déclarés. Dans deux dimensions règne l'inhumanité de la nature : l'immensité monotone des paysages où il est facile de se perdre, la puissance des éléments déchaînés en cycles annuels, l'activité humaine se trouvant réglée par l'alternance de la saison sèche et de la saison des pluies marquée par des orages d'une violence exceptionnelle qui gonflent les cours d'eau et les rendent dangereux.

L'adolescence du héros a été pétrie de ces expériences, mais aussi des récits des dangers pour l'homme qui pénètre dans la forêt en quête de richesse : son frère aîné s'est noyé en passant sur son canoë des rapides de l'Orénoque supérieur, alors qu'il s'en revenait à la saison des hautes eaux, vers Ciudad Bolívar, au moment de la pause annuelle des travailleurs du caoutchouc. Son caractère s'est modelé sous l'effet de cette fascination pour la force naturelle du fleuve. De retour à sa ville natale, après quelques années d'études secondaires à Trinidad, il retrouve le plaisir de la pêche au milieu du fleuve en crue, en compagnie de ses camarades d'enfance, occasion de mettre à l'épreuve sa capacité physique et son courage : son pied glisse sur la pierre mouillée et il tombe à l'eau, mais, avant d'avoir été secouru, il échappe au courant en quelques minutes de nage et remonte sur la roche. La violence des éléments est dangereusement mortelle et la

sensation de vie est renforcée par ce risque, ici joyeusement conté, mais aussi marqué d'un sentiment tragique, un défi à la mort que le texte résume en un cri de ralliement très symbolique : « ¡ Qué hubo ! ¿ se es, o no se es ? ». Question du soi dans l'action, digne du personnage de Hamlet, et ici raccordée à l'affirmation joyeuse d'avoir surmonté le danger.

Les aventures de la forêt sont contées par bribes, en anecdotes ou en scènes pittoresques : les fauves, les serpents, les insectes et le paludisme sont au nombre des ennemis de l'homme. Le texte les propose non pas comme des forces supérieures qui porteraient les hommes à un dépassement, mais comme des forces sournoises qui menacent constamment et rendent incertaine la survie. La forêt est dite « inhumana », à plusieurs reprises elle est « infrahumana », abrutissante à force de monotonie et d'isolement. Le lecteur retrouve ici le cliché de l'univers primitif de la forêt, image des profondeurs mystérieuses de notre subconscient, d'autant plus menaçant pour notre esprit que nous sommes peu préparés à y reconnaître notre propre personnalité. Le narrateur prend plusieurs fois le rôle de commentateur pour établir le parallèle de la volonté de Marcos Vargas de se lancer dans l'aventure forestière et de son désir de savoir lesquelles de ses capacités lui seraient encore inconnues alors qu'il commence cette grande aventure de jeune homme désireux de se faire une place dans l'univers.

Sans nous appesantir sur l'odyssée guyanaise qui conduit le héros d'un cours d'eau à l'autre, d'une activité économique à une autre, de la ville au village, à la mine, à l'élevage bovin, à la forêt de cueillette ou d'extraction du caoutchouc ou à la recherche d'or et de diamants, rappelons que le texte trace une géographie imagée, mais dont le leitmotiv est le désir de connaître le monde de la forêt et de comprendre la solitude de l'homme devant la puissance naturelle.

Le chapitre XIII, avec son tableau « Tormenta », est un des passages les plus célèbres de *Canaima*, la scène où Marcos Vargas au cœur de la forêt, s'écarte du campement, comme fasciné par l'imminence de l'orage et affronte, nu, toute la brutalité du vent et des trombes d'eau qui viennent d'abattre devant lui un gigantesque arbre symbole de la durée de la vie. Cet affrontement suprême, la conscience de surmonter ce qu'il y a de plus effrayant dans la nature est la révélation d'un ego d'une puissance plus grande que celle d'un géant et lui inspire la crainte de lui-même ; il devine, profondément enfouie en lui (pour nous, le subconscient), une violence supérieure à celle de la tempête tropicale.

2 – Violence et solitude

La fusion avec les éléments naturels est donnée comme entourée de mystère et marquée par l'hostilité ou, à tout le moins, l'inhumanité. Ce thème a plusieurs fois suscité des réflexions sur l'héritage naturaliste de Rómulo Gallegos¹. Cependant, les romans où les forces naturelles jouent un rôle primordial ne sont nullement dépourvus de cette autre dimension naturaliste qu'est le déterminisme social. Ainsi, *Canaima* construit une véritable galerie de types régionaux et des maux dont souffre l'histoire du pays tout entier, ces maux sont commentés, en particulier, dans les conversations de Marcos Vargas et du propriétaire d'élevage Manuel Ladera (le bon, par opposition au méchant que représente son concurrent José Francisco Ardavin) dans les quatre premiers chapitres et contribuent à exposer ce que d'aucuns veulent considérer comme la thèse positiviste du roman qui prône un modèle éducatif où la conscience du rôle social et politique mette fin à la loi du plus fort. Les chapitres IV à X étoffent une histoire à la fois politique et sociale de la Guyane, il y est rappelé que l'homme est le principal danger pour l'homme.

Dans les souvenirs tragiques du héros, il est un meurtre non vengé : un autre frère mort dans une bataille à l'arme blanche, « la noche en que los machetes alumbraron el Vichada », violence homicide déclenchée par l'appétit de richesse et par la férocité des hommes. Le nom de Cholo Parima, devenu Comisario Pantoja dans son nouvel état d'auxiliaire du cacique local, revient comme l'obsession d'un héritage sanguinaire. Or, la mère de Marcos Vargas avait tenté d'arracher son fils aux deux modèles de ses frères : l'audace au fil de l'eau ou l'affrontement d'homme à homme.

Dès le chapitre V, la rencontre fatale entre le criminel et le héros est pressentie comme inévitable. Le héros renonce à son entreprise de convoyeur de marchandise pour devenir principalement le poursuivant du meurtrier de son frère qui a redoublé ses coups en assassinant Manuel Ladera, l'ami qui promettait son aide au héros².

Le mobile des actions de Marcos Vargas demeure l'affirmation de soi, celle-ci passe par l'exaltation devant le danger que représentent les hommes. Le narrateur ne manque pas de commenter le caractère suspect de cette virilité ; elle est dévoyée, car porteuse de mort. Si le milieu lui-même la

1 Cf. MORALES A. L., *La naturaleza en la obra de Rómulo Gallegos*, Edición del Departamento de Instrucción Pública, Puerto Rico, 1969, 371 p.

2 Ce personnage apparaît comme remplaçant le père défunt dont le caractère inconsistant donnerait lieu à quelques réflexions sur le complexe d'Œdipe, et compléterait les remarques de R. Ramos Calles sur le rôle de la mère et la régression de Marcos Vargas vers l'état de nature.

suscite, c'est parce que l'homme n'a pas atteint le niveau de conscience supérieur qui lui fait choisir sa destinée. Comme une force aveugle, il s'arme et frappe. Tel est le sens de la rencontre d'homme à homme entre Marcos Vargas et le Commissaire Pantoja, dans la grande tradition du duel au pistolet selon les westerns. Seulement, cette confirmation du courage de Marcos Vargas en fait un être redoutable pour ses semblables et, à ses propres yeux, suspect d'avoir éprouvé un plaisir secret à cet homicide. Étranger aux autres et à lui-même, Marcos Vargas rompt les liens qui l'unissaient à ses amis et à son environnement, il délaisse sa fiancée et s'enfonce dans la forêt, tout d'abord comme contremaître de l'extraction du caoutchouc. À la saison suivante, il y est montré solitaire face à la nature, comme arraché à la dimension du temps et de la société où il est né, livré à une vie hors de l'histoire et de sa propre destinée, comme par une régression à un stade d'union avec la mère-nature.

Cette lecture est guidée dans le roman par deux épisodes qui mettent en jeu un caractère de pittoresque local, significatif bien que présenté avec une constante ironie dans des dialogues du chapitre II et du chapitre VIII. Le personnage de Juan Solito y apparaît, porteur des mystères de la nature, sans drame, en une sorte de communication qu'il aurait apprise des indigènes parmi lesquels il aurait passé de nombreuses années. Le roman énonce, au deuxième tableau, une philosophie et une poétique de la solitude dans la nature ; il propose une psychologie de l'homme des bois : paysan madré, connaisseur de la nature, ici des forêts et des bêtes sauvages aussi bien que domestiques, puis se lance dans une tentative d'exploration de sa mentalité de chasseur un peu sorcier – qui n'est pas sans rappeler l'animisme présent dans les traditions indigènes mais aussi dans les traditions afro-américaines dont la Guyane a été également marquée. La notion de solitude est exprimée par le nom qu'il se donne. Comme le héros l'explique pour l'édification du lecteur, il ne livre pas son nom parce que ce serait se livrer lui-même à l'autre et donc se perdre, il recommande d'ailleurs à Marcos Vargas un certain hermétisme, ou du moins « de ne pas porter son âme si évidemment en montre sur son visage ». Sous le couvert d'une vague théorie du nahual, apparue dans les commentaires des personnages de Blancs –*racionales* –, le texte souligne l'idée d'une âme naturelle qui, à un certain niveau de la personnalité (celle d'un préconscient) serait commune aux arbres et aux cours d'eau, aux animaux et aux hommes. De façon imagée, Juan Solito apparaît soudain, sans qu'on l'ait entendu approcher, venu d'on ne sait où. Il dit savoir quels sont les animaux qui hantent la forêt et connaît chacun des

fauves – « tigres », des jaguars – qui attaquent les troupeaux, certains s'en prenant aux hommes aussi. De l'ordre naturel, il porte l'absence de sens moral et l'indifférence face à l'idée de destin. Pour la même raison, son histoire personnelle est demeurée mystérieuse, comme s'il n'avait ni passé, ni avenir et que son être se concentrait dans la seule dimension d'un présent vital, sans conscience raisonnante, il s'assimile lui-même aux trois ordres de la nature et se donne le rôle de maintenir le cercle qui relie causes et effets :

[...] Juan Solito necesita estar solo y callao en el monte tupío, velando las puntas del bejuco pa que el principio y el fin siempre se estén atocando.¹

3 – Violence intérieure et catharsis

Ces pages prennent une profondeur croissante au fur et à mesure qu'avance l'action du roman vers le sentiment tragique de la vie. La solitude est aussi le lot, par choix ou par contrainte, de plusieurs des personnages sociaux rencontrés dans les bois. Retenons deux exemples qui prêtent à réflexion sur la violence dans ses aspects historiques, son présent social et dans les composantes intimes des personnages : el Sute Cúpira et el Conde Giaffaro.

El Sute Cúpira est un chef de bande redouté qui va des zones de cueillette de la « sarrapia » dans le bassin de l'Essequibo aux placers du haut Caroni. Sa réputation de meurtrier fascine Marcos Vargas, surtout pour l'histoire qui lui a été racontée : enfant, il a été témoin de l'assassinat de ses parents par des pillards affiliés à un des camps des guerres caudillesques de la fin du XIX^e siècle, il a juré de venger sa mère, violée et égorgée sous ses yeux et, en effet, c'est dans un tripot de la ville qu'un jour il a rencontré le meurtrier, l'a défié et tué. Dès lors, il est demeuré errant, incapable de s'intégrer à la société qui pourtant l'absout. C'est que dans sa conscience demeure la transgression de l'interdit, le « tu ne tueras point » de la tradition chrétienne. On voit que son histoire de bandit d'honneur vient donner sens et profondeur aux péripéties de l'histoire de Marcos Vargas, dans ses valeurs sociales et morales comme dans son explication psychologique. Chacun est poussé par le milieu et les circonstances à s'affirmer face aux dangers redoutables et attirants à la fois. Dans le cas du Sute Cúpira, la mort de la mère parachève le sentiment du danger et marque de solitude la vie entière, alors que toute son action va être tendue vers la quête de vengeance. La

¹ GALLEGOS Rómulo, *Canaima, op. cit.*, chap. VIII, « El mundo de Juan Solito », p. 84. La seule étude philosophique et symbolique de ce personnage est celle de Waldo ROSS, « Meditación sobre el mundo de Juan Solito », in *Revista Nacional de Cultura*, Año XXVI, enero-abril de 1963, n° 156-157, Caracas. Repris dans ses *Ensayos sobre la geografía interior*, Gráficas Sánchez, Madrid, 1971, 232 p.

mère de Marcos Vargas est encore en vie, et son père est mort benoîtement, mais il apparaît lui aussi comme vengeur – de la mort de son frère – et cesse d’entreprendre de s’enrichir par le travail lorsqu’il a tué l’assassin Pantoja¹. Dorénavant il erre dans la Guyane, passant d’une activité à une autre, puis, après la mort de sa mère, il perd les liens qui l’unissaient encore à la ville, Ciudad Bolivar, et s’unit à une jeune Maquiritare, dans les forêts du haut Orénoque. En somme, la pulsion de mort trouve deux expressions : le meurtre et l’union avec la nature la plus primitive.

De son côté, le personnage du Conde Giaffaro est agencé simplement, une rencontre de plus dans les types variés qui ont trouvé refuge dans les solitudes de la Guyane². Le mystère de ses origines européennes, son passé suspect de forçat de Cayenne, globe-trotter, joueur habile à tous les jeux de cartes et soi-disant duelliste trouvent un accueil dans l’imagination romanesque des habitants de la région. Fasciné lui aussi par la vie dans la nature, il a fini par ne plus revenir vers les centres urbanisés, par un mouvement de régression qui préfigure celui de Marcos Vargas.

Les pages du chapitre XII lui confèrent en outre un savoir de naturaliste et une véritable connaissance d’entomologiste. C’est un esprit cultivé et curieux des formes de la nature. Marcos Vargas désire comprendre sa personnalité d’étranger dorénavant installé dans la forêt, savoir sous quel angle il voit la forêt, il reçoit cette explication :

[...] hay una porción del pensamiento que llamamos propio y que, sin embargo, sólo nos pertenece como el aire que envuelve nuestro planeta : mientras lo respiramos. Siendo, por lo demás, el mismo aire que nuestro vecino acaba de expulsar de sus pulmones, con el calor de intimidad vital, con toda la porquería que a veces, si no siempre, tiene la intimidad humana. ¡ Créamelo usted ! Y hay que cuidarse de ella haciéndose curas periódicas, abriéndole válvulas de escape a las inmundicias que se van acumulando dentro del alma, a fin de que no lleguen a intoxicárnosla por completo. Y para esto, joven, no hay como la selva.

[...] Trate usted su alma – prosiguió el extranjero – como una caldera de vapor, vigile los aparatos registradores de la presión, y cuando advierta que ésta pone en

1 Parima, son autre nom, est celui d’un gigantesque massif de la Guyane, aux confins du Brésil, le héros tue le géant.

2 « El varadero », titre d’un tableau du chapitre IX, signifie qu’ils sont échoués là pour le restant de leurs jours, mis en scène dans « Angulos cruzados », du chapitre XII, tableaux préparatoires à l’éclatement de la violence naturelle de « Tormenta », au chapitre XIII, commenté précédemment.

peligro la integridad de aquélla, tire del obturador sin falsos escrúpulos y ábrale válvula de escape al grito de *Canaima*. [...].¹

La thérapie recommandée par ce sombre personnage qui dévoile ainsi une partie de sa personnalité, il la met en pratique : dans les profondeurs du sous-bois, les collecteurs de caoutchouc entendent parfois de grands cris, comme d'une bête, c'est ainsi que l'étranger libère les violences refoulées au tréfonds de lui-même et dont le roman affecte de nous taire le récit. Par cette catharsis, le texte parvient à signifier une plus grande horreur de soi, comme une leçon pour Marcos Vargas hanté par son propre crime. Mais le texte ne propose pas un jugement moral, il s'agit d'une purgation générale, un exutoire aux forces mauvaises, comme le dit la dernière phrase « el grito de *Canaima* », c'est-à-dire la puissance maléfique selon les légendes des Indiens de la forêt. À cette puissance, les Indiens associent Cajuña, la puissance bénéfique, dans une nature ambivalente. Si la forêt est un lieu en deçà de la rationalité, c'est à ce stade de l'indifférencié qu'a régressé l'étranger ; c'est ce stade que le personnage de Juan Solito est supposé représenter et vers quoi s'achemine le personnage de Marcos Vargas : obsédé par la compréhension du mystère de l'espace, il s'est affranchi de la vie sociale et du temps de l'histoire pour vivre une communion avec les éléments, possible à condition de mettre en sommeil tout état de conscience. Le dernier chapitre du roman évoque non plus le personnage en devenir, mais le personnage devenu légende, passant au fil des eaux en un éclair, à peine perçu par le cri qu'il lance, non plus le cri vital de son adolescence lorsqu'il triomphait, mais le cri de la violence naturelle incarnée en une légende qui rejoint le mythe indigène.

*

Il serait intéressant de revenir sur cette conjonction du bien et du mal. Le conseil de Juan Solito de garder les faits personnels hermétiquement enclos dans l'âme, semble préparer les commentaires qui accompagnent la thérapie du personnage de El Conde Giaffaro. Retenons que la violence dans la société est, selon Rómulo Gallegos, liée à l'ambivalence de la personne humaine et que celle-ci est rattachée, dans ce roman de la forêt, à l'interaction des puissances maléfiques et bénéfiques, substrat de la nature dans laquelle l'homme peine à choisir sa voie, que sans doute il doit éviter de pénétrer.

La figure des innombrables affluents qui se jettent les uns dans les autres pour former un vaste et impétueux fleuve qui s'épanche dans l'immensité de la mer a un sens métaphorique proche des mythes universels, mais ce n'est

¹ *Ibid.*, chap. XII, « Ángulos cruzados », p. 125-126.

pas ici celle du destin : la remontée vers les sources, vers les causes premières, est une aventure dangereuse. Celui qui se livre à cette fascination peut y perdre la notion de sa destinée. La beauté du roman de la forêt qu'est *Canaima* vient de l'ambiguïté qu'il préserve ; la rationalité n'apporte pas la compréhension des hommes ni celle de la nature ; l'action romanesque construit une poétique tellurique, comme la géographie vivante du bassin de l'Orénoque que le roman dessine.

François DELPRAT

Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle

Violence, réalité et idéal dans *El matadero* d'Esteban Echeverría

Ce vaste abattoir qu'est l'Humanité¹

Dans l'œuvre d'Echeverría, il y a peu de différence entre la représentation de la réalité et celle de la violence. L'une des raisons, simple, mais peut-être superficielle, est que la réalité qu'il a vécue était pénétrée de violence. Qu'il s'agisse des guerres d'indépendance et des guerres civiles qui s'ensuivirent, de la dictature qui s'est établie en Argentine dans les années 1830 ou du combat contre les Indiens jusqu'à la censure et l'exil, la violence a été le pain quotidien d'Echeverría. La violence historique ou politique ne lui a pas épargné d'autres formes moins héroïques de violence ; il le confesse lui-même quand il parle de « quelques amourettes du sang, un divorce et des coups de poignard ratés »².

Nous disions que, chez Echeverría, il n'y a pas grande différence entre la représentation de la réalité et celle de la violence. Il est vrai que, pour lui, l'art n'a pas la fonction principale de représenter la réalité : il doit être voué à l'idéal. Cependant, il ne saurait se soustraire à la nécessité de représenter la réalité. Echeverría critique toute une tradition selon laquelle la littérature doit traiter des modèles idéaux tout en évitant la réalité crue. C'est ainsi que dans l'avant-propos de *La cautiva*, il se prononce contre ceux qui aiment une poésie fictive « faite tout entière d'un feuillage trop brillant, qui tend à éviter le sens propre, et court toujours après détours et mots ampoulés pour dire des petites choses ». Il revendique aussi le droit d'« appeler les choses par leurs noms » et d'« utiliser des locutions vulgaires ». Ce sont, au demeurant, ces locutions qui parviennent à exprimer ce dont les circonlocutions sont incapables : « faire en sorte que l'objet saute aux yeux »³.

Cette profession de foi n'empêche pas Echeverría de tomber lui-même dans ce qu'il condamne. D'une part, il déclare que « le poète ne copie la réalité telle qu'elle nous apparaît communément que très rarement »⁴ ; pour l'essentiel, la poésie doit idéaliser et laver la réalité de ses « imperfections » et de ses « taches ». D'autre part, une bonne partie de l'œuvre d'Echeverría est faite de « détours et de mots ampoulés » ; les descriptions qui font « en sorte que l'objet saute aux yeux » sont rares, les plus célèbres se trouvant dans *La cautiva* et *El matadero*.

1 MIRABEAU Octave, *Le Jardin des supplices*, Œuvre romanesque, Buchet/Castel, vol. 2, Paris, 2001, [1353 p.], p. 172.

2 ECHEVERRÍA E., *Obras completas*, Ediciones Antonio Zamora, Buenos Aires, 1972, [832 p.], p. 432.

3 *Ibid.*, p. 451.

4 *Ibid.*, p. 452.

Au fond, pour Echeverría, la réalité n'est autre que la violence : le désert dans *La cautiva*, l'abattoir dans *El matadero*. La réalité est synonyme de barbarie, d'obscénité, de violence et de guerre de tout contre tout. C'est pourquoi dans l'avant-propos de *La cautiva*, il s'excuse presque de devoir décrire la réalité, en rejetant la beauté en dehors de son domaine et en la consignant dans l'ordre de l'idéal.

Dans ses *Cartas a un amigo*, Echeverría raconte une expérience. À la campagne, mort de soif, il s'approche d'un lac, mais, à cause de la sécheresse, tout s'est décomposé. Il voit des nids et, à l'intérieur, des pigeonneaux abandonnés. Il prend l'un d'eux avec tendresse et commence à le caresser, quand il voit, effrayé, « qu'il vomit de son corps un crapaud, une vipère et un œuf de perdrix ». Il le lâche alors avec dégoût et fuit « cet immonde borbier de la mort ». Echeverría conclut :

Así, amigo, todo parece que conspira en la naturaleza a la destrucción. Los elementos inertes y etéreos están en guerra continua con la naturaleza animada. Esta sostiene la lucha, y sucumbe o triunfa momentáneamente. Todos los seres procuran mutuamente su destrucción. Los animales de una misma especie se devoran entre sí, y aun algunos se alimentan con el propio fruto de sus entrañas, para obedecer al instinto imperioso de conservación. El hombre destruye cuanto está a su alcance y aun a sí mismo sin necesidad, y el tiempo, o la muerte, gigante voraz e insaciable sentado sobre las ruinas y los despojos de lo pasado, aniquila y anonada a la vez cuanto nace en el universo.¹

Après cette description d'une noirceur digne de Goya, quel crédit faut-il accorder à cette phrase qui cherche à corriger une telle description ? En effet, cette lettre s'achève par la phrase suivante :

Pero existe derramado en la creación un poder inagotable de vida, que de la escoria de todos los elementos desorganizadores engendra nuevos seres, purificando en el crisol del tiempo el espíritu creador que los anima.²

Idéal et réalité violente : deux mondes totalement séparés. *La cautiva* est un modèle de cette opposition. L'avant-propos l'affirme sans ambiguïté : « Le dessein principal » du poète « a été celui de peindre quelques traits de la physionomie poétique du désert », et, « pour ne pas réduire son œuvre à la simple description, il a placé, dans les vastes solitudes de la Pampa, deux êtres idéaux ou deux âmes unies par le double lien de l'amour et de l'adversité »³. Le désert, c'est la réalité, désert dont les plaines, les bêtes féroces et les Indiens font le malheur de Brian et María. Si dans un tel contexte on définit le drame comme l'évolution d'un conflit entre l'idéal et la réalité, on doit conclure qu'il n'y a pas de drame dans *La cautiva*. Le langage utilisé pour chacune de ces deux dimensions diverge trop radicalement : les choses de la réalité sont appelées par leur nom et les deux êtres idéaux décrits de façon toujours grandiloquente.

1 *Ibid.*, p. 408.

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 451.

Dans le chant intitulé « El festín », une tribu d'Indiens célèbre le succès d'un saccage. Dans une sorte de description pittoresque imprégnée de langage populaire, le poème se réjouit de tout type de violence : un Indien qui égorge une jument, trois autres qui boivent son sang, la jument à l'agonie, les Indiennes qui l'écartèlent, la beuverie et les bagarres qu'elle engendre, etc. Et pendant ce temps, les captives, élément extérieur à la barbarie, n'interviennent pas ; elles demeurent spectatrices et cette séparation interdit l'explosion du drame. Au contraire, quand l'idéal retient l'attention du poète, la réalité passe au second plan ou bien elle est idéalisée : les Indiens sont individualisés ; on leur attribue des noms et des gestes héroïques et le langage qui les décrit devient moralisateur et ampoulé. Il n'y a pas de drame dans *La cautiva*, faute d'une relation entre la violence et l'idéal dépassant la pure et simple négation. Les héros qui meurent restent les mêmes et la réalité ne subit aucune transformation.

Bien que, dans *El matadero*, Echeverría parte des mêmes prémisses que dans *La Cautiva*, il parvient, dans ce texte, à inscrire l'idéal dans la réalité et à le confronter à la violence. Cette réalisation dramatique de l'idéal permet de détruire l'identification asphyxiante entre réalité et violence. *El matadero* comporte trois moments différents : la description de l'abattoir ; l'entrée, la persécution et la mort du taureau ; enfin, l'entrée, la capture et la mort de l'« unitaire » (« unitario »). Dans le premier, la violence apparaît au sein de la nature ; dans le second, elle se manifeste dans la relation entre l'homme et la nature ; dans le troisième, elle se joue entre les hommes eux-mêmes et prend donc une forme dramatique.

Par ailleurs, dans chacun de ces moments, la narration adopte des formes légèrement différentes. Dans le premier, Echeverría tente de décrire la réalité sans détours. La réalité, c'est la barbarie de l'abattoir élevée à son paroxysme à l'aide de références au despotisme, à une longue pluie et une inondation, et enfin à une famine généralisée. Loin de tout idéal et donc de tout drame, la réalité se diffracte en scènes de violence multiples : la faim, la mort par manque ou excès de nourriture, la mort par noyade, l'invasion d'individus méprisables ou violents, des petites guerres, des grands massacres, des bagarres, des moqueries, des vols, etc. Ce moment d'*El matadero* manque donc de dimension dramatique, car l'idéal n'y est pas mis en scène. Pour autant, l'idéal n'est pas totalement absent, il est dans l'ironie d'un narrateur qui ne peut représenter la réalité sans la critiquer. Mais, loin de contribuer à la production d'un drame, l'idéal reste extérieur à la réalité, ce qui maintient l'identité abstraite entre la réalité et la violence.

En dehors de l'ironie du narrateur, rien ne montre que la réalité puisse être autre chose que de la violence. On peut également remarquer à ce stade

qu'en dépit de la présence d'hommes, de femmes et d'enfants dans l'abattoir, la violence reste uniquement naturelle. Tout est mélangé ; matière, animaux et hommes. Les êtres vivants s'entredévorent, s'insultent, se volent, se torturent mutuellement de manière spontanée, guidés simplement par la loi du besoin naturel, qu'il s'agisse de la faim, de l'avarice ou de la brutalité.

Avec l'irruption du taureau, la situation bascule. La myriade chaotique de scènes violentes s'organise. La racaille s'agglutine autour d'un taureau qui en constitue le centre qui l'incite à l'affronter en revêtant une figure bien déterminée. Finalement, cette figure apparaît dans le héros barbare, Matasiète. Et même si le combat entre Matasiète et le taureau ne constitue pas un drame, de la même façon que le taureau n'incarne pas l'idéal, le drame et l'idéal y sont préfigurés. À l'inverse de ce qui arrive dans *La cautiva*, où les deux êtres idéaux restent artificiels et étrangers à la réalité, dans *El matadero*, le héros surgira au sein même du paysage par l'intermédiaire du taureau. Echeverría réalise ainsi la tâche qu'il assigne lui-même à l'artiste : s'emparer du naturel et l'idéaliser « à l'instar des conceptions archétypiques de son intelligence »¹. La scène du taureau est un extrait typique qui est transformé en un archétype, qui lui-même s'incarnera bientôt en unitaire pour affronter la violence sans se dissiper comme María et Brian dans *La cautiva*.

À mi-chemin entre la violence animale de la première partie et la violence dramatique et humaine de la dernière, dans ce second moment, les hommes commencent à découvrir la violence qui les entoure et à la craindre. Un enfant meurt égorgé par un lasso ; un Anglais est emporté et raillé par les persécuteurs du taureau ; des « Négresses » se précipitent, terrorisées, vers un lac pour ne pas être écrasées. L'auteur n'est plus le seul témoin de la barbarie. L'ironie devient superflue et disparaît peu à peu, le ton devient grave. Mais grave ne signifie ni artificiel ni ampoulé ; la gravité n'implique pas de distance insurmontable entre idéal et réalité. Elle s'impose malgré les termes vulgaires, annonçant ainsi le drame qui va se produire. Dans un extrait posthume où Echeverría parle d'un drame qu'il pensait composer, il dit en ce sens :

Este drama no es para el teatro porque la acción es muy simple, o más bien nula ; la situación de mis personajes así lo requiere, viven lejos de la sociedad, abstraídos, [...]

¹ *Ibid.*, p. 452.

sus pasiones no pueden manifestarse por peripecias intempestivas, por el choque [...] de intereses, sino por monólogos o reflexiones que pinten la agitación de su alma y el estado de su corazón.¹

Les héros d'Echeverría sont ainsi. Adonnés à leur idéal, ils ne parviennent pas à avoir avec la réalité d'autre relation que celle d'un choc violent et destructeur. C'est cela le drame d'Echeverría en tant qu'écrivain ; c'est le drame de l'opposition entre sa volonté de fonder une poésie nationale qui se nourrit des particularités de son pays, et son expérience profondément négative de celles-ci. Comment ses êtres idéaux pourraient-ils naître et vivre dans des déserts aussi barbares ? Comment ses êtres éthérés pourraient-ils avoir des rapports avec le monde de l'abattoir sans en sortir détruits ou sans que la nausée ne les oblige à fuir et à s'enfermer dans leurs mondes intérieurs ? La troisième et dernière partie d'*El matadero* dramatise cette impossibilité de drame, cette difficulté d'envisager l'action du héros sous une autre forme que celle de la violence ou de la mort. Nous pensons que, contrairement aux objections faites par la critique sur cette partie du récit, Echeverría parvient à dépasser cette impossibilité.

Une fois le taureau mort et dépecé, le monde de l'abattoir semble être sur le point de disparaître. Même le style, qui s'était éloigné du pittoresque dans la scène du taureau, le redevient quand le cruel Matasiete range calmement le plat de côte – « matambre » – du taureau, son trophée de champion des barbares. Tout est alors presque éteint, comme si rien ne s'était passé, « lorsque, tout à coup, un boucher s'écria d'une voix de rogomme : « Voilà un unitaire qui arrive ! »². Comme précédemment autour du taureau, à cette annonce la réalité se réorganise : « En entendant un mot aussi chargé de signification, toute cette racaille s'immobilisa, comme frappée subitement de stupeur – « como herida de una impresión subitánea »³. Il est vrai que le terme « subitánea » a l'air emphatique. En effet, il exprime le respect soudain qu'impose la présence de l'idéal. Mais Echeverría saura cette fois résister à la tentation de se laisser emporter par l'idéal et fera tout son possible pour l'entraîner jusqu'à l'arène où il devra affronter la violence. La barbarie est agressée par l'idéal : comme blessée, elle suspend d'un coup toutes ses activités. La lutte inégale avec l'unitaire déclenche une horrible progression. Ils l'insultent, le frappent, le traînent, l'interrogent. Quant à lui, il répond, il insulte, il donne des coups de pieds, il résiste autant qu'il le peut

1 *Ibid.*, p. 396.

2 ECHEVERRÍA E., *El Matadero*, Losada, Buenos Aires, 1997, [149 p.], p. 139. Les citations en français de cette œuvre sont celles de la traduction française de Paul VERDEVOYE, *E. Echeverría, L'Abattoir*, L'Harmattan, Paris, 1977, p. 38.

3 *Idem.*

en se fondant, en se mêlant à la nature à laquelle on veut le réduire ; il devient jonc, fer ou serpent, il ressurgit sur le plan de l'idéal sous forme de perle, de feu ou d'écume. Il est attaché et, au moment où ses bourreaux s'apprêtent à le violer et à le torturer, il meurt.

Plus ou moins consciemment, Echeverría part de l'identité de la violence et de la réalité. Dans la première partie du récit, l'idéal, irréel et presque fictif, survole la scène sous forme d'ironie. Si Echeverría veut dépasser cette identité réductrice et parler d'un Buenos Aires qui contient des hommes qui, comme lui, défendent l'idéal contre la violence, il doit dépasser cette ironie et entrer, corps et âme, dans l'épicentre de la réalité. Il faut passer du rôle de spectateur à celui d'acteur, de celui de narrateur à celui de personnage.

Pour cela, il était nécessaire de résoudre de difficiles problèmes esthétiques. L'un d'entre eux concerne la forme : s'il y a un langage vulgaire pour représenter la réalité et un langage soutenu pour représenter l'idéal, quel langage utiliser pour représenter la rencontre ou la lutte entre les deux ? L'autre problème concerne le contenu : si, d'un côté, il y a la réalité violente et, de l'autre, l'idéal, comment peut-on les lier sans que l'un ne soit annihilé par l'autre ? On peut résumer ces deux problèmes : comment écrire un véritable drame ? La seconde partie du récit anticipe la solution : l'ironie disparaît et le taureau, manifestation fugace et partielle de l'Idée, affronte la barbarie de la réalité.

Pour l'unitaire, deux chemins sont possibles, ou bien il se défend en utilisant la violence, ou bien il succombe sans résister. Si Echeverría décide de suivre le premier, il assimile le héros à la barbarie. S'il prend le second, il est soumis une fois de plus à la dure impossibilité de construire un drame, à l'insurmontable séparation entre l'idéal et la réalité et à l'identification totale entre cette dernière et la violence. Echeverría opte pour une solution intermédiaire. Il refuse de tuer son héros dès la première agression, mais il le tuera lors de la cinquième ou de la sixième. Il l'oblige à se mêler à la barbarie, ce qui exige un langage qui décrive et permette ce contact. La prouesse d'Echeverría – qui, comme tout grand écrivain, voit la résolution des contradictions de fond en termes de forme – est d'avoir forgé ce langage commun à l'idéal et à la barbarie ou, s'il ne l'a pas complètement forgé, d'avoir envisagé sa possibilité.

En laissant son unitaire dire tout ce qu'il a sur le cœur, Echeverría le plonge dans le même monde que celui de la barbarie. Le héros est capturé

sans avoir eu le temps de mettre la main sur ses pistolets. Echeverría n'accorde à son héros d'autres moyens de s'exprimer qu'un coup de pied dans le verre d'eau qu'on lui offre, qu'un langage cultivé, que des gestes nobles et des regards virils. Et même si ces moyens sont idéalisés à travers des métaphores classiques – les perles de sueur, le feu du regard, l'écume de la salive –, ils n'en expriment pas moins l'élément naturel, presque aussi barbare que celui de ses bourreaux dans lequel le héros est immergé. Quelle que soit la manière d'interpréter ces métaphores, il est évident que le héros se débat entre le naturel et le divin, que ce soit en se rabaisant jusqu'à devenir jonc, fer ou serpent ou en s'élevant au rang de la perle, du feu ou de l'écume. Capturé, insulté, forcé, tondu, quand il est sur le point d'être dépouillé de ses vêtements et violé, ses forces cèdent. Le héros meurt, mais Echeverría a eu le temps de placer la violence et l'idéal dans une même dimension de vraisemblance, dans l'arène commune du réel, en rompant l'identité entre ce dernier et la violence. Le dénouement du drame est déconcertant ; mais pas la réussite formelle qu'il représente. Les deux pôles du début, la violence et la réalité, sont substitués par un couplage plus complexe : une réalité violente et une réalité idéale, tout aussi réelle que la réalité violente. Même les bourreaux semblent pressentir leur défaite : quand il quitte le lieu du crime, le plus important d'entre eux fronce les sourcils et se lamente ; puis il s'en va, « la tête basse et taciturne » – « cabizbajo y taciturno »¹. Le héros mort d'*El matadero* a prouvé que les héros existent et que la barbarie et la violence ne sont pas les seules réalités.

Daniel ATTALA
Université de Lorient

1 *Idem.*

Dieu et la violence dans *Diana o la cazadora solitaria* de Carlos Fuentes¹

Dios no es responsable de las desgracias humanas : nos dio el libre albedrío. Lo usamos para el mal y lo deberíamos usar para el bien.

Pitita Ridruejo²

Si c'est une puissance raisonnable, si c'est Dieu qui a créé le monde, comment se fait-il que, premièrement, quoi que nous fassions, deuxièmement, quoi que nous ne fassions pas, le monde aille si mal ?

Jacques Lacan³

Ce roman autobiographique, relativement bref, qui nous raconte, à la première personne, la relation amoureuse d'un écrivain mexicain et d'une actrice étasunienne, n'a pas *a priori* vocation à constituer une œuvre majeure. Il n'en évoque pas moins, avec sobriété, des problèmes essentiels tels que la rencontre et la dé-rencontre d'un homme et d'une femme, le rapport d'un être au succès et à l'échec ou la dimension mortifère d'un idéal insoutenable.

Le présent travail part des questions suivantes : Que pouvons-nous dire du sens de la référence à Dieu par laquelle s'ouvre ce récit dont le titre porte le nom d'une déesse, Diane, qui fut considérée comme l'incarnation romaine de l'Artémis grecque ? Qu'en est-il de cette référence à Dieu en introduction au récit par le narrateur de son amour pour celle qui fut à la fois la Dame de ses pensées et la femme dont il partagea la couche ? Et pourquoi, très rapidement, l'existence même de la violence est-elle liée à l'évocation de la figure tutélaire de Dieu ?

On sait que l'appréhension de la violence dépend largement des critères en vigueur dans une société pour caractériser le « normal », ce qui rend la notion difficile à définir une fois pour toutes. La violence à laquelle je m'intéresse est celle qui implique, dans le contexte de l'œuvre en question, l'idée d'un écart par rapport aux normes définissant les situations considérées subjectivement comme « normales » par un sujet particulier. Ce sujet est défini, dans le récit, par sa position de narrateur. La violence en cause suppose l'idée d'une perturbation de ce qui devrait être l'ordre des choses. Une telle perturbation est attribuée à ce qui échappe aux règles ou les pervertit, même lorsqu'elle se présente comme un défi relatif à un domaine où les craintes et les espoirs peuvent fausser le jugement de celui

1 FUENTES Carlos, *Diana o la cazadora solitaria*, Alfaguara, Madrid, 1994, 226 p.

2 AMELA Víctor-M., « Pitita Ridruejo, señora de la alta sociedad española, 'Nunca he sido una frívola' » (entrevista), in *La Vanguardia*, Barcelona, 27/05/2002.

3 LACAN Jacques [évoquant une discussion sur « le problème central de l'éthique »], *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1986, [382 p.], p. 146.

qui parle. L'effet de cette violence se manifeste clairement par la destructivité à laquelle il faut faire face et qui va de la difficulté des relations interpersonnelles et sociales représentées à la rupture de la relation amoureuse et à la mort de l'héroïne.

En ce qui concerne cette dernière, le narrateur fournit sur son nom, qui sert de titre à l'œuvre, les précisions que l'on pourrait trouver dans un ouvrage spécialisé :

Su nombre evocaba esa ambigüedad antiquísima. Diosa nocturna, luna que es metamorfosis, llena un día, menguante al que sigue, uña de plata en el cielo pasado mañana, eclipse y muerte dentro de unas semanas [...] Diana cazadora, hija de Zeus y gemela de Apolo, virgen seguida por una corte de ninfas pero también madre con mil tetas en el templo de Éfeso. Diana corredora que sólo se entrega al hombre que corra más rápido que ella. Diana/Eva detenida en su fuga sólo por la tentación de las tres manzanas caídas. Diana del cruce de caminos, llamada por ello Trivia [...].¹

Cette définition s'appuie sur l'ambiguïté, la dualité, voire la pluralité de la déesse ainsi que sa dimension fondatrice (« virgen », « madre », « Eva »). Ces attributs de la déesse rejoignent certains de ceux qui sont susceptibles de se rapporter à Dieu – au moins dans le texte – et les ordonnent autour d'une polarité féminine, nocturne, lunaire, voire infernale². La référence aux changements, aux mouvements, aux carrefours rend la déesse plus proche de la vie en tant que somme d'évènements, de rencontres, mais s'abstient de souligner le caractère indomptable d'une déesse souvent opposée à celles qui d'habitude symbolisent l'amour³.

Quant aux développements sur Dieu contenus dans *Diana o la cazadora solitaria*, ils reprennent la logique de ceux que l'auteur a pu développer dans son œuvre antérieure et reflètent l'intérêt tout particulier qu'il a porté aux hérésies du christianisme. Ce discours sur Dieu, référé à une réalité

1 FUENTES Carlos, *op. cit.*, p. 13 et 14.

2 Cf., par exemple, CIRLOT Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona, 1982 (5^a edición), p. 171 : « Deidad de los bosques relacionada con la naturaleza [...]. Se ha señalado también su carácter variable relacionado con la luna y el tiempo [...], en algunas representaciones [...] aparece como Hécate triforme [...], es la inversión infernal de la forma trinitaria del mundo superior. Según Diel, esas formas triple de lo inferior aluden a la perversión de las tres pulsiones esenciales del ser humano (conservación, reproducción y espiritualización-evolución). En tal caso, Diana ratifica el aspecto terrible de lo femenino. Sin embargo, por su virginidad, tiene un carácter moral favorable opuesto al de Venus ».

3 Cf. sur ce point, CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Éditions Robert Laffont/Jupiter, coll. Bouquins, Paris, 1982, p. 77-78 : « vierge ombrageuse et vindicative, toujours indomptée [...]. Elle châtie cruellement quiconque manque d'égards envers elle [...] ; elle récompense de l'immortalité, au contraire, ses adorateurs fidèles [...]. Chasseresse, elle fait un massacre des animaux qui symbolisent la douceur et la fécondité de l'amour [...] Artémis symboliserait, aux yeux de certains analystes, l'aspect jaloux, dominateur, castrateur de la mère ».

mystérieuse et fondatrice, et souvent accompagné d'un sentiment de révolte, désigne un Créateur et renvoie à l'homme lui-même en tant qu'énigme¹. Sa reprise permet de situer, même modestement, le texte étudié dans une perspective ontologique. Elle tente d'établir, par ailleurs, une certaine continuité de pensée entre le roman – publié en 1994 – et les œuvres plus ambitieuses de la maturité de l'auteur. Ce n'est, toutefois, pas la similitude avec des thèmes déjà traités qui guidera mon approche, mais le souci de lire le texte pour ce qu'il énonce sur la question du rapport de Dieu et de la violence.

Dieu apparaît, en premier lieu, comme une entité référentielle. C'est une entité qui n'a nul besoin d'être une personne pour produire des effets de réel me concernant – je veux dire me concernant en tant que lecteur pris au piège de ce texte qui m'inclut dans ses propos, par exemple en conjuguant une série de verbes à la première personne du pluriel du présent de l'indicatif : « le respondemos », « no merecemos », « nos convencemos », « nos atrevemos », « nos decimos », etc. Dieu constitue, dès le départ, dans ce texte, un grand Autre, cet Autre, n'ayant rien à voir avec un semblable, qui rappelle à un sujet qu'il est pris, dès son entrée dans le monde, dans un ordre radicalement antérieur et extérieur à lui et dont il dépend².

Rattaché au manque à être de la réalité par rapport auquel va prendre sens l'histoire d'amour qui nous est racontée, Dieu renvoie, de manière radicale, le désir d'un sujet à ce qui le détermine. Diana représente, quant à elle, sous le signe de l'amour, une possible incarnation d'un grand Autre dans un semblable, qui ne le reste pas, puisqu'elle est à la fois femme et déesse. Dieu et Diana posent la question de la Loi et de ce qui peut être réalisé du désir.

De fait, avant même d'aborder la question de Dieu, le texte, dès l'*incipit*, évoque le bonheur. Et le lien du bonheur à l'espoir ne sert qu'à souligner son rapport à la servitude : « No hay peor servidumbre que la esperanza de ser feliz »³. C'est ce paradoxe banal, dont le thème est lié à celui de l'amour, qui conduit le narrateur à évoquer Dieu. Il le rend alors responsable de la condition humaine – « Dios nos promete un valle de lágrimas en la tierra »⁴ –, et développe, sur ce thème, une longue introduction. Le récit tout entier

1 FUENTES Carlos a récemment présenté une synthèse de son point de vue sur Dieu dans *En esto creo*, Seix Barral, Col. Biblioteca breve, Barcelona, 2002, p. 50-62.

2 Sur le concept de grand Autre, cf. ANDRÈS Mireille in *L'apport freudien. Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, sous la direction de KAUFMANN Pierre, Bordas, Paris, 1993, p. 52-53.

3 FUENTES Carlos, *op. cit.*, p. 9.

4 *Idem.*

garde l'écho du premier substantif qui y est employé : « servitude ». Dans ce terme se rejoignent les limites de la condition humaine et le service que réclament, de ceux qui leur sont attachés, tant Dieu que son pendant littéraire et amoureux, la Dame de la *fin'amors*.

C'est du côté de Dieu et des limites de la condition humaine que le texte développe, au début, sa problématique explicite. Il oppose la vie éternelle, à laquelle est réservé le bonheur, à la vie terrestre, qui aurait droit à sa part. Et le narrateur nous implique dans une logique de rébellion, de défi, de critique : « Le respondemos a Dios, rebeldes, insatisfechos : ¿ No merecemos una parcela de eternidad en nuestro paso por el tiempo ? Las mañanas de Dios son peores que las de un croupier en Las Vegas »¹.

Dieu est ainsi déchu de la place de grand Autre acceptable qu'il paraissait destiné à occuper. Il est ramené à une position qui, même dans une relation inégalitaire, permettrait de lui adresser nos critiques. Dieu apparaît sous un jour négatif que souligneront ensuite les termes de « *Gran Croupier* » et la référence au pari de Pascal – à juste titre qualifié de cynique, dans la mesure où il nous propose de croire en Dieu par pur intérêt².

Cette suzeraineté de Dieu, incontournable et insatisfaisante, n'est pas sans évoquer celle de la Dame de la poésie des troubadours. La lyrique courtoise instaure, en effet, l'amour sous le signe d'une relation inégalitaire et l'aimée y est aussi susceptible de recevoir des critiques ou des reproches. L'amant courtois, *amador* qui veut devenir *drut*, amant récompensé, attend ce bienfait de sa Dame. Et lorsqu'il ne parvient pas à ses fins, l'amoureux peut s'écrier comme Raimon Jordan : « non es tan greu ad obrar fregz aciers / com lo seus cors durs tornar plazentiers » – « il est moins difficile de travailler le froid acier / que de rendre favorable son cœur dur »³. Et même lorsqu'il ne se plaint pas, le troubadour connaît la souffrance et la douleur – « Per so m'en creis plus ma dolors » (« C'est pourquoi ma douleur augmente »), dit Jaufré Rudel dans un poème d'amour⁴.

Dans le texte étudié, c'est Dieu qui apparaît comme celui qui ne peut ou ne sait que se venger de nous. Il est celui qui nous condamne à la douleur. Il est si manifestement insensible à nos problèmes que bien vivre lui apparaît comme un suprême défi. Que faire de ce Dieu ? La réponse est simple :

1 *Idem*.

2 *Ibid.*, p. 9 et 10.

3 In ROUBAUD Jacques, *Les troubadours, Anthologie bilingue*, Seghers, Paris, 1971, [466 p.], p. 23.

4 *Ibid.*, p. 78.

s'efforcer de cerner logiquement son mystère – « Nos atrevemos, contra toda lógica, a darle lógica a la Divinidad »¹. Par les mots « contra toda lógica », le narrateur se distancie de la position qu'il va nous soumettre et qui a pour but de rétablir Dieu dans sa place de grand Autre positif :

Nos decimos : No pudo ser Dios el creador de la miseria y el sufrimiento humano, la crueldad y la barbarie humanas. En todo caso, esto no lo creó un buen Dios, sino el Dios malo, el Dios aparente, el Dios enmascarado al cual sólo podemos vencer agotando las armas del mal que Él mismo creó. Sexo, crimen y sobre todo la imaginación del mal. ¿ No son estas dádivas, también de un Dios maligno ?²

C'est, en effet, au prix d'une dissociation de la déité, partagée entre un Dieu bon, mais lointain, et un Dieu mauvais, trop proche, que la misère, la souffrance, la cruauté et la barbarie humaines peuvent trouver leur place en ce monde. Le monde est ainsi fondé sur une indépassable logique de violence dès lors que la violence y apparaît comme l'instrument même de la rédemption.

Je ne me pencherai pas sur le rapport de ces affirmations avec certaines hérésies médiévales. L'intérêt du texte réside, à mon sens, dans l'actualité d'un propos auquel ces conceptions fournissent les moyens d'une expression métaphorique. Le processus évoqué fait ressortir l'importance de la place d'un grand Autre déterminant pour notre vie. La place de ce grand Autre peut être occupée par un ennemi. Et cet ennemi est, bien sûr, défini comme dépourvu de légitimité. La rébellion et la critique, déjà énoncées, contre les limites de la condition humaine se manifestent, de ce fait, dans toutes leurs conséquences : « Así nos convenceremos de que sólo asesinando al Dios usurpador, llegaremos, limpios de cuerpo, liberados de mente, a ver el rostro del Dios primero, el Buen Dios »³.

L'assassinat, réel ou figuré, n'est plus alors un crime, mais un devoir. C'est le moyen même de parvenir au bien suprême. Cette conception met en jeu un désir de meurtre se justifiant par le désir de venir en aide à un père idéal. Elle a servi de fondement aux causes les plus diverses, qui vont de sa sublimation dans la spiritualité religieuse et la non-violence à l'idéalisation simpliste d'intérêts partisans.

La constatation à laquelle il procède n'a pas, pour le narrateur, vocation à nous révéler ce qu'il en est « en soi », mais ce qu'il en est « pour nous ». Il définit par là une optique originale en soulignant que cette quête d'un grand Autre positif n'aboutira à rien de précis. Seul le chemin, et non le but, est à prendre en considération. En effet, celui qui approchera de Dieu pourra

1 FUENTES Carlos, *op.cit.*, p. 9.

2 *Idem.*

3 *Idem.*

seulement apprendre qu'il est celui qui n'est pas – « Dios nos revela que Él no es sino lo que No Es »¹. Le mouvement vers Dieu, porté par la double négation que constitue l'assassinat d'un Dieu supposé mauvais, ne permet pas d'approcher la positivité d'un Dieu qui ne relève pas l'Être. Ce Dieu reste inaccessible et réduit à une valeur nominale : « Reúne, en un solo abrazo, el origen y el destino »². Telle est sa fonction essentielle.

Les développements immédiatement précédents ne m'ont pas permis de poursuivre le parallèle que j'avais amorcé entre Dieu et la Dame. Je n'ai pas voulu abuser de l'évocation de la rivalité qui oppose l'amoureux à ses rivaux et, en particulier au « gelos », le mari de la Dame – qu'il n'était pas souhaitable de tuer. Mais l'inaccessibilité de Dieu comme de l'objet d'amour et le fait que l'aimée puisse également réunir, pour celui qui l'aime, origine et destin me permettent de revenir à la *fin'amors*.

C'est au moment précis où le texte place sous la tutelle de Dieu la nécessité de réunir l'origine et le destin qu'il cite, pour la première fois, le nom de Diana Soren. L'origine se rapporte, en principe, à ce passé qui permet au présent de ne pas être dépourvu de futur. L'origine, placée sous l'égide de la figure transcendante de Dieu, souligne la dimension essentielle que prend l'existence lorsque le destin l'inscrit dans un « présent ». Origine et destin rendent perceptible le rapport de la mémoire et du désir. Ils supposent un présent unitaire auquel ne peuvent être étrangers, ni le passé, ni l'avenir. Ce temps unit aussi image et événement et le narrateur, évoquant l'image cinématographique de Diana, peut affirmer :

Es su imagen, pero también su voz, su movimiento, su belleza y su juventud imperecederas. La muerte, gran madrina de Eros, es vencida y justificada, a un tiempo, por la reunión con la amada que ya no está a nuestro lado, rompiendo el gran pacto de la pasión : siempre unidos, hasta la muerte, tú y yo, inseparables³.

Le « présent » de l'histoire évoquée se réfère au rêve d'une plénitude absolue. Cette plénitude peut être référée à Dieu comme à une aimée. Elle s'appuie sur la recherche de l'Autre originnaire du désir. Elle se heurte, du côté de la réalité, à la rencontre manquée, à la rencontre avec le vide, le manque de cette plénitude. Elle implique un ratage renvoyant à la relation à ce premier Autre que constitue la Mère – un ratage fondateur de la vie. Le grand Autre mis en scène par l'évocation de l'amour-passion peut, comme Dieu, se définir par le rien, mais un rien opérant en rapport à un au-delà.

1 *Ibid.*, p. 10.

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 13.

Dans ce dernier terme se rejoignent la vie éternelle et l'au-delà du principe de plaisir, c'est-à-dire le point où le désir prend rapport à l'être-pour-la-mort.

Comme celui qui rattache l'homme à Dieu, le rapport le plus durable à Diana, cette femme « perversement » divine – « *mujer perversamente tocada por la divinidad* »¹ –, se situe dans le monde du signifiant. Le narrateur définit son projet comme suit :

Entre Pascal y San Juan de la Cruz, yo quisiera crear para ella un mundo mítico, verbal, que se acerque a la pregunta mendicante que tiende su mano entre la tierra y el cielo. ¿ Podemos amar en la tierra y merecer un día el cielo ?²

L'opposition du ciel et de la terre débouche sur un dilemme qui concerne la vie terrestre et est reformulée comme suit : « En esta tierra, ¿ sólo podemos amar si sacrificamos al amor, si perdemos al ser querido por nuestra propia acción, por nuestra propia omisión ? »³. Ce dilemme, en rapport avec la possibilité de l'amour, n'est pas le simple refus d'assumer son amour avec toutes ses conséquences. Il accompagne aussi l'évocation de sa responsabilité dans la perte de l'aimée, sur laquelle repose son récit. Face à cette perte, il est impossible au narrateur de ne pas s'en attribuer une part de responsabilité. Il reste ainsi pour quelque chose dans ce qui lui est arrivé et qui ne dépendait pas de lui. Cette évocation trouve son écho le plus sensible dans les dernières phrases du chapitre :

No supiste amar. Fuiste incapaz de amar.

Ahora cuenta esta historia para darle razón al horrible oráculo de la verdad. No supe amar. Fui incapaz de amar.⁴

Évoquant, avant cette conclusion radicale – teintée d'un reste de toute puissance –, la triste fin de l'histoire en cause, la question de la possibilité de l'amour devient « ¿ Es preferible algo a todo o a nada ? ». Cette question peut être entendue comme opposant un amour « terrestre » et, somme toute, raisonnable, à un amour idéal plus hypothétique. Mais est-ce vraiment son sens ? La question ne met pas en balance d'un côté « quelque chose » et de l'autre « tout ou rien ». Elle oppose « quelque chose », d'une part, à « tout » et, de l'autre, à « rien ». Une telle formulation débouche sur une certaine confusion que mettent en relief les affirmations suivantes : « Ella me lo dio todo y me lo quitó todo. A ella le pedí que me diera algo mejor que todo o

1 *Ibid.*, p. 10.

2 *Ibid.*, p. 11.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 16.

nada. Le pedí que me diera algo. Ese “algo” sólo puede ser el instante en que fuimos o creímos ser felices »¹.

Le « quelque chose » et le « tout » se confondent dans le souvenir d'un instant qui reprend le « tout » qu'elle lui a donné et le « quelque chose » qu'il demandait. Leur opposition laisse seulement subsister l'inadéquation du « tout » obtenu à sa demande. Le « tout » obtenu est, en effet, annulé par le « tout » perdu. Aussi, ce qui compte de ce moment n'est pas rattaché au seul passé, mais à un hypothétique toujours : « Recuerdo y escribo para recobrar el momento en que ella siempre sería como fue esta noche »².

Le sens trouve son chemin, au-delà des mots, malgré le manque de cohérence logique de la phrase. Peut-on, en effet, utiliser le verbe « recobrar » pour évoquer un moment inexistant ? Il s'agit non pas du moment où Diana occupait une position dispensatrice de bonheur, mais de celui où elle serait éternellement comme elle fut cette nuit-là. Seule la possibilité d'obtenir une satisfaction substitutive, après avoir renoncé à atteindre l'objet du désir, peut permettre de poursuivre cet instant idéalisé.

L'écriture a donc de multiples vocations de réparation, de compensation ou de dépassement. Elle doit soulager la culpabilité de celui qui pense qu'il n'a pas su aimer. Elle doit lui faire revivre le moment idéalisé autour duquel tourne son désir. Elle doit aussi lui permettre d'obtenir une victoire par une manifestation de vie :

Amo y escribo para obtener una victoria pasajera sobre la inmensa y poderosísima reserva de lo que está allí, pero no se manifiesta [...] Sé que el triunfo es fugitivo. En cambio, me deja mi propia reserva invencible, que es la de hacer algo – en este momento – que no se parezca al resto de nuestras vidas.³

« Victoire » et « Triomphe » atténués par les adjectifs qui les accompagnent (« passagère » et « fugitif ») conduisent à l'évocation d'un « quelque chose » mieux que tout ou rien. Ils définissent le rôle que s'attribue le narrateur. C'est un rôle de créateur qui n'atteindra pas la perfection idéale parce qu'elle est, elle aussi, inaccessible. Mais c'est un rôle qui, du moins, lui permet de vivre dans ce monde insatisfaisant – un monde dont la violence lui apparaît si grande qu'il considère que ne plus en faire partie constitue, pour Diana, un bénéfice secondaire non négligeable : « Se salvó de despertar hoy y de ver un país [...]. Se salvó de ver la violencia

1 *Ibid.*, p. 11.

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 12.

[...]. Se salvó de ver las escuelas [...] ; se salvó de ver la muerte diaria [...] »¹.

La sublimation qu'implique l'écriture parvient à donner à la figure de Diana une dignité que sa qualité d'objet de désir ne lui permettait pas d'atteindre. Cette dignité s'articule autour du vide que concrétisent son absence et sa mort. Elle conduit à ériger Diana en objet absolu impossible à atteindre, en repère mythique qui renvoie aux limites des tentatives nécessaires pour penser l'origine. Il n'est pas étonnant, par suite, que l'amour courtois ait pu, parfois, me fournir une référence, puisque sa caractéristique est d'élever un objet à une dignité de l'ordre de l'absolu et de l'impossible à atteindre². Il est, aussi, logique que cette problématique mette en question Dieu au point où son évocation rejoint la question ontologique de l'origine et du destin.

La valeur de représentation de Diana situe l'objet féminin, et la violence qui lui est liée, comme problème ambigu et énigmatique. Ce problème a rapport à une origine dépassant ce qui est perceptible et assumable comme nécessaire au présent pour fonder l'avenir. Il s'accompagne du sentiment d'être dépossédé d'un destin digne de ce nom – dépossession dont la responsabilité ne peut incomber qu'au Créateur. Lorsque, vers la fin du récit, le narrateur assiste, dans le temple de la petite ville de l'Iowa où est née Diana, au serment d'un pasteur, il croit entendre celui-ci dire :

[...] Dios sólo tiene poder, el poder de perdonar aunque él mismo no merezca perdón alguno. ¿Cómo lo va a merecer, si cometió el error de crear a estos seres concupiscentes, criminales, ingratos, estúpidos, autodestructivos, que somos todos nosotros, las criaturas de un Dios culpable ? [...] Piensen en un Dios que no merece perdón pero que tiene el poder de perdonarnos a nosotros, no caigan en la desesperanza, esperen y confíen.³

Ce Dieu impardonnable, mais ne conduisant pas à désespérer, ressemble, en quelque point, au narrateur nous faisant part de la responsabilité qu'il s'attribue pour ce qui s'est mal passé. L'erreur attribuée à la Création est, sans doute, susceptible d'affecter toutes les créations. On peut, en tout cas, relever une analogie entre la Création, conçue comme fruit – et échec – du verbe divin et la création esthétique. Cette dernière est, en effet, marquée par son incapacité de principe à conduire à l'existence effective ce dont elle parle, c'est-à-dire ce qui la sous-tend et qu'elle donne à voir⁴.

1 *Ibid.*, p. 14 et 15.

2 Cf. LACAN Jacques, *op. cit.*, p. 134.

3 *Ibid.*, p. 222.

4 Cf., dans ce sens, HENRY Michel, *C'est moi la vérité. Pour une philosophie du christianisme*, Seuil, Paris, 1996, [347 p.], p. 277.

Comme les précédentes, la construction de l'image d'un Dieu qui ne mérite pas de pardon l'inscrit dans un rapport à l'humain marqué par la violence. Elle le fait à partir de la double recherche d'une légitimation de nos désirs et d'une légitimation de notre plainte. Mais de ce monde, si peu conforme à nos désirs, nos désirs sont inséparables. Car c'est de l'imperfection, de l'insuffisance, du manque même, qu'ils trouvent leur origine et leur destin. De ce monde, objet de notre plainte, l'attente d'un passé autre ne saurait nous guérir. La plainte liée à une blessure ou à une difficulté de vivre en rapport à une violence ontologique, laisse, toutefois, sa place à la double aventure de l'amour et de la création.

Adossée à la fondation résultant de l'écriture de l'œuvre, la référence à Dieu et à la violence perd une partie de sa radicale négativité initiale et il reste possible d'attendre son pardon d'un Dieu impardonnable. La création inscrit le roman dans une tentative de dépassement de l'attente d'un passé autre. On peut penser, en s'appuyant sur les développements sur la peine et la plainte de François Roustang¹, que cette tentative s'inscrit contre une telle attente pour en guérir les exigences fondées sur un refus de la réalité – sans toutefois y parvenir totalement. Elle s'y inscrit, cependant, en affrontant de nouveau le traumatisme causé par l'échec d'une relation, qui en ressort transfigurée. Elle s'y inscrit en ajustant la douleur à son expression et en faisant du narrateur l'observateur avisé du fossé ouvert par un événement malheureux aux résonances personnelles et sociales. Elle s'y inscrit en favorisant autant que possible, dans ce cadre, la conciliation et non la vengeance, la reconnaissance de l'inexorable et non le regret. Elle s'y inscrit, enfin, par la recherche d'une place dans un univers intérieur et extérieur qui ne sera plus jamais comme l'univers rêvé d'hier.

Clément TOURNIER

GRELPP

Université de Cergy-Pontoise

¹ Cf., sur ce point, ROUSTANG François, *La fin de la plainte*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2000, [255 p.], p. 13.

Une violence originelle au cœur de la parole poétique de Julio Llamazares

Associer le poète Julio Llamazares à la question de la violence exige d'entrée une justification. Si dans les romans de cet auteur, comme *Luna de lobos*¹ ou *La lluvia amarilla*², la présence de la violence est manifeste et participe de la création d'un univers régi par des forces hostiles et destructrices, dans l'œuvre poétique, en revanche, la question de la violence relève d'une autre approche.

Plus connu aujourd'hui comme romancier, Julio Llamazares n'en est pas moins poète, du moins a-t-il commencé par écrire de la poésie avant de se consacrer au roman ou à d'autres formes. L'œuvre poétique se compose de deux recueils, écrits à quelques années d'intervalle : *La lentitud de los bueyes*, en 1978, et *Memoria de la nieve*, en 1981. Publiés séparément, ils ont été réunis dans un seul volume en 1985³. Au-delà des différences qui les séparent, ces deux recueils forment un ensemble cohérent qui se construit autour des mêmes espaces et des mêmes motifs, se présentant ainsi comme une suite poétique.

La critique a vu dans ces recueils l'expression d'un désir profond qui conduit le locuteur à évoquer des paysages liés à une histoire humaine, mais inscrits dans un temps révolu ; néanmoins, la voix poétique ne cherche pas à sauver ces lieux de l'oubli où ils sont tombés, pas plus qu'elle ne tente de leur restituer le passé perdu, au contraire le poème délimite un espace où s'engouffre l'oubli pour y œuvrer pleinement. De la lecture se dégage dans un premier temps une impression de quiétude associée à l'évocation de ces paysages silencieux et désertés, où tout semble paisible ; cette impression se trouve renforcée par la diction posée d'un locuteur qui ne cesse de marcher en nommant ce qu'il voit, ce qu'il rencontre. Néanmoins, la présence de ce moi qui parcourt des lieux abandonnés révèle un regard atteint par ce qu'il découvre et, de cet échange, de ce mouvement visuel surgissent des images porteuses d'une violence latente et sourde, tapie au creux de l'espace poématique et que la voix se charge de faire affleurer. C'est pourquoi je parlerai d'une violence génératrice de tension dans l'écriture poétique : la violence se situe au cœur même de l'espace où advient la parole poétique, et celle-ci apparaît alors inscrite dans un mouvement de tension entre mémoire et oubli, mouvement d'équilibre pour parvenir à dire et à énoncer ce qui pourtant la met en danger. Nous aborderons ainsi, dans un premier temps, l'écriture de la tension, puis nous verrons comment le paysage apparaît

1 LLAMAZARES Julio, *Luna de lobos*, Seix Barral, Barcelona, 1985, 153 p.

2 LLAMAZARES Julio, *La lluvia amarilla*, Seix Barral, Barcelona, 1988, 143 p.

3 LLAMAZARES Julio, *La lentitud de los bueyes. Memoria de la nieve*, Poesía Hiperión, Madrid, 1985, 76 p.

comme l'expression de la douleur et, enfin, comment la violence s'articule autour d'une scène primitive.

1 – Une écriture de la tension

Sans vouloir dissocier forme et fond, je partirai néanmoins d'un constat formel qui concerne la syntaxe et le vers. Les deux recueils présentent une structure semblable : il s'agit d'une suite de textes numérotés¹, chaque texte formant une unité construite à partir du développement d'un motif, s'apparentant parfois à un discours bref, au chapitre d'un récit qui donne l'impression de se dérouler sur tout le recueil. Un équilibre se crée, instaurant un rythme régulier, fondé sur la répétition et renforcé par un vers long qui associe ainsi le pas du locuteur à l'émergence de sa voix. De là, une impression de répartition et d'agencement harmonieux et stables dans l'évocation de ces contrées disparues. Néanmoins, certains éléments viennent troubler cette première perception. L'emploi d'un vers long qui se rapproche d'une phrase n'est pas sans rappeler le verset ; or, cette forme confère à la parole une dimension sacrée et lui attribue une fonction de révélation. La diction prend alors des accents prophétiques et son assurance, sa fermeté ébranle le lecteur :

Llega un momento en que la duda no sirve de moneda. / Llega un momento en que el silencio más dulce y más helado se escurre como un gato por el angosto tragaluz del miedo. / Y, para esa hora de las nueces vacías, las señales grabadas en el barro ya habrán sido borradas.²

L'emploi du présent et du futur notifie la présence de cette voix déterminée qui avance et dévoile, rendant visible ce qui a été effacé, ou va l'être. Ce que le verset fait advenir, c'est la disparition même et ce mouvement de dévoilement suppose une tension de la parole qui fait violence à la lecture. Le ton catégorique de cette voix est d'autant plus saisissant qu'il accompagne un mouvement d'affirmation de l'absence : « Porque es aquí donde nacen las arenas movedizas del olvido »³. Le vers s'inscrit alors dans la page comme le négatif de ce qui n'est plus et la page apparaît comme l'ultime espace de la parole naissante.

En outre, la parole prophétique est une parole violente car elle s'impose en faisant taire toutes celles qui pourraient s'élever :

Abstenéos, no obstante, de ponerle interrogantes amarillas o de buscar dioses de trapo allí donde existen solamente aguas absurdas. / De todos es sabido que el tiempo no posee otra grandeza que su propia mansedumbre.⁴

Le lecteur se trouve ainsi confronté à une révélation paradoxale, la révélation de ce qui n'est plus et ne peut plus avoir lieu, contre laquelle rien

1 De 1 à 20 pour *La lentitud de los bueyes* et de 1 à 30 pour *Memoria de la nieve*.

2 LLAMAZARES Julio, *La lentitud de los bueyes*, op. cit., p. 13.

3 *Ibid.*, p. 12.

4 *Ibid.*, p. 15.

n'est possible, et qui nous renvoie à une expérience lointaine, comme le suggère Maurice Blanchot :

Quand la parole devient prophétique [...] C'est à nouveau comme le désert, et la parole aussi est désertique, cette voix qui a besoin du désert pour crier et qui sans cesse réveille en nous l'effroi, l'entente et le souvenir du désert.¹

Si les recueils sont assez courts, la voix n'en occupe pas moins toute l'étendue pour y résonner et s'affirmer comme telle. Par ailleurs, les versets sont accompagnés de phénomènes syntaxiques et sémantiques qui renforcent la violence de la révélation. En effet, des procédés de répétition de mots et de motifs créent un sentiment de ressassement qui notifie l'expérience douloureuse du locuteur confronté à des lieux inhabités ; l'emploi constant d'adverbes de lieu et de temps, accentué par l'emploi récurrent de l'inversion des négations délimite un territoire où œuvrent l'effacement et l'oubli. La répétition presque obsessionnelle de certains termes, comme « tristeza », « masedumbre », « soledad », « silencio », renvoie à une impression de pesanteur et suggère un recommencement sans fin qui peu à peu envahit l'espace de l'écriture, en enfermant la voix dans cet écho sans cesse repris, comme si parcourir ces espaces pour remonter le temps n'avait pas de fin. L'emploi de la répétition implique un resserrement du discours sur lui-même, dévoilant la force d'une souffrance intériorisée.

Les images qui font apparaître la vacance du lieu oublié reposent sur une syntaxe singulière ; mais l'écriture poétique de Julio Llamazares ne se fonde pas pour autant sur une syntaxe forcée ou subversive, et la langue n'est pas contrainte ou soumise à des torsions syntaxiques, ni à des distorsions sémantiques. Tout semble assis sur un mouvement qui va de soi ; ainsi la syntaxe associe généralement deux ou trois termes dont le dernier rompt l'équilibre créé par les éléments précédents. Cette juxtaposition de mots qui caractérisent un paysage, une atmosphère associe des perceptions antithétiques qui font naître une tension et font violence à la lecture. En effet, la présence du dernier terme, qui souvent connote la douleur et la violence, bouleverse la perception initiale qui vient de se forger. Ainsi le vers qui ouvre *La lentitud de los bueyes* crée d'emblée ce rythme singulier : « Nuestra quietud es dulce y azul y torturada en esta hora »². Si les deux premiers adjectifs renforcent la caractérisation de l'atmosphère suggérée par le sème « quietud », le troisième, « torturada », introduit une nouvelle connotation qui s'oppose aux précédentes ; la forme même du terme, un participe passé adjectivé, diffère des autres et suppose une force extérieure

1 BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Gallimard, Coll. Folio/Essais, Paris, 1986, p. 110.

2 LLAMAZARES Julio, *La lentitud de los bueyes*, *op. cit.*, p. 11.

et agissante ; de plus, l'allitération en [R] et en [T] perturbe l'harmonie phonique créée par celle en [Z] au début du vers. L'abondance des copulatives dans les deux recueils implique un effet disjonctif qui met ainsi en évidence un monde marqué par des signes qui supposent une violence passée, mais que la terre et les paysages renvoient dans le présent de l'écriture. De même, l'enchaînement des propositions suggère un mouvement d'intériorisation de ce qui vient d'être dit, renforçant l'impression de résignation face aux paysages désolés.

2 – Un paysage de la douleur

Dans son long cheminement, le locuteur traverse une nature porteuse de signes qui connotent la blessure, la souffrance et la mort ; il ne s'agit pas d'une nature hostile à l'homme, mais plutôt d'une nature qui, oubliée par les hommes, s'est transformée, laissant place à une végétation primitive, résistante dès lors à l'homme qui s'est écarté de la demeure originelle. Le locuteur ne cesse de nommer les végétaux qu'il rencontre, mais si la richesse du lexique est grande, ce sont toujours les mêmes plantes qui reviennent : le chardon, la bruyère, le gui, les broussailles, l'ortie, envahissent l'espace parcouru. Ces plantes sont revêches et leurs piquants apparaissent comme autant de défenses tournées vers le monde extérieur, le dehors. La nature se révèle prête à égratigner et à écorcher : les épines ou les ronces peuvent blesser, laissant des traces sur le corps du seul homme qui retourne encore sur ces lieux. Aucune souffrance corporelle n'est évoquée, mais la récurrence de ces motifs dénote un regard effleuré par ces présences saillantes, ces formes matières qui se découpent dans le paysage. Aussi l'emploi de la synesthésie est-il fréquent, notifiant une perception qui associe l'humain et le végétal, renvoyant la douleur du locuteur à celle d'une nature aux prises avec l'oubli : « Cuando vuelvas a casa, te explicaré el rumor de las ortigas en la sangre »¹ ou bien « Mi memoria es la memoria de la nieve. Mi corazón está blanco como un campo de urces »², ou encore cette personnification de la nature qui bruisse de douleur : « No escuchan ya el gemido negro de las moras – la muerta entre sus tallos –, ni el crujido creciente de la escarcha »³. Que ce soit pour les chardons du souvenir – « abrojos del recuerdo » –, ou pour le cri des fruits – « Y en la noche se escucha el grito desolado de las frutas silvestres »⁴ –, la parole poétique

1 *Ibid.*, p. 32.

2 *Ibid.*, p. 45.

3 *Ibid.*, p. 71.

4 *Ibid.*, p. 53.

associe souvent un élément abstrait à un élément qui connote une couleur, une saveur, un son, créant ainsi des réseaux sémantiques inattendus qui suggèrent un contact violent : « Miro hacia atrás y sólo encuentro un lejano y dolorido olor a brezo »¹.

Par ailleurs, la violence surgit à travers des images chromatiques d'autant plus intenses qu'elles contrastent avec une étendue blanche, silencieuse et enneigée qui rappelle celle de la page ; la couleur de certains fruits, comme la mûre, le raisin, la groseille ou les teintes conférées par le passage des saisons et du temps éclatent au sein du vers. Certes, ces éclats de couleurs suggèrent un épanouissement, une maturation qui notifie aussi une jouissance poétique des mots² : « Las grosellas derraman granates en la nieve y los silencios más antiguos en humo y humildad se desvanecen »³. Mais cette éclosion, parfois sensuelle, des formes et des couleurs s'accompagne d'une autre image, celle du sang : la terre exsude, déverse lentement le sang de l'homme qui autrefois vivait là. Nombreuses sont les images qui renvoient à ce malheur, à cette douleur lointaine qui ne cesse de s'épancher : « Miro a mi alrededor : uvas de sangre en esta noche amarga de San Silvestre »⁴, ou encore « Y, ahora, el agua de noria, la lenta herrumbre negra de la plata enterrada y el invierno sin luz. / La sangre amanecida de los racimos rotos cerca del humo »⁵.

La violence latente et intériorisée que sous-tendent ces images prend corps avec le champ sémantique de l'amertume qui domine dans les deux recueils ; ainsi la récurrence du terme « amargura », et de ses déclinaisons, comme l'adjectif « amargo », renvoie, non seulement à un état de la nature, mais à un profond mal-être du locuteur qui est affecté par ce sentiment. La récurrence du champ sémantique des goûts et des saveurs, comme l'amer, l'aigre, l'acide, ravive une violence subie par la langue, la bouche, autant de synecdoques de la voix poétique qui se révèle elle aussi atteinte : « Si te pusiera copos de tierra sobre la boca, sabrías la acidez que me posee »⁶, ou « Me refiero a la tristeza que amarga en la lengua »⁷. Tout semble gorgé

1 *Ibid.*, p. 40.

2 Pour une approche plus large de ce lexique, cf. l'éclairante postface de ZIMMERMANN Marie-Claire, rédigée pour l'édition bilingue : *La lenteur des bœufs. Mémoire de la neige*. Traduits de l'espagnol par Bernard Lesfargues, Fédérop, Église-Neuve d'Issac, 1995, 131 p.

3 LLAMAZARES Julio, *La lentitud de los bueyes*, *op. cit.*, p. 46.

4 *Ibid.*, p. 37.

5 *Ibid.*, p. 73.

6 *Ibid.*, p. 27.

7 *Ibid.*, p. 28.

d'amertume et prêt à éclater sous le poids de ce sentiment. Il est intéressant de souligner l'étymologie latine commune aux termes « *amargura* » et « *amarillo* » ; la couleur récurrente dans les deux recueils¹ connote le temps qui passe, laissant un vide derrière lui : « *En labios amarillos la negación florece* »². Le rapprochement de ces deux termes suggère une relation sémantique du manque, de l'absence, comme l'indique la définition de « *amargura* » : « *sentimiento de pena por un desengaño, una ilusión frustrada, una muestra de desagrado o de falta de cariño, o una desgracia que envuelve frustración, como por ejemplo la muerte de una joven persona* »³. Or, c'est bien sur ce fond d'absence et de douleur qu'il faut, me semble-t-il, entendre l'œuvre de Julio Llamazares : la tension qui se crée entre la mémoire et l'oubli engendre une violence intériorisée et profonde qui touche le sujet poétique.

3 – Violence d'une scène primitive

La traversée de lieux lointains correspond aussi à un retour impossible du locuteur vers le lieu originaire, le territoire de l'enfance. Quelques occurrences, très ponctuelles – évocation de jeux ou de scènes liées au passé –, permettent d'identifier l'espace évoqué avec celui de l'enfance, mais cette régression originaire apparaît marquée elle aussi par des signes négatifs et des images létales. Ainsi le mouvement vers le lieu de la naissance conduit à la mort : « *La nieve está en mi corazón como la hiedra de la muerte en las habitaciones donde nacimos* »⁴. Le parcours suivi par le locuteur met en évidence davantage une dépossession qu'une reconquête du paradis perdu : l'évocation de terres et de paysages oubliés convoque une mémoire collective et une mémoire individuelle, mais celle-ci se trouve intimement confrontée à l'effacement même du lieu. Il nous faut rappeler ici un fait biographique éclairant. Julio Llamazares est né en 1955 à Vegamián, petit village de la province de León, village aujourd'hui disparu sous les eaux d'un barrage. Même si certains de ses propos laissent penser qu'il ne se sentait point attaché à ce lieu – « *Hay que tener en cuenta que yo apenas*

1 La présence de la couleur jaune se retrouve dans le titre du roman *La lluvia amarilla*. Pour une approche plus approfondie de ce thème dans l'œuvre romanesque, cf. l'article de BEISEL Inge, « *La memoria colectiva en las obras de Julio Llamazares* », in *La novela española actual. Autores y tendencias*. Alfonso de Toro, Dieter Ingenschay (Eds.), Kassel, Edition Reichenberger, 1995, p. 193-229.

2 LLAMAZARES Julio, *La lentitud de los bueyes*, op. cit., p. 45.

3 María MOLINER, *Diccionario de uso del español*.

4 LLAMAZARES Julio, *La lentitud de los bueyes*, op. cit., p. 66.

viví allí, que apenas tenía raíces allí. Mi familia era la familia del maestro y cuando comenzaron a construir el embalse se fue. No tenía abuelos, ni hubo generaciones viviendo allí »¹ –, de multiples signes dans son œuvre laissent penser le contraire. Il me semble que l'engloutissement du village a constitué un trauma personnel dont l'écriture porte les traces. L'ensevelissement dans la boue du village natal suppose une liquidation, une négation du lieu des origines qui entraîne un effacement de la mémoire enfantine, de la première mémoire. L'Histoire, en l'occurrence l'histoire et la société franquistes, joue un rôle primordial, puisqu'elle refuse à l'individu tout retour possible sur les lieux de l'enfance, lui confisquant une origine et une identité. C'est pourquoi, l'écriture poétique s'apparente à un long travail de deuil qui ne peut avoir lieu, même les mots se révèlent impuissants à recréer ou à invoquer le territoire perdu, et la voix se trouve contrainte à dire inlassablement l'absence.

Cette perte initiale fait émerger dans l'œuvre poétique une image singulière, celle de l'enfant mort. L'on peut dire que le surgissement de cette image est d'autant plus violent que le vers l'isole dans son unité sémantique, lui conférant ainsi une sorte de fixation dans l'espace poématique :

Este es un paisaje de miradas de nata y tejados helados. Es un paisaje helado e indestructible. / Los niños muertos juegan junto al molino con cuévanos vacíos y varas de avellano. Coronan de laurel y de nieve sus cabezas mientras, tras los marzales, aúllan a la luna, dolor del amarillo.²

L'effet de violence de ces vers vient du croisement de deux champs lexicaux, celui du jeu et de la vie avec celui de la mort, de la dépossession et du manque. La présence de l'enfant mort renvoie à une scène primitive que la parole poétique fait affleurer : l'acte d'écrire suscite la réminiscence de quelque chose d'enfoui que la voix poématique tente de cerner et de rendre visible. L'effet produit par cette image est d'autant plus saisissant que le lecteur, comme le locuteur, se trouvent confrontés à un mouvement suspendu qui interrompt la marche du locuteur : l'impression de fixation de l'image renvoie au poids de la disparition du territoire de l'enfance et à la perte symbolique d'un moi enfant, englouti dans les eaux : « Y, sobre el agua remansada del molino, corruptas flotan las flores doloridas de la infancia »³. Ainsi le moi poématique déclare habiter un lieu recouvert de boue, image qui n'est pas sans évoquer le barrage : « El barro que ahora

1 Cf. entretien avec DELGADO BATISTA Yolanda, in *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n°12, 1999.

2 LLAMAZARES Julio, *La lentitud de los bueyes*, op. cit., p. 47.

3 *Ibid.*, p. 70.

habito se fundirá en vosotros como el esparto aplicado a las heridas »¹.

En outre, ce retour sur un moi enfoui, immergé – je n’ose dire refoulé –, est renforcé par la quête du premier cri, de la première émission de voix qui accompagne la violence de la naissance :

Porque es aquí, en la acidez helada del beso originario de la mujer que tiene el vientre hinchado de tristeza, donde se incuba el pájaro invisible de la desolación. / Y, sin embargo, nadie bajará hasta las norias a beber agua amarga. Nadie recordará el primer grito. / Con la primera palabra nace el miedo y, con el miedo, se incendia la hojarasca del conocimiento y del olvido.²

Le cri qui situe l’être au seuil de la vie constitue le premier acte de violence de la voix, car il engage l’être dans l’humanité et le constitue comme être parlant. En désignant l’espace poématique comme le lieu d’une parole originelle, la voix soumet inéluctablement cette première parole à l’emprise de l’oubli qui ne cesse d’œuvrer, aussi la voix fait-elle acte de violence contre elle-même, tout en assumant cette expérience douloureuse : l’écriture devient oubli, porteur d’un effacement violent qui conduit au blanc ultime et absolu. Le travail de l’écriture se fait à partir de cette première représentation effacée, c’est pourquoi l’image de la spirale, du trou, de la cavité apparaissent comme autant de métaphores d’une matrice, d’un lieu qui renverrait à la première demeure, celle de la mère ; néanmoins dans la spirale, le centre vers lequel tend la voix n’est jamais atteint : – « Hay círculos de sangre que giran en los ríos buscando una salida desde siempre »³ –, et les cavités sont marquées de signes qui révèlent une gestation impossible ou douloureuse, comme dans ce vers où le silence apparaît d’une fécondité morbide : « Ahora el silencio resuena en la mañana con timbres nunca oídos y su vientre destila grumos agrios »⁴ ; même la terre est condamnée au pourrissement : « Escuchad su latido : es una tierra antigua como el silencio. Es más amarga que el esparto. / En sus entrañas fermentan miradas verdecidas »⁵.

Ainsi, face à l’impossibilité de retrouver ce temps et cet espace originels, la voix poématique d’un locuteur néanmoins lucide – « Inútil es volver a los

1 *Ibid.*, p. 38.

2 *Ibid.*, p. 13.

3 *Ibid.*, p. 33.

4 *Ibid.*, p. 22.

5 *Ibid.*, p. 24.

lugares olvidados y perdidos, a los paisajes y símbolos sin dueño »¹ –, se trouve dessaisie des fondements de l'être ; la fin du deuxième recueil marque la disparition de la voix et du locuteur. L'espace de l'écriture n'offre plus de lieu où habiter, et si une voix est pourtant advenue, elle choisit, contrainte, de retourner au silence ; plusieurs signes annonciateurs de cette mort inéluctable jalonnent les deux recueils, comme le suicide des bœufs : « Tras las choperas blancas, asciende lentamente el vaho dulce y tibio de un establo que espera en la distancia la vuelta ya imposible de los bueyes suicidados en el río »². La présence du fleuve comme aboutissement de ce long cheminement rappelle lui aussi l'ultime traversée du Léthé, fleuve de l'oubli³ vers lequel se dirige le locuteur :

Los ancianos han muerto. Los animales vagan bajo la lluvia negra. / No hay allí sino la lenta elipsis del río de los muertos, / la mansedumbre helada del muérdago, de los paisajes abrasados por el tiempo.⁴

La fin du second recueil notifie le dernier souffle de cette voix qui s'éteint, dans une image d'une grande intensité onirique : « Solo estoy, en esta noche última, como un toro de nieve que brama a las estrellas »⁵. La comparaison avec le taureau de neige fait violence au topique du taureau espagnol noir, et l'éclat de sa blancheur consume sa disparition.

Cette dernière image nous conduit à une première conclusion : l'écriture révèle l'accomplissement d'un destin poétique violent auquel le moi est voué dès le début. Cette mise à mort du « je », qui s'apparente à un suicide, s'accompagne d'un retour thanatique aux origines. Il nous faut rappeler un détail concernant les circonstances dans lesquelles a été écrit le premier recueil et que Julio Llamazares évoque dans la préface :

Escribí el primero de ellos, *La lentitud de los bueyes*, en la primavera de 1978, frente al mar de Gijón. Un mar negro y violento que cada tarde de domingo empujaba hasta la playa el cuerpo de un suicida.⁶

1 *Ibid.*, p. 65. Ce constat d'un retour impossible sur les lieux du passé se retrouve dans le livre *El río del olvido* : « nada sirve regresar a los orígenes porque, aunque los paisajes permanezcan inmutables, una mirada jamás se repite » (LLAMAZARES Julio, *El río del olvido*, Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo, Barcelona, 1995, [189 p.], p. 8).

2 LLAMAZARES Julio, *La lentitud de los bueyes*, *op. cit.*, p. 40. Cette image finale qui marque la fin du premier recueil fait écho à ces vers : « Buscarán en las vías las hierbas más amargas y, cuando sientan en sus babas el sabor de la muerte, se adentrarán lentamente en ríos más profundos que el olvido » (*ibid.*, p. 25).

3 Pour une approche intéressante de ce motif en littérature et en philosophie, je renvoie au livre de WEINRICH Harald, *Léthé. Art et critique de l'oubli*, Fayard, Paris, 1999, 316 p.

4 LLAMAZARES Julio, *Memoria de la nieve*, *op. cit.*, p. 65.

5 *Ibid.*, p. 74.

6 *Ibid.*, p. 7.

Ce souvenir, réel ou inventé, n'en prend pas moins un sens qui éclaire certaines images obsédantes de son œuvre. Le corps du suicidé, que la mer se charge de ramener en le rendant visible et par conséquent en lui conférant une autre réalité, rappelle l'image de l'enfant mort que le flux de l'écriture fait affleurer.

Une ébauche de deuxième conclusion s'ouvre alors, dans une perspective plus vaste qui concernerait la production de Julio Llamazares dans son ensemble. Il apparaît que, dans son œuvre, l'on retrouve, telles peut-être des « métaphores obsédantes », pour reprendre le titre de Charles Mauron, les mêmes motifs et les mêmes figures ; par exemple, la disparition réelle ou symbolique du fils¹, la mort de la mère ou la présence de personnages féminins marqués par l'absence², l'image de la frontière, de la rive, de la rivière qui sépare, la présence d'un narrateur ou d'une voix qui se situe dans un entre-deux, en équilibre. Il semble que ces éléments révèlent l'émergence d'un sujet qui ne cesse de se dire et de se constituer, dans un mouvement de négation constant :

Hace ya mucho tiempo que camino hacia el norte, entre zarzas quemadas y pájaros de nieve. / Hace ya mucho tiempo que camino hacia el norte, como un viajero gris perdido entre la niebla.³

Lina IGESIAS

GRELPP

Université de Paris X-Nanterre

1 Cf. le départ du fils dans *La lluvia amarilla*, ou la mort symbolique de Juan dans *Luna de lobos*.

2 Cf. le suicide de la mère dans *La lluvia amarilla*, mort de la mère dans *Luna de lobos*.

3 LLAMAZARES Julio, *Memoria de la nieve*, op. cit., p. 49.

VIOLENCE ET LANGAGE

La violence sur scène en Catalogne: *La sang* de Sergi Belbel

Sergi Belbel a eu trente-neuf ans en mai 2002. Beaucoup d'entre nous ont assisté à la représentation de quelques-unes de ses pièces, à Paris ou en province, car ce jeune auteur, né à Tarrasa, qui va de succès en succès, non seulement en Catalogne, mais à Madrid et partout en Espagne, a déjà été traduit dans une dizaine de langues (allemand, anglais, français, portugais, russe, etc.) et joué dans divers pays d'Europe et d'Amérique latine. À Barcelone, dans les années soixante-dix, la dramaturgie non-textuelle était en vogue, tandis que vers 1980, et plus précisément en 1985, quand Belbel commence à se faire connaître, l'on observe un retour en force du texte, mais ce texte est expressément écrit pour être représenté, pour être joué sur scène. Dès le départ, et surtout après *Elsa Schneider* (1987), le dialogue se situe sous le signe de l'affrontement verbal, mais peu gestuel, puis la violence verbale devient également gestuelle chez des personnages qui ne font que détruire et s'auto-détruire. Dans *Morir* (1994), l'on voit et l'on entend des êtres qui s'entre-déchirent ; une mère et sa fille, un drogué et sa sœur, un tueur et sa victime, ceci jusqu'à ce que mort s'ensuive sur scène, et l'on a là toutes sortes de disparitions : accident, étouffement, overdose, suicide, assassinat. Le public assiste donc *de visu* au spectacle de la mort. En mai 2000, alors que cette pièce était inscrite au programme de l'Agrégation d'espagnol, Sergi Belbel avait expliqué, lors d'une conférence à Paris, que ce qui l'obsède et le fascine, au point d'occuper une part importante de sa réflexion sur l'écriture théâtrale, c'est le problème de la représentation sur scène de la mort humaine et surtout celle de la mort violente. Comment y procéder après Shakespeare et en particulier après *Hamlet*, qui, selon Belbel, rend presque impossible toute mise en scène valable de la mort violente sur les planches ? Il y a là pour l'auteur une sorte d'interdit, peut-être aussi un défi que Belbel parvient à relever en 1998 avec *La sang*¹ (*Le sang*), publié la même année à Barcelone et dont la première eut lieu en février 1999 à la salle Beckett, bien connue des Barcelonais, tandis que Paris découvrait cette nouvelle pièce de Belbel en 2001.

La sang marque une nouvelle escalade de la violence sur scène. En effet, si dans la première partie de *Morir*, nous assistons à la mort brutale des personnages, dans la deuxième partie en revanche, alors que les protagonistes et les situations sont les mêmes, un heureux hasard, qui se présente sous la forme d'un incident minime fait que les personnages ne meurent plus. Il y a donc là une rectification de la violence, pourtant d'abord qualifiée d'inévitable. Or, avec *La sang*, on assiste non seulement à une mort violente, mais surtout, et dans des circonstances paroxystiques, à tous

1 BELBEL Sergi, *La sang*, Edicions 62, El Galliner/teatre, 168, Barcelona, 1998, 104 p.

les préparatifs de cette mort programmée, à la limite de ce qui est soutenable pour des spectateurs.

Voici en quelques mots le sujet de cette pièce qui se compose de cinq scènes : une femme vient d'être prise en otage par de mystérieux « terroristes » qui ont demandé à son mari de payer une rançon, faute de quoi ils la tueront au bout de quarante heures, mais auparavant, toutes les dix heures, ils la mutileront, en lui ôtant d'abord un doigt, puis une oreille, un pied,... enfin la tête, car les geôliers tueront leur otage. À la scène 1, le personnage de la femme – *la Dona* – est sur scène avec ses ravisseurs. À la scène 2, dans un beau parc, un jeune homme et une jeune fille découvrent un paquet qui contient un doigt ; à la scène 3, ce sont un policier et sa collègue, installés sur une terrasse ensoleillée, qui reçoivent le colis où a été placée l'oreille ; à la scène 4, le mari de l'otage et sa maîtresse voient arriver un paquet avec un pied de la victime ; à la scène 5, la femme mutilée est sur scène : elle devine peu à peu le sort qui va lui être réservé alors que la rançon vient d'être payée ; on lui fait une piqûre et elle meurt sur scène. Ensuite, le public entend en coulisse le bruit d'une scie électrique et l'on comprend que le geôlier est en train de couper la tête de la femme. Voici donc les faits bruts, les fonctions théâtrales fondatrices de cette œuvre qui n'est que violence en exercice et dont les conséquences atteignent tous les personnages, sur scène et hors de scène.

Je ne poserai ici que trois questions qui me paraissent essentielles et auxquelles je répondrai, peut-être partiellement, dans l'attente de suggestions qui pourraient venir de chercheurs qui manient avec aisance l'outil psychanalytique : 1) Comment le spectateur perçoit-il les signes d'une mise en scène aussi crue ? Sera-t-il voyeur ? Sera-t-il mû par la pitié ? Y aurait-il quelque place pour la fascination sadique ou masochiste ? 2) Le spectacle de la violence est-il sous-tendu par une réflexion politique et par une éthique ? 3) La pulsion de mort à l'œuvre dans *La sang* est-elle radicale jusqu'au bout et n'y aura-t-il aucun signe de la pulsion de vie ? En quoi consistera dès lors la catharsis ? La mort de cette femme qui est aussi une mère ne conduit-elle pas à une réflexion sur les images obsédantes du meurtre et du deuil du féminin maternel ?

1 – Le spectateur face à la mise en scène de la mutilation et de la mort

On a déjà vu pire situation au cinéma : violence collective, massacres, viols, tortures...mais ici nous assistons à un spectacle qui se déroule sur les planches et l'actrice est toute proche du public. Il ne s'agit pas à proprement parler de torture, mais d'une opération menée scientifiquement, avec piqûre, sans souffrance physique, et qui est organisée avec la plus grande froideur par le geôlier et la geôlière : « No li faré mal perquè la sedaré abans »¹,

¹ *Ibid.*, p 47.

« Intentaré no vessar-ne ni una gota »¹. Les ravisseurs affichent leur refus de tout sadisme et de tout désir de vengeance. La violence qui se prétend sans cruauté crée chez le spectateur le sentiment que le monde entier est réduit à l'impuissance face au déclenchement d'un implacable mécanisme, face à un discours prédéterminé qui ne peut subir aucune modification. La situation du personnage n'en apparaît que plus insoutenable, d'autant que l'otage pressent l'horreur de son sort et que le prétexte de la rançon est vite perçu par le public comme un élément négligeable dans une tragédie prévisible, dont on se demande, après la première scène, comment elle va être transcrite ensuite sur les planches, dans la mesure où cette scène 1, au cours de laquelle aucune mutilation n'est encore produite, paraît déjà difficilement tolérable au regard du spectateur. Car la mise en scène est d'un réalisme saisissant : elle agit sur tous les sens par des messages visuels, sonores et olfactifs, qui donnent l'illusion d'assister de très près à l'exécution d'un acte barbare. L'espace est clos : « petit, fosc, claustrofòbic »². L'otage est poussée en avant dans la pièce, yeux bandés, mains liées dans le dos, mais le spectateur est surtout atteint – gêné, honteux, apitoyé – lorsque la femme, prise de maux de ventre s'isole pour déféquer dans le coin-toilette où on la voit à peine, et où, pour conjurer cette douloureuse humiliation, elle inflige à son geôlier un récit réaliste très rebutant de ce qui est en train de se produire³. Et l'on assiste ensuite aux préparatifs de la première mutilation par une jeune femme du groupe des ravisseurs, d'où des cris, des pleurs, des gestes désespérés de l'otage, épouvantée à la vue des instruments prêts à être utilisés, tout ceci en présence d'une petite fille orpheline recueillie par les geôliers. Voici le texte de la didascalie :

La Dona reacciona violentament. Es belluga compulsivament. Vol escapar. Crida com pot. Aconseguix caure a terra, amb la cadira, a la qual encara està lligada. Intenta arrossegar-se patèticament per terra. Les llàgrimes il llisquen galtes avall. La Dona jove i la Nena la contemplen, impassibles. Finalment, la Dona deixa de fer esforços. Només plora. De cop, mira la Dona jove, implorant clemència.⁴

Les scènes 2, 3 et 4 se passent dehors et l'auteur insiste, dans les didascalies, sur le contraste qui doit apparaître entre la geôle obscure et le dehors plein de lumière : le parc, la terrasse, le beau jardin de la luxueuse villa où réside la maîtresse du mari – « Gespa. Aire transparent. Sol »⁵ –, ce

1 *Ibid.*, p. 49.

2 *Ibid.*, p. 27.

3 *Cf. ibid.*, p. 32.

4 *Ibid.*, p. 42.

5 *Ibid.*, p. 75.

qui explique que, dans un espace paisible et harmonieux, l'identification du doigt, de l'oreille et du pied empaquetés ait un violent impact sur les témoins et, par ricochet, sur les spectateurs. D'ailleurs, chaque fois, celui qui découvre la mutilation se blesse d'une façon ou d'une autre : le premier en ouvrant le colis, le second, atterré, se mord la langue, le mari se griffe le visage, touche le pied ensanglanté, met un ongle dans sa bouche et le mange. Le sang coule à la fin de ces trois scènes, créant un contact punitif avec le monde extérieur, autopunitif dans le cas du mari. La violence infligée à l'otage a donc des conséquences physiques visibles sur ceux qui n'y ont pas participé directement. Certes, il ne pouvait y avoir trois représentations de la mutilation même. C'est pourquoi il y a des ellipses fonctionnelles et uniquement une monstration du résultat, qui suffit, à lui seul, à heurter la sensibilité de spectateur.

Cependant, si nous ne voyons pas tout, du moins le signe *sang* s'impose-t-il, peu à peu, de manière obsédante jusqu'à la scène 5 qui marque la culmination de l'action, c'est-à-dire l'annonce faite par le geôlier à l'otage de son exécution. La violence verbale est extrême : la femme défie et implore à la fois jusqu'à l'injection mortelle. On voit donc l'otage s'endormir en murmurant quelques mots qui se perdent enfin dans le silence, et, si le spectateur ressent une poignante émotion, du moins peut-il croire être parvenu à une sorte de decrescendo ; or, il reçoit un dernier message auditif de la mutilation qui lui parvient, comme je l'ai expliqué, depuis le hors-scène – « Se sent el soroll inconfusible del contacte de metall amb la pell i els ossos del coll »¹ – ; ceci l'amène à croire à nouveau que l'horreur ne sera pas dépassée, mais c'est alors que l'on voit apparaître le sang qui a giclé, puis le geôlier maladroit lui-même éclaboussé de sang, appelant sa compagne pour obtenir des couvertures afin d'éponger le sang répandu, ce qui crée une sorte d'humour glaçant, tandis que le sang se répand encore davantage pour former une flaque, et la didascalie insiste sur la visibilité criante du sang exposé en pleine lumière : « Hi ha una bassa enorme, que ara sí s'atura sota el cercle de llum[...] »². Le sang est donc omniprésent dans la partie finale de la scène 5, mais il n'y a aucune exploitation outrancière de l'hémoglobine puisque ce sang versé, qui était celui de la femme, est interpellé par la petite fille qui a assisté, cachée, à

1 *Ibid.*, p. 101.

2 *Ibid.*, p. 102.

toute cette mise en œuvre de la mort. Le sang devient alors un protagoniste, la métonymie de la victime, et le spectateur en perçoit aussitôt la valeur symbolique qui marque le parachèvement de la scène et donne son sens à ce final qui est un monologue à fonction conative.

Mais qui est cette enfant, à la fois actrice et victime de la violence ? Cette petite fille de dix ans apparaît dès la scène 1, en même temps que l'otage. Ses parents ont été assassinés par ceux qu'elle désigne sous le terme de l'*enemic*¹, c'est-à-dire les gens ou la société auxquels appartient l'otage. Cette enfant n'a vécu que dans la haine et veut donc voir souffrir la femme prisonnière : elle a envie d'assister à ce qu'elle appelle « La meva primera tortura »² et elle regrette qu'on ne veuille pas lui montrer le doigt, l'oreille, le pied et le sang³. C'est la geôlière elle-même qui reproche à l'enfant cette sorte de sadisme – « aquesta mena de sadisme »⁴ – que l'« organisation » refuse absolument au profit de la plus stricte froideur. Mue par une forte pulsion de mort, l'enfant, qui a engagé le dialogue avec l'otage, lui chante une chanson qu'elle a inventée, où une petite fille exprime le désir d'être sorcière et de s'envoler vers la lune⁵. La lune, signe féminin par excellence, représente peut-être ici la mère qui fut tuée sous les yeux de l'enfant et qu'elle-même veut rejoindre, mais la petite explique avec une terrible lucidité que ce rêve de départ signifie surtout le désir de mourir :

La lluna es maca desde la terra. Pero res més. No hi ha aire, ni aigua, ni foc. Només un desert de pedres. La lluna és un lloc terrible. No hi podria viure, la noia, a la lluna. [Pausa]. Suposo que dient que vol anar a la lluna, el que diu en realitat és que té ganes de morir-se [Pausa]. No ?⁶

Et lorsque la geôlière fâchée veut la punir, la fillette implore de l'être à tout prix. Parlant comme une adulte, elle reconnaît son erreur⁷, se met à genoux, à plat-ventre, les bras en croix. Ayant voulu déchirer, mettre en pièces la femme-otage – « Si, per uns moments he sentit ganes de trossejar-la[...] »⁸ –, elle cherche à se punir avec autant de violence : il y a là un très fort masochisme chez cette orpheline recueillie par le groupe, mais en réalité abandonnée à une illusoire autonomie, car lorsque l'enfant a faim, la geôlière lui dit de se faire une omelette, avec des œufs qui sont au frigidaire,

1 *Ibid.*, p. 39.

2 *Ibid.*, p. 46.

3 *Cf. ibid.*, p. 48.

4 *Ibid.*, p. 45.

5 *Cf. ibid.*, p. 38.

6 *Ibid.*, p. 39.

7 *Ibid.*, p. 46.

8 *Idem.*

insiste-t-elle ; le symbolisme de la nourriture est clair : il allie les signes de vie à un univers sans amour.

Le spectateur se sent atteint par la violence à la fois visuelle et auditive, mais dans cette mise en scène de la mutilation et de la mort, il n'y a aucune concession au voyeurisme. L'émotion ressentie est comme glacée dans la mesure où le ressort de la violence est cette impossible communication qui s'impose scéniquement. Il n'y a ici que des solitudes juxtaposées, des souffrances sans issue, des morts sans deuil, du moins jusqu'au monologue final, et c'est bien là que réside l'essence de la tragédie, par-delà même la gestualité et les signes visibles de l'exécution. Cette liberté intérieure qui est donnée au spectateur incite celui-ci à s'interroger sur les causes de cette violence poussée au paroxysme, à faire une lecture politique de la pièce. Le public ne prendra-t-il pas surtout le parti d'une victime innocente qui ne peut inspirer que de la compassion ? Que dire donc des ravisseurs ? mais qui sont-ils ? Ces bourreaux sont-ils les seuls coupables ?

2 – Violence et idéologies

L'on se demande d'abord si cette pièce ne contient pas implicitement une dénonciation du terrorisme. Ce mot est prononcé à la scène 4, par la maîtresse du mari : « uns terroristes fantasmes »¹ et ce que nous voyons et entendons est corroboré par la perception que la victime a de ses geôliers : « el seu grup petit, petit però sorollós, poderós, terrorífic [...] necessiten diners, necessiten ocupar les primeres planes dels diaris, sentir-se poderosos, tenen els seus motius, és la guerra per a vostès »². L'otage est a priori totalement innocente aux yeux mêmes de ceux qui l'ont séquestrée ; l'enfant dit d'elle que c'est « una víctima »³ et la geôlière affirme que c'est une pauvre femme, « com tu i jo »⁴. Dans les deux scènes où elle apparaît (scènes 1 et 5), la jeune femme incarne une injuste et absolue douleur ; habitée par un sentiment de fierté, elle sauve sa dignité de personne, du fond même de son désespoir, alors que sa situation tend à la réduire à l'état de simple chose que l'on manipule. Le spectateur est ému, il admire, il est horrifié aussi de ce qu'il voit et qu'il ne peut partager dans la mesure où il s'agit d'un vécu qui lui est totalement étranger, car le public, en majorité,

1 *Ibid.*, p. 84.

2 *Ibid.*, p. 92 et 93.

3 *Ibid.*, p. 46.

4 *Ibid.*, p. 44.

n'a pas traversé l'épreuve de la prise d'otage. Face à la victime, les geôliers, de par leurs gestes, leurs paroles, de par l'assassinat malgré l'obtention de la rançon, suscitent un rejet subjectif radical. Comment cela s'opère-t-il théâtralement? De manière complexe, par l'ambivalence ou plutôt par les terribles contradictions qui habitent les personnages. Ainsi, lorsque la geôlière rejette le mot de *venjança*¹ prononcé par l'enfant, elle n'explique pas moins à celle-ci comment on coupe un doigt proprement et comment on arrête impeccablement l'hémorragie². Mais la geôlière n'avait-elle pas accepté au départ que l'enfant assiste à ce spectacle et même qu'elle l'aide à immobiliser la victime ?³ L'enfant a reçu un enseignement des deux geôliers et du groupe. Représentant le futur, elle doit être « neta, blanca »⁴ ; cet endoctrinement vise donc à créer l'impassibilité face à la souffrance de la victime venue de l'ennemi. La geôlière qualifie l'enfant d'immaturo⁵, parce qu'elle veut en faire déjà une adulte au service d'une cause d'adultes. Cette étrange éducation conduit ainsi à punir par la privation d'un spectacle mortifère qui aurait été une source de plaisir pour l'enfant. L'on voit à l'œuvre la faillite d'une logique qui inverse toutes les valeurs et qui se traduit par un dialogue haché, où les répliques sont ponctuées de pauses, d'interrogations, de brèves sentences. Les mots n'ont pas le même sens pour la victime, l'enfant et la geôlière. Ainsi, lorsque la jeune femme demande à la victime elle-même de trouver une punition pour l'enfant, qui était selon elle sur le point de commettre un acte brutal, la victime accuse aussitôt la geôlière de faire de même, mais l'autre répond que c'est au nom d'une cause légitime et elle refuse de discuter sur ce mot, mais ne reste-t-il pas quarante heures pour en reparler ?

I ara, proposi'm un càstig per a la nena. [Pausa] El que vostè vulgui. Té tot el dret de fer-ho, li anava a fer una salvatjada.

– Dona : Vostè també.

– Dona jove : Sí, però per motius legítims, no és el mateix.

– Dona : Legítims ?

– Dona jove : Ara no ens posarem a discutir. Tenim quaranta hores per fer-ho.⁶

Enfin, de la bouche même des ravisseurs, l'on apprend, ponctuellement, comment ils pensent et s'organisent. Ils n'ont pas de chef, ils partagent une

1 *Ibid.*, p. 44.

2 *Cf. ibid.*, p. 43.

3 *Cf. ibid.*, p. 42 et 43.

4 *Ibid.*, p. 44.

5 *Cf. ibid.*, p. 46.

6 *Ibid.*, p. 47.

morale communautaire et ils reçoivent des ordres qu'ils exécutent¹. Le groupe est anonyme : c'est une entité qui administre la violence et qui en assume la gestion. Mais l'on a aussi droit à un dialogue plus intime entre les deux geôliers qui ont une liaison, ce que l'on découvre entre la mort de l'otage et l'ultime mutilation. Une sorte d'humour noir apparaît ici encore puisque, entre deux moments aussi cruciaux, l'homme propose à la femme de « se détendre » quelque peu après ce « travail » qu'il faut d'ailleurs achever, et le projet consiste tout bonnement à partir le soir en voiture vers le sud pour arriver le lendemain à la plage au lever du soleil. Le vocabulaire du geôlier est fait de clichés, comme les aiment les touristes ordinaires, et la banalité du dialogue n'est pas sans rappeler les images du loisir selon le mari et sa maîtresse : « Et portaré a un lloc bestial, paradisiac. Aparcaré el cotxe enfront del mar i et despertaré [...] »². Mais l'escapade implique de quitter la petite fille pour quelques jours. « Quelqu'un d'autre s'en chargera »³, dit la geôlière et, en dépit de quelques aspects discutables, le séjour chez la grand-mère est décidé sans autre considération. Que dire aussi de la maladresse finale du geôlier qui jure et s'agite parce qu'il n'a pas su exécuter sa tâche selon les consignes et qu'il s'est livré à une véritable boucherie ?

La pièce peut paraître univoque. Elle confirme que l'individu est injustement condamné par les idéologies. Se souvenant qu'elle enseignait la philosophie, l'otage parle à la scène 1 de Kierkegaard, qu'elle admire, qui rejetait le « nous », qui voyait en la morale une disposition de l'âme, et non une série de dictats issus de « fanàtics retrògrads »⁴. La mise en scène de la barbarie, dans *La sang*, oppose donc deux mondes : celui de la victime et celui des preneurs d'otages, la femme mutilée et les terroristes, la paix et la violence, mais va-t-on dire les bons et les méchants, ce qui impliquerait une lecture unilatérale et manichéenne ?

L'œuvre de Belbel est d'une très grande subtilité et le monde de la femme emprisonnée n'est aucunement un modèle de vie civilisée. Certes le parc, la terrasse et la villa des scènes 3, 4 et 5 sont en apparence des lieux harmonieux ; cependant, de multiples signes font comprendre au spectateur

1 Cf. *ibid.*, p. 31, 33 et 42.

2 *Ibid.*, p. 160.

3 *Ibid.*, p. 99.

4 *Ibid.*, p. 35.

que cette société est violente, d'une autre façon : « l'homme timide » qui a trouvé le paquet à la scène 3 et qui l'apporte aux policiers est un chômeur dont la femme attend un enfant qu'ils veulent appeler Marie, et le couple, sans domicile fixe, se trouve dans une situation économique navrante. L'homme murmure et pleure tandis que les deux policiers avouent leur tristesse et leur impuissance face à ce malheur banalisé qui est de fait une tragédie, théâtralement exprimée de biais, en ton mineur, mais de manière émouvante, ce qui restera dans la mémoire du public : habitué qu'il est à côtoyer quotidiennement ce genre de personne sans y prêter vraiment attention, le spectateur accédera, grâce à la représentation théâtrale, à un autre repérage et à une autre lecture de ce monde qui est le sien et où il est peut-être à l'aise.

Enfin, la scène 4, qui met en présence le mari et sa maîtresse, livre les clefs d'une interprétation très sévère de cette société d'où vient l'otage. Le mari, qui est, selon les ravisseurs, *el porc*¹, selon le policier et aussi la maîtresse *el politic*², a fourni un communiqué à la presse, que le policier trouve très froid³ ; cet homme-là est donc lié à des pouvoirs sans doute élevés, sans que l'on puisse d'ailleurs connaître sa fonction et son titre exacts. Or, après avoir découvert le pied dans le paquet qui vient d'arriver à la villa, le mari dit surtout, très vite, à sa maîtresse qu'il a besoin d'elle : « Saps que et necessito »⁴ ; il a même des gestes tendres envers elle. Et c'est alors que la maîtresse se révolte et que, dans deux longues tirades dont l'une est écrite en grosses lettres majuscules parce que l'actrice doit crier plutôt que dire le texte, elle dénonce la violence majeure des politiques qui n'ont qu'un seul souci, le pouvoir : – « més poder, més poder »⁵ –, et qui ont détruit tout ce qui pouvait faire obstacle à leur ascension. L'argent sale qui vient « dels teus amics empresaris mafiosos »⁶, l'argent tout court, est donc le signe de cette extrême violence du pouvoir tel que l'exerce le mari : « Diners, diners, diners, diners i més diners »⁷. Le discours de l'exécration culmine avec une accusation décisive : ce qui vient d'arriver à l'otage est de la faute du mari, « NO HI HA CAP TERRORISTA, TOTA LA CULPA ES TEVA »⁸. Et le spectateur se souvient alors d'une réplique de la geôlière à la

1 *Ibid.*, p. 46.

2 *Ibid.*, p. 63 et 82.

3 *Cf.*, *ibid.* p 63.

4 *Ibid.*, p. 83.

5 *Ibid.*, p. 83.

6 *Idem.*

7 *Ibid.*, p. 84.

8 *Ibid.*, p. 85.

prisonnière : « Què li fa pensar que només volem diners ? »¹. Cet entrecroisement des termes permet d'entrevoir la situation d'un monde en état de choc, ceci sans aucune explication militante ou doctrinaire de la part de Belbel. L'on pense aussitôt que la société évoquée à la scène 4 est régie par le libéralisme capitaliste et que ce système a suscité une réponse terroriste aussi odieuse que lui-même. Deux formes de violence sont donc ici en conflit : la résultante en est la mort de l'otage. Mais le spectateur est-il tenté d'identifier ces deux mondes, de les nommer géographiquement ? Même si des événements précis, antérieurs à 1998, affleurent à l'esprit – séquestration du baron Empain, de Madame Claustre, assassinat de journalistes pris en otage – Belbel a bien pris soin de rendre impossible toute localisation précise. Certes, l'action se déroule aujourd'hui, maintenant –*ara*, comme le notifie la première didascalie² – mais les lieux sont n'importe quelle geôle obscure, n'importe quel parc, terrain ou jardin. Apparemment il n'y a qu'une nuit de voiture entre la cache obscure et la mer, mais ces indices ne permettent pas de désigner un pays quelconque. L'on peut seulement penser, en tenant compte des philosophes nommés par l'otage, que nous sommes en Europe, ce qui veut dire que la violence est toute proche de nous. Ce qui se passe sur scène nous concerne tous, plus que jamais sans doute étant donnée la récente mondialisation de la violence. Terrorisme, prises d'otages sont devenus des pratiques généralisées et l'on peut discerner derrière ce discours théâtral une lucidité que l'on ne qualifiera pas de prophétique, mais qui est certainement à l'écoute du futur.

Cependant, la pièce ne représente pas seulement une lutte politique, idéologique et le spectacle se construit sur la mise en scène de la pulsion de mort qui semble finir par triompher de la pulsion de vie. Dans quel état d'esprit va repartir le spectateur qui a assisté à la représentation de cette pièce dérangeante ? Il nous faut nous demander comment s'opère la catharsis et ce sera là le troisième temps de cette réflexion sur l'écriture théâtrale de la violence dans *La sang*.

1 *Ibid.*, p. 47. Le sens de la phrase est : « Qu'est-ce qui vous fait croire que nous ne voulons que de l'argent ? ».

2 *Cf.*, *ibid.* p 25.

3 – La purgation des passions : le dépassement de la mort violente par la théâtralité

Dans cette pièce dont l'action repose tout entière sur la violence, les femmes jouent un rôle essentiel. C'est par elles que peuvent affleurer, parfois imperceptiblement, les signes de la pulsion de vie. Certes, la geôlière administre la mort, puisque c'est elle qui fait la piqûre finale, mais elle apparaît comme un simple instrument, le chaînon d'un mécanisme anonyme, et jamais comme une figure ou une allégorie de la mort. La maîtresse, quant à elle, se démarque violemment du mari en renonçant à leur liaison et en culpabilisant de manière définitive celui qu'elle va quitter. On remarque comment, par le langage, la maîtresse crée une sorte de correspondance entre la mutilation de la femme et sa propre destruction intérieure, car les deux femmes sont mises en morceaux, l'une littéralement, l'autre au figuré : « LA TEVA DONA TALLADA A TROSSOS DISSEMINADA PER TOTA LA CIUTAT, I JO, LA TEVA AMANT, DESTROSSADA PER SEMPRE, PER DINTRE »¹. Et le geste de rejet brutal qui entraîne d'ailleurs la chute du mari² est aussi le signe d'un choix, l'adoption d'une autre manière de vivre, le recouvrement d'une dignité pour la maîtresse. La femme est donc celle qui se révolte et qui résiste à la violence établie.

Le personnage de la victime constitue, quant à lui, l'image de la femme non pas sacrifiée ni se sacrifiant, mais uniquement immolée. Le public assiste à l'immolation du corps féminin, ceci en dehors de tout contexte érotique. Ce corps est progressivement mutilé : les trois premières mutilations auraient permis la survie³ et la quatrième ne peut être que postérieure à la mort, donc non consciente, non vécue. La victime croit jusqu'au bout à la remise de la rançon et toute la pièce se trouve ainsi placée entre vie et mort, avec une progression définitive de la pulsion de mort. À la fin de la scène 5, alors que la victime a répété trois fois : « Estic morta » dans une longue phrase haletante : – « ja estic morta, ho sé, estic morta i no els he preguntat per què ho han fet, estic morta des del moment que em van ficar en aquest forat »⁴ –, elle dit, puis crie encore : « NO VULL MORIR ! »⁵. Il y a donc là une mise en scène impressionnante de la résistance à la mort, d'un passage ensuite murmuré de la vie à la mort.

Mais cette femme qui n'aspire qu'à vivre est aussi une mère qui meurt, une jeune femme qui a un petit garçon de neuf ans dont elle parle et pour

1 *Ibid.* p 85.

2 *Cf., idem.*

3 C'est ce que dit la geôlière elle-même à la scène 1, p. 48.

4 *Ibid.* p 93.

5 *Ibid.* p 95.

qui elle demande grâce. Cette pièce représente le meurtre d'une mère, mais les geôliers l'ont accompli en se défendant de tout sadisme. Les seuls gestes ou mots sadiques sont ceux de la petite fille qui, étant tombée parce que l'otage se débattait, lui crache dessus et brandit violemment la scie¹. Si cette enfant a perdu ses deux parents, tués sous ses yeux, elle n'évoque toutefois que sa mère qui est, de fait, l'autre mère morte de la pièce, l'autre mère assassinée. Ayant été nourrie du lait de la haine au sein de sa mère – selon ses propres termes² – elle est exclusivement habitée par la pulsion de mort et c'est pourquoi l'idée de la torture et de la mort de cette jeune mère l'excite particulièrement. Dès lors, la mort des deux mères clôt-elle toute espérance et assiste-t-on au retour de la barbarie, à la régression vers un monde sans loi ? Cette enfant va se retrouver entre les deux geôliers et l'otage, en mourant, leur demande de transmettre un message à la petite dont elle croit qu'ils sont ses parents de substitution : « No tenen fills, pero ella és com si fos filla seva, oi ? »³. Or, l'on a déjà commenté l'indifférence des deux ravisseurs. Où est l'avenir de l'enfant ? La pièce s'achève-t-elle par l'arrêt de toutes les trajectoires ? D'autant que les enfants à naître, celui de la femme policier enceinte de huit mois, celui de la femme de l'« homme timide », dont les deux précédentes attentes n'ont pas abouti, auront, s'ils naissent, à vivre dans ce monde dangereux dont parlent leurs parents. Et que dire de l'enfant de neuf ans, le fils de l'otage qui sera orphelin d'une mère assassinée ?

C'est là que Belbel ouvre une nouvelle perspective. En effet, au début de la scène 5, se retrouvant seule, la femme-otage murmure la mélodie du poème que la petite fille lui avait chanté à la scène 1. Ce chant de mort, en cinq vers seulement à la scène 5, est, pour la victime, un accompagnement symbolique dans la mort. Or, l'enfant, qui a assisté à la scène, apparaît après le départ des ravisseurs et l'on entend alors son très long monologue de deux pages⁴ qui clôt la pièce. Ce texte est une prosopopée, une interpellation au sang – « Parla adreçant-se a la sang »⁵ – qui s'adresse de fait à la morte. Une étrange métamorphose du langage s'opère ici. L'enfant a été

1 Cf. *ibid.*, p 43.

2 Cf. *ibid.*, p 39.

3 *Ibid.*, p. 97.

4 Cf. *ibid.*, p 102-104.

5 *Ibid.*, p 102.

bouleversée d'entendre la femme chanter sa chanson et aussi de l'entendre demander à lui parler. Elle a aimé la manière dont l'otage chantait – « L'has cantada millor que jo »¹ – et elle avoue avoir aussi aimé cette rencontre². Certes, cette femme était une ennemie, mais une ennemie différente, et, malgré une sorte de rire, lié à la gêne et à l'émotion, l'oxymore marque une étape décisive du discours : « Una enemiga amiga, hi hi hi [Pausa] »³. Il y aura là un secret que personne ne saura, mais qui apparaît ici comme une vérité théâtrale, une révélation au public. Et l'enfant va jusqu'à dire qu'« ils » auraient pu le faire ailleurs, ou ne pas le faire : « O no fer-ho »⁴. Il y a là l'hypothèse de la non-violence, du non-accomplissement de la pulsion de mort. Le dépassement de la violence se produit donc par le partage d'une parole, par la reprise d'une parole symbolique qui n'est pas seulement de la conversation, mais du poétique/chanté et l'on voit comment, malgré l'absence de dialogue effectif, la mort se mue en apaisement : si à la scène 1 l'enfant chantait tandis que la femme écoutait, à la scène 5 c'est la femme qui chante et la fillette qui écoute avec émotion, car elle est atteinte par les signes qu'émet la voix. Ainsi la parole a-t-elle circulé, au-delà même de l'échange verbal direct.

Une jonction s'opère après cette première étape de la sublimation : l'enfant décide, lorsqu'elle sera chez sa grand-mère, de se rendre à la maison de l'otage, dont elle aura auparavant découvert l'adresse. Et là elle sonnera et demandera à voir le fils de la morte. Ici apparaît le savoir théâtral sans faille de Sergi Belbel : en effet, à l'issue de cette tragédie, la catharsis ne pouvait être idéaliste et absolue : « Ell apareixerà, em mirarà, i dirà que no em coneix de res. Però tant se val, ell m'haurà mirat i jo ja l'hauré vist »⁵. Entre les deux enfants il n'y aura qu'un échange de regards, en silence – le garçon regardera (*mirarà*), la fillette verra (*hauré vist*) – mais quelque chose aura malgré tout existé, qui est la négation de la violence sans pour autant garantir aussitôt la paix.

C'est grâce à ce monologue que s'opère la pleine réalisation du titre de la pièce, *La sang* : en mettant sa main dans le sang de la morte, l'enfant comprend que ce sang-là est le même que celui qui l'a recouverte lorsque sa mère assassinée s'est jetée sur elle pour la protéger. Le sang maternel, doublement versé, devient ici le signe d'une victoire sur la mort puisque l'enfant affirme que la femme exécutée est et restera présente ici à jamais :

1 *Idem.*

2 *Cf. ibid.*, p 103.

3 *Ibid.*, p. 103.

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p 104.

Marie-Claire ZIMMERMANN

« No ets morta. Ets aquí. I t'hi quedaràs per sempre »¹. Le sang est éternel, il est le gage de l'éternité, et la dernière didascalie fait surgir dans nos imaginaires de spectateurs l'hypothèse d'une réécriture du mythe de la crucifixion – emblème de toute immolation sanglante – suivie d'une possible rédemption. En effet, la fillette ayant posé ses mains dans le sang, sourit et lève la tête : « El seu rostre és el d'una Verge »². La majuscule du mot *Verge* fait apparaître ici l'enfant muée en Vierge sublime, plongée dans une sorte d'extase, comme en un tableau qui éterniserait la mort de l'Innocent, ou plutôt qui, par-delà l'immolation, sacrifierait pour toujours le sang versé.

La sang dépasse, de toute évidence, le cadre de l'espace catalan pour atteindre à l'universel. Aucun personnage n'a de nom et il n'y a ici que des catégories humaines valables en tous lieux : la femme, la petite fille, le mari....La fascination pour la mutilation, en prise sur l'histoire de cette fin de siècle, vient-elle de plus loin, d'une inquiétude profonde des Catalans face à des interdits passés, de leurs frustrations face à la peur de perdre leur langue maternelle, facteur essentiel de leur identité ? Enfin, la femme-mère est au centre de cette tragédie. Génitrice assassinée au nom d'une idéologie, en un monde qui est incapable de répondre à la violence puisqu'il se fonde également sur elle, la femme est ici la source des mots, apparemment parfois prononcés en vain, suivis de silences, mais qui vont cheminer, car le seul espoir contre la violence reste toujours la parole, qui est, en dépit de tout, un signe majeur de vie.

Marie-Claire ZIMMERMANN
Université de la Sorbonne-Paris IV

1 *Ibid.*, p 103.

2 *Ibid.*, p 104.

Violence et poésie

Novo puis Cuesta: «a la altura de las circunstancias»

Dans son anthologie sur les *Contemporáneos*, Iris Zavala¹ explique qu'elle n'a pu faire figurer les poèmes satiriques de Salvador Novo parce qu'ils demandaient une connaissance trop importante de leur contexte immédiat pour pouvoir y figurer. À l'autre extrémité, la poésie de Cuesta postule une déprise totale de l'anecdotique. Si ces postures poétiques impliquent des attitudes vitales conformes, ce que je vais tenter de montrer, il n'est peut-être pas si simple d'en déduire la nature du lien que le poème entretient avec le réel.

1 – Novo

Dans le climat tendu de l'époque post-révolutionnaire mexicaine, en gros les années 20-40, les échanges entre intellectuels marxistes et anti-marxistes étaient d'une rare violence. La bataille idéologique permettait de faire feu de tout bois. En 1928, sur la fresque de la *Secretaría de Educación Pública*, Diego Rivera dénonce l'attitude, à ses yeux, anti-révolutionnaire, du groupe des *Contemporáneos*. Pour ce faire, dans une peinture murale intitulée « El que quiera comer que trabaje », Rivera peint d'une part une révolutionnaire remettant un balai à l'actrice Antonieta Rivas Mercado, égérie du groupe, d'autre part un ouvrier bottant les fesses d'un poète à quatre pattes et affublé d'oreilles d'âne. Le balai semble destiné à chasser des périodiques que le poète, dans sa chute, a laissé tomber. On peut y lire très facilement *Contemporáneos* et la date de 1928. Rien ne permet, contrairement au portrait de la comédienne, d'identifier précisément l'un des membres du groupe. Pourtant, c'est le nom de Salvador Novo qui circule et ce dernier se sent en effet à ce point visé qu'il concocte une riposte. La contre-attaque prend la forme d'un ensemble de poèmes constitué de trois parties. La première, intitulée *La diegada*², est une épopée composée de vingt-neuf quatrains de dodécasyllabes rimés (ABAB) ; la seconde, sous le nom de *Sonetos a Diego*³, comprend treize sonnets ; la dernière, *Décimas al mismo*⁴, est formée de sept dizains que vient conclure un quintil (*Quintilla al mismo*)⁵.

1 DOMÍNGUEZ SOSA Blanca Estela (Ed.), *Contemporáneos, Obra poética, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, José Gorostiza, Salvador Novo, Jorge Cuesta*, presentación de ZAVALA Iris M., DVD Ediciones, Barcelona, 2001, 558 p.

2 NOVO, *Antología personal. Poesía, 1915-1974*. Tercera serie, número 37, Colección Lecturas Mexicanas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1991, [390 p.], p. 345-348.

3 *Ibid.*, p. 349-355.

4 *Ibid.*, p. 356-359.

5 Les commentateurs des poèmes de Novo reprennent tous la date de 1926 comme date d'écriture de *La diegada*. Or, ceci est absolument impossible, elle n'a pu être écrite qu'à

Parce que les détracteurs des *Contemporáneos* dénonçaient systématiquement leurs pratiques sexuelles, leur homosexualité, avérée ou non [Orozco les appellent « Los Anales »] parce que c'est bien l'anus du poète que le pied de l'ouvrier peint par Rivera désigne, la satire de Novo portera sur la sexualité de Rivera, *macho* mais impuissant :

Catástrofe horrible que nada consuela ; / deplórenlo todos por la Guada Lupe ;
del pobre Juan Diego no prende la vela / y en seco proyecta lo poco que escupe.¹

et cocu :

Dejemos a Diego que Rusia registre, / dejemos a Diego que el dedo se chupe,
vengamos a Jorge, que lápiz en ristre, / en tanto, ministre sus jugos a Lupe.²

Épousant le procédé de la peinture de Rivera qui proposait de considérer que le poète était un âne, Novo a recours à l'animalisation. Salvador Oropesa, qui, dans *Sátira y definición nacional*³, étudie le *romance*, le voit en taureau – un taureau dont il reconnaît qu'il n'a pas le tempérament fougueux du taureau gongorin, et pour cause : ce taureau n'est qu'un bœuf. Les sonnets, poursuivant jusqu'à la saturation le procédé, transforment le peintre en hippopotame, taureau, veau, bélier, antilope, bison, rhinocéros, lièvre... mais le plus fréquemment en bœuf. Enfin dans les *décimas*, c'est encore cet animal qui apparaît, même si à l'occasion, il se trouve dans l'arène. Du bovidé, il a bien sûr l'impuissance et les cornes. Si Novo s'appuie sur la fresque du ministère de l'Éducation pour croquer Rivera en bœuf, pendant biblique de l'âne, c'est sans doute aux caricaturistes à la Daumier qu'il emprunte lorsqu'il brosse les portraits de Jorge Cuesta et de Frida Kahlo :

Un crítico grácil, esbelto y albino, / De lánguido talle, los ojos asoma ;
El diestro, siniestro, y el vuelo ladino / Como una paloma.
Repudia a la vaca jalisca y rabida / la deja en la mano del crítico ralo
y va y le echa un palo a una que se Kahlo /apellida y llama – cojitranca Frida.⁴

Pour forcer le trait, Novo utilise pleinement les ressources de la rhétorique, comme l'indique S. Oropesa :

Un rápido repaso de figuras retóricas nos hace ver que Novo ha empleado tmesis, o separación prosódica de las partes de una palabra compuesta (Cuerna/vaca), calambur (ve cerro), catacresis (aquel cuya panza tomaron por frente), dilogía (el diestro/siniestro,

partir de 1931, comme l'a démontré Jésus Martínez Malo dans son travail inédit consacré à Jorge Cuesta intitulé *De la letra epistolar a la locura*, (750 p.).

1 NOVO Salvador, *op. cit.*, p. 346 (vers 37-40).

2 *Ibid.*, p. 347 (vers 69-72).

3 OROPESA Salvador, « *La diegada* » (1926) de Salvador Novo : *Sátira y definición nacional*, 7 p., http://tell.fl.purdue.edu/RLA-archive/1995/Spanish-html/Oropesa_Salvador.htm

4 NOVO Salvador, *op. cit.*, p. 347.

y el vuelo ladino), epanadiplosis (dejemos a Diego que Rusia registre/dejemos a Diego que el dedo se chupe), paronomasia (recluta, retreta, retrata y retrete), aliteraciones.¹

Mais en outre, il s'attaque aux conventions langagières et poétiques. Par exemple, dans la strophe qu'il consacre à Frida Kahlo, Novo rompt la régularité des rimes en changeant leur disposition (ABBA au lieu de ABAB) et l'harmonie de la langue, en tordant la syntaxe. Cette syntaxe boiteuse suggère bien sûr, dans un mimétisme d'une rare violence, le corps atrophié de Frida Kahlo. Mais il serait injuste d'ignorer que, par ce geste, Novo sape la perfection formelle de son épopée, lui donnant des airs de pastiche.

L'intention parodique, exprimée dès le début de l'épopée dans l'adresse à un Rafael qui ne peut être que le poète mexicain Rafael López, auteur d'une poésie de type épique, se poursuit par l'imitation de Góngora, comme l'observe Oropesa², et dans les sonnets par un jeu interlinguistique et intertextuel avec la *Divine comédie*. Dans le onzième sonnet, Novo dissémine un tercet du chant XXXII du Purgatoire qui, dans le nouveau contexte, prend des allures des plus comiques : *Le prime eran cornute come bue* (vers 4) ; *Simile mostro visto ancor non fue* (vers 8) ; *Ma le quattro un sol corno avean per fronte* (vers 14)³.

Le sonnet suivant franchit une nouvelle étape dans le rabaissement de l'art, qui triture les mots et laisse le poème à la merci du typographe :

Querido Rafael, ese soneto / cuyo motivo sobrecoge y pasma,
me ha llenado de envidia pecho y asma, / como dará valor al cornupeto.
Tanta admiráis estampa en el sujeto / – sujeto, digo bien –, que su fantasma
hace que me levante de la casma / y que venga a confiaros un escreto.
Téngole envidia y miedo, y aturdido, / ni al revés sé si escribo ni al derecho,
y es mi mayor tortura y cuidado ; / Donde el lápiz grabó, « pase despecho »,
que un celoso tipógrafo entendido, / me vaya a corregir, « pases de pecho ».⁴

Le démonstratif choisi pour désigner le sonnet – « ese » et non « este » – s'explique, bien entendu, par le jeu sur la lettre « s », qui circule, à la rime des quatrains, de « asma » (pour « alma ») à « escreto », en passant par « casma » et, dans le dernier tercet, de « pase despecho » à « pases de pecho ». Cette lettre « s », symbole de beauté et de solennité dans la poésie

1 OROPESA Salvador, *op. cit.*, p. 3.

2 *Ibid.* p.3.

3 ALIGHIERI Dante, *La divina commedia*, testo critico della Società Dantesca Italiana, Diciassettesima edizione (completa), Milano, Ulrico Hoepli editore-libraio, 1958, 1062 p. Le tercet est issu de : *Cantica seconda, Purgatorio XXXII*, vers 145-147, p. 593.

4 NOVO Salvador, *op. cit.*, p. 354 (sonnet 12).

moderniste – « Oh, cisne, que signo haces con tu encorvado cuello / al paso de los tristes y errantes soñadores ? » –, joue ici les comiques, sur le mode de la substitution, de l'intrusion, de l'inversion et finit par suggérer non plus le majestueux cygne, mais le taureau furieux ou plutôt sa risible caricature.

C'est toutefois dans les *décimas* que le jeu trouve sa forme la plus achevée : deux des sept *décimas* consacrées à Rivera ne comprennent pas les dix vers canoniques. La quatrième est composée de onze vers et la sixième de neuf. Dans les deux cas, la forme épouse de façon grotesque le fond. Ainsi, conformément à ce qu'elle annonce, la quatrième *décima* qui porte en elle deux œuvres, *Maya* de S. Gantillon¹ et *Le cocu magnifique* de F. Crommelynck est un poème de onze vers, composé d'un quintil ABBA et d'un sizain CCDEED :

Décima

De cómo en el estreno de Maya / Pudo otra obra maestra ganar renombre,
Y pública admiración
Cuando dos genios, Ramón, / se juntan y ayuntamientan,
muchas cosas representan / en una sola ocasión.
Crommelynck² y Gantillón ; / y aun otro ejemplo te entrego,
que como asistió don Diego / desde su barrera o valla,
verse en una noche pudo / El estupendo cornudo
al propio tiempo que Maya.³

Et dans la sixième, la disparition d'un vers matérialise la mort :

Décima

Que explica un suicidio
¿Por qué tremebunda historia / cometió negro delito
este pintor panzoncito / en lo mejor de su gloria?
– Pues hijo, se suicidó / porque ya no soportó
la grave occipital carga, / y a la corta o a la larga
porque su mujer lo astió.⁴

1 Simon Gantillon, dramaturge français (1890-1961), célèbre pour sa pièce *Maya* de 1924, jouée à Broadway en 1928.

2 Fernand Crommelynck, dramaturge belge (1885-1970), a connu un immense succès avec *Le cocu magnifique*, pièce de 1921, grâce à la mise en scène de Meyerhold à Moscou en 1922.

3 NOVO Salvador, *op. cit.*, p. 357 (*décima* 4).

Remarquons que dans cette *décima*, dont l'humour semblerait dépasser les bornes du tolérable, Novo prend d'infinies précautions pour atténuer la violence du propos : le recours au dialogue crée un espace scénique dont on connaît la valeur cathartique, le diminutif *panzoncito* pour qualifier le peintre ne cesse de véhiculer sa valeur hypocoristique, la présence de la mort, matérialisée par l'absence d'un vers est atténuée par l'absence, dans le verbe *astiar*, de la lettre h, qui, pour être muette, reverse l'absence au silence et par le néologisme homophone (puisque l'étymon du verbe *astiar* sans « h » n'est autre que le substantif *asta*, la corne), à la farce. En outre, Novo prend la précaution de situer ce sonnet en avant-dernière position et non à la fin, relayé par une réflexion sur l'art – « *décima sobre utilizar el oficio* » – où le peintre retrouve son statut de « *gran pintor excelente* ».

En revanche, la livraison des noms des proches de Rivera qui ne lui ont rien fait – Guadalupe Marín, seconde épouse de Rivera, Frida Kahlo, qui lui succède et Jorge Cuesta, futur mari de Guadalupe –, fait franchir à Novo la frontière qui sépare la victime du bourreau, le rendant, à son tour, persécuteur. L'endroit où la satire se révélera la plus douloureuse, c'est dans le quatrain qui correspond à la description de Cuesta. Ce quatrain qui, présente le jeune homme en termes flatteurs avant de s'arrêter sur son regard inquiétant – Cuesta, à la suite d'un accident, a une paupière plus basse que l'autre, ce qui lui vaut d'ailleurs le surnom de *Vizconde de Miramechueco* – et de comparer son parcours au vol d'une colombe, s'achève sur un hexasyllabe. Ce vers peut passer pour un « quebrado », d'autant que la rime est respectée ; mais sa singularité sur l'ensemble des vingt-neuf quatrains composés de dodécasyllabes en dit assez l'incongruité :

Un crítico grácil, esbelto y albino, / de lánguido talle, los ojos asoma ;
el diestro, siniestro, y el vuelo ladino / como una paloma.¹

L'incomplétude du vers porte un coup mortel au critique, qui, vivant de sa plume, c'est-à-dire de ses mots, comme le rappellent les différentes acceptions de l'adjectif « ladino »², se trouve soudain réduit au silence. Mais ce n'est pas tout : si ce silence est poignant, c'est parce qu'il anticipe curieusement la réaction de l'homme lorsqu'il sera à son tour agressé par Rivera.

⁴ *Ibid.*, p. 358 (*décima* 6).

¹ *Ibid.*, p. 347 (vers 65-68).

² DRAE (Ed. 1992), « Ladino : 2 – Decíase del que hablaba con facilidad alguna o algunas lenguas además de la propia ».

2 – Cuesta

En 1938, Guadalupe Marín, divorcée de Jorge Cuesta, publie un roman intitulé *La Única*¹. L'intrigue rend compte de la souffrance d'une femme, Marcela, persuadée que son mari, Andrés, aime une autre femme qu'elle et qui découvre finalement que son intuition était juste puisqu'une lettre lui révèle en effet que le sonnet « A la Única », prétendument composé pour elle, était en réalité destiné à sa sœur Isabel, Inés dans le roman. Ce sonnet, dont on ne saura jamais la teneur (se trouvant par là même disqualifié en tant que création), mais qui donne son titre au roman, est l'un des indices qui permettent de reconnaître Jorge Cuesta sous le personnage d'Andrés. Le roman en effet est un roman à clef dont l'écriture, comme ne cesse de le signaler la narratrice, est mue par la rancœur et la soif de vengeance. Il n'est pas sûr toutefois qu'il s'agisse seulement de celle de Guadalupe Marín.

Interpolée dans la deuxième partie du roman consacrée au voyage de Marcela en Europe, une scène étrange fait apparaître Andrés à Mexico, en compagnie de sa mère. Au cours de leur conversation, il présente son mariage avec Marcela comme un atout pour sa carrière :

No creas, mamá, que fue tan poca cosa haberme casado con la mujer de Gonzalo del Monte, la prueba aquí la tienes ; hoy mismo termino este artículo sobre la pintura moderna e inmediatamente me lo van a publicar y a pagar ; gracias a que soy bastante conocido ; y eso se debe a la curiosidad de la gente por conocer al individuo que creen le quitó la mujer a Gonzalo.²

Puis, la technique du monologue intérieur permet de débusquer les pensées les plus cachées d'un Andrés avide de gloire et jubilant du bon tour joué à Gonzalo par son ami Chavo, dont il se met à réciter un sonnet avec délectation. Or, à quelques différences près, qui adaptent le poème à une anecdote rapportée par Marcela au début du roman, ce sonnet n'est autre que le premier des *Sonetos a Diego* de Salvador Novo. Ainsi, la polémique déclenchée par la fresque de la *Secretaría de Educación* revient-elle au premier plan.

En outre, Andrés écrit des articles sur la peinture des muralistes, dont il espère tirer des subsides. Sa mère, venue reprendre le fil de la conversation interrompue, lui rappelle qu'il s'est engagé à procurer à son père un dessin de Diego Rivera. Il répond alors :

1 MARÍN Guadalupe, *La Única*, Ed. Jalisco, México, 1938, 251 p.

2 *Ibid.*, p. 117.

En esta época de socialismo, alegan que la pintura mural es para que la vea todo el que quiera ; en cambio, la de caballete, la ve sólo una que otra persona que puede comprarla. Y con eso de que mi padre quiere que los dibujos que le mande sean de Diego Rivera o de José Clemente Orozco, estoy perdido. No tiene idea lo caro que son los dibujos de esos dos pintores, sobre todo los de Rivera. Tampoco puedo decirle que Rivera está disgustado con todo nuestro grupo por solidaridad con Gonzalo del Monte; a quien dice le hemos hecho muchas marranadas.¹

Ainsi Rivera, déjà fort reconnaissable sous les traits de Gonzalo del Monte, personnage emporté, mais aussi magnanime, capable d'offrir un voyage en Europe à Marcela afin qu'elle puisse oublier les affres de sa vie conjugale avec Andrés, apparaît également en tant que personnage historique, sous son propre nom. Cette ruse identitaire permet de dissocier Rivera de son double fictionnel, comme en témoigne qu'il puisse en être solidaire, et autorise le dédoublement de chaque personnage, qui devient à la fois fictionnel et réel (Marcela/Guadalupe ; Andrés/Jorge).

Si Andrés doute de pouvoir acheter le moindre dessin de Rivera, ce dernier en offrira à Guadalupe Marín non pas un, mais deux : un portrait d'elle-même situé à l'orée du livre pour présenter son auteur et le dessin qui illustre la couverture. Reprenant la trame de l'ouvrage, celle d'un homme tiraillé entre deux femmes, ce dessin en souligne le caractère autobiographique, car les trois personnages dessinés, Guadalupe, sa sœur Isabel et J. Cuesta, sont immédiatement reconnaissables : Cuesta, tel que Novo le décrit dans *La Diegada*, un œil différent de l'autre, et Guadalupe Marín, conforme aux nombreux portraits que Rivera fit d'elle lorsqu'elle lui servait de modèle.

À l'image d'un Saint Jean Baptiste victime d'une Salomé innocente et soumise à la vengeance meurtrière de sa mère Hérodiade, Jorge Cuesta se trouve décapité, la tête sur un plateau, et c'est à l'encre de son sang que sont tracées les lettres du titre.

Incarnation du Verbe, le poète restera muet, se contentant d'interdire la lecture du roman à sa sœur Natalia. Chercher les raisons psychologiques de ce silence, indifférence, mépris, ou souffrance, le rend insondable, voire épaissit son mystère. Observer que ce silence est la posture qui répond le plus exactement à l'agression, permet d'en saisir la faille : réglé sur ce qui est symboliquement signifié, à savoir, l'injonction de se taire, ce silence ne cesse de lui donner consistance. C'est peut-être ce que Cuesta a compris,

¹ *Ibid.*, p. 122-123.

lorsque, commentant son état de santé physique et mental, il écrit à sa sœur, depuis sa chambre d'hôpital, en 1940 :

[Y] la locura me ha venido de que no sólo nadie me quiso prestar atención, sino de que casi todo el mundo sin tener conciencia de ello o teniéndola, me estuvo entregando a cada momento. Pero en fin de cuentas yo mismo era quien se entregaba.¹

Dans un premier temps, Cuesta semble surmonter l'épreuve. Après un an de silence², il relance ses activités littéraires. Entre novembre 1939 et février 1940, il publie douze articles de critique littéraire dans *Noticias gráficas*³ ainsi que quelques sonnets, un en novembre 1939, dans *Voz nacional*⁴ et trois en mars 1940 dans la revue *Taller*⁵. Mais il est fragilisé : toujours poursuivi par ses ennemis, bientôt lâché par ses amis, son combat devient une lutte pour survivre. En septembre 1940, il connaît son premier internement en établissement psychiatrique, ses crises de folie se multiplient et, en 1942, il se suicide dans sa chambre d'hôpital.

Les deux exemples choisis montrent combien il est difficile de sortir de la violence : le refoulement et l'oubli conduisent Cuesta à la mort ; le défoulement et la dérision font de Novo un cynique. Pourtant la poésie, tant chez l'un que chez l'autre, tire son épingle du jeu. Novo non seulement renouvelle le genre satirique mais aussi détourne au point de les rendre caduques les formes poétiques conventionnelles de sorte que sa satire prend des allures d'art poétique. Sa poésie, à ce titre, est à reverser à la littérature. Quant à Cuesta, il réalise, entre 1938 et 1942, l'un des chefs d'œuvre de la poésie mexicaine, son *Canto a un dios mineral*, dont le classicisme de la forme permet d'infinis déploiements de la matière verbale. C'est à sa parole, réduite au silence par ses contemporains, qu'on va puiser aujourd'hui une eau de vérité. On ne peut ignorer la dimension politique d'une telle revanche.

Annick ALLAIGRE-DUNY
Université de Pau et des Pays de l'Adour

1 CUESTA Jorge, *Obras II*, Ediciones del equilibrista, México, 1994, [406 p.], p. 353. [Le tome I a 372 p.].

2 En 1938, il ne publie que deux poèmes en vers libres, dont la forme même est symptomatique d'une tactique d'évitement.

3 *Ibid.*, p. 191-230.

4 CUESTA Jorge, *Obras I*, Ediciones del equilibrista, México, 1994, [372 p.], p. 40.

5 *Ibid.*, p. 41-43.

Préhistoire et posthistoire du sujet de la violence et de la violence du sujet chez Nicanor Parra

L'attention se portera sur quelques-uns des avatars qui, dans les années 50, anticipent sur la figure de l'*énergumène* dans l'antipoésie de Nicanor Parra. Ce terme, on le verra, renvoie à la « persona »¹ centrale des textes publiés entre les *Versos de salón* de 1962 et les *Artefactos de 1972*, en passant par la *Obra gruesa* de 1969². On se propose aussi, brièvement, d'évoquer en conclusion certaines métamorphoses que connaît cette instance pour la période qui va de la fin des années 70 jusqu'à aujourd'hui.

1 – Des *Quebrantahuesos* au « terrible Tetas negras »

Parmi les multiples voies qui aident à une rapide archéologie du sujet de la violence chez Nicanor Parra, on peut partir d'un épisode de la vie culturelle chilienne des années 50, connu sous le nom de *Quebrantahuesos*.

Quebrantahuesos est le titre d'une variété de poésie murale réalisée entre 1952 et 1957 à Santiago du Chili par Nicanor Parra, Enrique Lihn, Jorge Berti, Luis Oyarzún, Alejandro Jodorowski et d'autres figures du milieu intellectuel de l'époque. Des *Quebrantahuesos*, la petite histoire retient qu'ils furent confectionnés à partir de détournements des discours médiatiques ou officiels, puis placardés, avec succès, sur la vitrine d'un restaurant naturiste du Paseo Ahumada, au centre de Santiago. S'y donnaient cours une mise au quotidien de l'absurde, des reprises distancées des fantasmagories préconscientes de l'image surréaliste, des libres railleries de la société, des recherches de l'effet de « gros calibre » qui panachaient le jeu graphique, le cadavre exquis, le collage dadaïste.

Comme l'a souvent déclaré Parra, les vénérables « rouleaux de la mer morte » du Paseo Ahumada étaient prémonitoires et emblématiques du tournant graphique-visuel pris par l'antipoésie dans les années 1970-2000, notamment des nombreuses constructions artefactuelles qui oscillent entre dessin, photographie, aphorisme, graffiti, slogan, affiche publicitaire etc. – « artefactos », « ecopoemas », « guatapiques », « trabajos prácticos ». Lui-même a laissé le souvenir de ces manifestations en forme de happenings, de dazibaos ou d'interventions pop avant la lettre :

Por ejemplo, hay un texto [...] que dice lo siguiente : « Muchas felicidades », con unas letras muy rocoó y como con vidriecitos, así que relumbran, tomadas de una tarjeta postal, y arriba de todo eso hay un gran corazón canceroso, lleno de grasa,

1 La « persona » comme bouche, masque, voix qui résonne à travers l'orifice résonnant du texte : le sujet *et* l'au-delà du sujet, sa présence *et* sa dissolution.

2 Cf. PARRA Nicanor, *Versos de salón*, Nascimento, Santiago, 1962 [108 p.] ; *Obra gruesa* (1969), Ed. Universitaria, 2^a ed., Santiago de Chile, 1971 [200 p.] ; *Artefactos*, Ed. Nueva Universidad (Univ. Católica de Chile, Vicerrectoría de Comunicaciones), Santiago, 1972 [Caja de 250 tarjetas postales].

cortado de una revista médica, y encima del corazón un par de noviecitos chicos, recortados de *El Mercurio*, muy esquemáticos estos noviecitos.¹

Mais les *Quebrantahuesos* étaient aussi redevables de l'animal éponyme : le « casseur d'os », dont le nom vernaculaire, en espagnol, désigne un oiseau charognard qui se sert de son vol pour projeter à terre les os de ses proies afin de les briser ; une coutume périlleuse puisque, selon la légende, elle aurait provoqué la mort d'Eschyle en 456 av. J.C, dont la tête aurait été fracassée par une tortue lancée par l'animal. Il s'agit donc du gypaète barbu, reconnaissable à sa barbichette noire sous le bec. Au Chili, le terme s'applique au pétrel géant antarctique de la zone côtière – appelé aussi « fardelón », « jote de mar », « pajarón », « carnero negro » en raison de son régime alimentaire nécrophage. Par ailleurs, « quebrantahuesos » renverra subsidiairement à une personne importune, à un fâcheux. Enfin, le nom signale parfois en Amérique Latine un jeu d'enfant acrobatique – le « pet-en-gueule » – ou encore la maladie de la dengue, en raison des douleurs osseuses qu'elle occasionne.

On le devine : la pratique des *Quebrantahuesos* engageait dès le titre un ensemble de connotations diverses, mais dont le « noyau dur » est saturé d'agressivité. De fait, sous le tour ludique, quelques échantillons laissent aisément transparaître la représentation d'une fureur poétique, sociale, culturelle ; celle-là même que l'on retrouvera dans les antipodes sous le discours de l'« énerguemène » :

Profesor universitario afirma que es absurdo pensar / Tengo orden de liquidar la poesía / Sangriento crimen hace reír a Santiago / Alza del pan provoca otra alza del pan / Los muertos (los muertos) enterraron veinte días de heroica huelga. / Afirman : absurdo proyecto de estabilización de la vida.²

En réalité, les *Quebrantahuesos*, comme le rappelle Lihn dans ses conversations avec Pedro Lastra, constituaient déjà une « vitrine d'énerguemènes »³. Ils témoignaient d'un état d'esprit collectif visant à une déconstruction du sujet poétique et même du sujet tout court, en tant que porteur d'une violence constitutive, à l'instar de l'instance « énerguemène » de l'antipoesie, psychologiquement clivée : « [el] poseído [que] no

1 N. PARRA, in Leónidas MORALES, *La poesía de N. Parra*, Univ. Austral de Chile, ed. Andrés Bello, Santiago, 1972, [220 p.], p. 204.

2 Cités par LIHN E. in LASTRA P., « Prehistoria de un poeta », *Conversaciones con E. Lihn*, Ed. Univ. Veracruzana, Veracruz, México, 1980 [153 p.], p. 20-21. Sur les *Quebrantahuesos*, cf. *ibid.*, p. 19-21 ; MORALES Leónidas, *op. cit.*, p. 202-5 ; SCHOPF F., « La antipoesía y el vanguardismo », in *Del vanguardismo a la antipoesía*, Bulzoni, Roma, 1986, [287 p.], p. 247 ; KAY Ronald, « Rewriting », in *Manuscritos (Santiago)*, (1), 1975, p. 25-31 ; J. M. IBÁÑEZ LANGLOIS (= Ignacio VALENTE), « Los Artefactos de Parra », *El Mercurio*, 27 sep. 1970, p. 3.

3 LASTRA P., *op. cit.*, p. 70.

responde de sus actos [...], el que habla por boca de ganso, o por boca de Lucifer »¹.

C'est ce même état d'esprit qui amena le groupe à l'invention d'un « terrible Tetas Negras » – un ectoplasme littéraire démoniaque, gothique, annonciateur de farouches pénalités –, que Parra rebaptisa « el terrible Pecas Negras » et que le trio avait accoutumé de désigner comme « el energúmeno », et, secondairement, « el Vaca »².

On laisse ici la productivité ultérieure des *Quebrantahuesos* chez un Jodorowski. En revanche, il faut s'arrêter sur les sonnets publiés par Enrique Lihn dans *Por fuerza mayor* de 1974³ et *Sonetos del energúmeno* de 1976⁴. Ces textes, littérairement subversifs, mais marqués aussi par un contexte de censure et de répression, font entendre la voix d'un sujet féodal, carcéral, une personnification sadomasochiste balançant entre un Ça tortueux à souhait et un Super moi à l'« ego » démesurément enflé.

Incarnation ténébreuse d'une formation despotique de la terreur, l'énergumène lihnien s'exprime dans l'espace hyper-contrainant du sonnet, en d'autres, termes d'une textualité qui agit à la façon d'une cage ou d'une armure de fer⁵ où se profile une forme-sens qui met le « je » poétique au donjon :

Nombre de pila : el Buitre, alias el Vaca. / Apellido paterno. ¿ Por el padre ?

Apellido materno. ¿ Por la madre ? / Hijo de puto y puta. Caco y Caca :

[...] Ojos del culo del tacaño / algo de mierda venga, en todo, al paso
porque soy el Terrible Tetas Negras.⁶

2 – « Rompecabezas » : fureur et défaite du sujet

Il n'y a pas lieu ici de commenter les réactifs associés régulièrement à la naissance du « sujet antipoétique » – l'antipoésie comme poésie anti-Neruda (?), anti-Mistral (?), antisurréaliste (?). On ne fait que poser quelques jalons pour contextualiser les apparitions précoces de la silhouette de l'« énergumène » dans l'antipoésie de Nicanor Parra.

1 PARRA N., in MORALES L., *Conversaciones con Nicanor Parra*, Editorial Universitaria, Col. Testimonios, Santiago, 1990 [186 p.], III, p. 107.

2 MORALES P., *op. cit.*, p. 21, 70-71.

3 LIHN E., *Por fuerza mayor*, Col. Ocnos, 49, Ocnos, Col. Ocnos 49, Barcelona, 1975, 80 p.

4 LIHN E., *París situación irregular*, [Supplément], Aconcagua, Santiago, 1977, 126 p.

5 Cf. LASTRA P. « A propósito de soneto », in *Conversations*, *op. cit.*, p. 70-71 ; KAMENSZAIN Tamara, « Por el pico del soneto », in *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*, UNAM, México, 1983, [92 p.], p. 36-44.

6 LIHN E., *Álbum de toda especie de poemas*, Lumen, Barcelona, 1989, [154 p.], p. 74.

Parmi celles-ci, les plus remarquables semblent avoir pour scène une série de pièces qui appartiennent à la section III des *Poemas y antipoemas* de 1954, section qui, à la différence des précédentes, est considérée comme représentative de l'antipoésie parrienne. Pour autant, on ne méconnaît ni que l'énergumène n'entre « en piste » officieusement qu'avec les *Versos de salón* – officiellement, à la fin de *Obra gruesa* (« La batalla campal ») –, ni non plus l'arbitraire de ce choix, tant il est vrai que se placer sur ce terrain équivaut à mentionner non seulement une part substantielle du livre de 1954, mais encore la presque totalité de l'œuvre publiée jusqu'à 1972, sans parler de beaux restes que conserve la véhémence figure dans l'œuvre ultérieure.

On se borne donc à quelques prises sur ces textes. À commencer par « Rompecabezas », une pièce située significativement au tout début de la troisième section, juste après l'« Advertencia al lector » qui lui sert de prologue.

« Rompecabezas ». Le titre fait sens, en de nombreux sens : puzzle, jeu de patience, énigme, casse-tête, masse d'arme, agression barbare. Par là même, se réalise déjà l'« Avertissement au lecteur », un moment d'érudition drolatique, très travaillé, comme un mandala hérissé de chausse-trappes tendus au lecteur imprudent mais qui, pourtant, mettrait d'emblée cartes sur table. On en jugera par les premiers vers :

El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos :

Aunque le pese / El lector tendrá que darse siempre por satisfecho.

et par ce final, cité ici sans commentaire :

Los pájaros de Aristófanes / Enterraban en sus propias cabezas

Los cadáveres de sus padres / (Cada pájaro era un verdadero cementerio volante)

A mi modo de ver / Ha llegado la hora de modernizar esta ceremonia

¡ Y yo entierro mis plumas en la cabeza de los señores lectores !¹

Or, c'est bien le programme de l'« Avertissement » qui s'accomplit à la lettre avec « Rompecabezas », et ceci sur un mode performatif, puisque le texte *fait ce qu'il dit*. En effet, très brutalement, le lecteur est sommé de participer à un « brain storming » (tempête sous un crâne) :

Rompecabezas / No doy a nadie el derecho. / Adoro un trozo de trapo.

Traslado tumbas de lugar / Traslado tumbas de lugar / No doy a nadie el derecho

Yo soy un tipo ridículo / A los rayos del sol, / Azote de las fuentes de soda

¹ PARRA N., « Advertencia al lector », *Poemas y antipoemas*, Ed. R. de Costa. Cátedra, Madrid, 1988, [119 p.], p. 81-82 [1^{re} ed. Nascimento, Santiago, 1954]. Nous soulignons.

Yo me muero de rabia. / Yo no tengo remedio, / Mis propios pelos me acusan

En un altar de ocasión / Las máquinas no perdonan. / Me río detrás de una silla,
Mi cara se llena de moscas. / Yo soy quien se expresa mal

Expresa en vistas de qué. / Yo tartamudeo, / Con el pie toco una especie de feto.

¿ Para qué son estos estómagos / Quién hizo esta mescolanza ?

Lo mejor es hacer el indio / Yo digo una cosa por otra.¹

La pensée catastrophique qui se présente sous les aspects d'un refus de se (re)présenter adopte la forme d'une suite de noyaux épars. D'où une vague silhouette qui s'efforce vainement à prendre consistance. Une désarticulation vers l'informe travaille à une esthétique de la laideur. La règle pourrait être un cubisme exaspéré ou une inconséquence (anti)poétique dont la dispersion sémantique briserait les logiques et les matrices thématiques (v. 10-14). Si l'on cherche des récurrences à cette extrême parcellisation, à cet extrémisme du décousu, tout au plus observera-t-on la fréquence des « sémèmes connotés dysphoriquement », comme dit la Nouvelle Rhétorique². Soit, l'isotopie du laid, de l'agression et de la dissolution.

On suspectera encore quelque poème à l'impossible, le jeu à pièces décousues d'une fatrasie carnavalesque, la parole donnée – ôtée – au personnage du fou ou du sot, on veut dire à celui qui distribue arbitrairement horions, lazzis et propos échevelés comme cela se passe dans cet autre petit genre médiéval qu'est la sotie. À moins qu'on ne se replie sur une fantaisie verbale pure, dans le ton de ces avant-gardes surréalisantes dont la reprise et la critique affleurent si souvent chez Parra.

Pourtant, si l'on veut aller plus loin dans l'interprétation, on s'aperçoit qu'en réaction à une possible agression, ou simplement à une éventuelle critique du lecteur, la voix possédée de « Rompecabezas » installe immédiatement une virulence radicale grâce à l'arbitraire d'un « No doy a nadie el derecho ». Dans le droit fil du climat de fureur injonctive qui caractérisait le discours des *Quebrantahuesos*, le diktat se développe avec le thème du fouetteur profilé dans un halo rabique : « Azote de las fuentes de soda / Yo me muero de rabia. // Yo no tengo remedio / [...] ». Le motif limonadier de la « fuente de soda » (le bar, au Chili) glisse vers la figure du pilier de bistrot, puis, vers l'image cachée de l'hydrophobe qui vient compléter l'inversion grotesque du vieux « locus amœnus » de la source (« fuente »).

1 LIHN N., « Rompecabezas », *ibid.*, p. 83.

2 « Ethos dysphorique », cf. GROUPE μ. *Rhétorique de la poésie*, Seuil (« Points », 216), Paris, 1990, [377 p.], p. 278-280.

Mais, à vrai dire, l'exacerbation tétanique n'est que l'un des moments du processus par lequel se « forme » et se « déforme » le non-sujet de « Rompecabezas »¹.

L'excitation frénétique, posée contre toute extériorité à grand renfort de « Yo » paranoïaques, prépare, en fait, à une décomposition. Malgré les débordements désordonnés de son activisme, « Rompecabezas » comporte également un versant amorphe où s'exhibe la syncope de l'improductif.

Là se donne le spectacle stérile du sans-forme. Ce n'est pas seulement un mouvement zigzaguant, sans autre fil conducteur qu'une énergie enfiévrée. Contradictoirement, il y a aussi « monstration » d'une stagnation plus primitive, d'une viscosité qui participerait aussi bien d'un grand salmigondis primordial que d'une pulsion de mort faisant irrésistiblement retour à l'état inorganique. Comme si le côté farce, hybridé d'arlequin de la pièce, se mêlait étroitement à une psychose organique, dissolutive, plus inquiétante, qui pourrait être comparée à ce « corps plein sans organes » dont parlaient Deleuze et Guattari dans leur *Anti-Œdipe* : « Pas de bouche. Pas de langage. Pas de dents. Pas de larynx. Pas d'estomac. Pas de ventre. Pas d'anus »².

L'être indifférencié du « je » – un « ça » plutôt qu'un « je » – possède un « estomac ». Mais cette métonymie du sujet dit assez son insuffisance, sa dilution dans la boue physiologique d'un « en soi » incapable de conscience par un « s'éclater-vers... ». S'il y a ici condamnation³, c'est de ne pouvoir s'arracher à une « moite intimité gastrique »⁴. La fatalité qui pèse sur le protagoniste de « Rompecabezas » lui impose une réclusion dans cet inconscient indifférencié que suggèrent les images de mixtes en fermentation : « Para qué son estos estómagos ? / ¿ Quién hizo esta mescolanza ? ».

3 – Violence et impuissance du sujet anthropologique

Or, il y a à prendre au sérieux ce « cassage d'os » dont les Amoureux de la Poésie ne feront sans doute nulle estime. La raison est que l'on y

1 « [El energúmeno] es un sujeto eminentemente activo, capaz de desarrollar grandes cantidades de energía » (BRAITHWAITE Andrés, « N. Parra el antihéroe de la poesía chilena », *Cal (Santiago)*, n° 2, julio de 1979, p. 45).

2 DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe*, Minuit, Nouvelle éd. augm., Paris, 1973, [496 p.], p. 14.

3 Cf. « Yo no tengo remedio... », « Rompecabezas », poème cité.

4 Cf. SARTRE J.-P., *Situations, I* (1947), Rééd. *Critiques littéraires (Situations, I)*. Gallimard (« NRF, Idées », 340), 1975, [415 p.], p. 30.

discerne, sous les apparences d'un exercice mineur, l'une des annonces les plus significatives d'une thématique universalisante de l'origine, de la violence et de la perte qui prend un relief particulier en fin de livre et qui ne cessera, dès lors, d'imprégner l'œuvre de Nicanor Parra.

En effet, dans les pièces terminales des *Poemas y antipoemas* – « Los vicios del mundo moderno », « Las tablas » y « Soliloquio del individuo » –, la déconstruction du sujet entamée dans « Rompecabezas » se déploie en une anthropologie du non-sens qui met en cause la modernité d'un être archaïque, un « Individu » isolé, à nouveau agi, détruit par une activité énergétique sans cause première ni finale et qui pourtant s'oriente vers une scission ; par là même vers une négation de lui-même comme de la nature.

Au cœur de « Las tablas » se trouvent l'homme, la femme, les phénomènes psychiques, les croyances religieuses, les mythes. Il s'agit d'un très bel antipoème, un poème noir, de l'obscurité, où parle / rêve un individu anthropoïde dont l'habitat pourrait être celui de l'aube de l'humanité :

Soñé que me encontraba en un desierto y que hastiado de mí mismo / Comenzaba a golpear una mujer. / Hacía un fuego de los demonios : / era necesario hacer algo, / Hacer fuego, hacer un poco de ejercicio, / Pero a mí me dolía la cabeza, me sentía fatigado / Sólo quería dormir, quería morir.¹

Un état d'abandon existentiel se juxtapose à une première action rêvée : frapper une femme à cause d'un sentiment de dégoût envers soi-même. Or, une telle motivation laisse place à un désir de se réchauffer et, en définitive, à une action exercée sans aucune raison légitime. L'agression résulte alors d'une nécessité première et ultime : celle d'un « faire » – « hacer fuego », « hacer un poco de ejercicio » – mais surtout d'un « faire » intransitif, en soi : faire quelque chose « porque sí », comme dit l'espagnol.

Dans « Las tablas », allumer un feu pour combattre le froid n'annule nullement le moment immotivé de la violence (du viol ?). En revanche, l'effort pour échapper à un engourdissement mortel, présenté comme la justification de l'acte consistant à frapper la femme, souligne la pression d'un strict déterminisme physiologique et climatique qui ramène le lecteur à quelque lointaine glaciation du quaternaire.

Quelques vers plus loin, subitement, inexplicablement, le sujet prend conscience, ou encore rêve qu'il prend conscience de ses vêtements ensanglantés et qu'il serre entre ses doigts les cheveux de sa mère :

Mi traje estaba empapado de sangre / Y entre mis dedos se veían algunos cabellos
– Los cabellos de mi pobre madre.²

1 PARRA N., « Las tablas », *Poemas y antipoemas*, op. cit., p. 111.

2 *Idem*.

Plus loin encore, ce sont les pierres qui lui parlent et qui lui adressent des reproches comme on le ferait avec un enfant – « Por qué maltratas a tu madre, me preguntaba entonces una piedra ». À leur tour, les pierres sont les tables de la loi sur lesquelles se posent d'étranges oiseaux dont le rôle est d'enregistrer les actes criminels de l'homme-enfant :

« Nosotras somos las tablas de la ley » decían ellas / « Por qué maltratas a tu madre »
 « Ves esos pájaros que se han venido a posar sobre nosotras »
 « Ahí están ellos para registrar tus crímenes »
 Pero yo bostezaba, me aburría de estas admoniciones.¹

Exposé au regard énigmatique de forces divines, l'anti-héros de « La tablas » se construit dans le minime : regarder ses ongles, les mordre, trembler, bailler, s'ennuyer, ne pas penser... Surtout ne pas penser. Et ne pas penser va de pair avec la poussée énergétique irrépressible qui le pousse à blesser sa dame – « su dama » – ou à brûler la statue d'une divinité en s'aidant d'une boîte d'allumettes anachronique.

Me miraba las uñas y me las mordía, / Trataba de pensar infructuosamente en algo
 Pero sólo veía en torno a mí un desierto / [...]
 Entonces yo me volví de nuevo a mi dama / Y le empecé a dar más firme que antes
 Para mantenerse despierto había que hacer algo / Estaba en la obligación de actuar
 So pena de caer dormido entre aquellas rocas / [...]
 Saqué entonces una caja de fósforos de uno de mis bolsillos
 Y decidí quemar el busto del dios / Tenía un frío espantoso, necesitaba calentarme.²

Mais en tout état de cause, il y a répétition d'une même action qui répond au seul motif de se réchauffer, de ne pas s'endormir à jamais dans la plaine glacée et, pour cela, « faire », « faire quelque chose », ce qui revient à dire ici : détruire, détruire quelque chose.

Au-delà de ses connotations œdipiennes et/ou vétérotestamentaires, le « je » archaïque de « Las Tablas » révèle la même violence, mais aussi la même impuissance que celle du « je » fouetteur de « Rompecabezas », une non puissance réitérée au final – « pero no, ya no podía más ». À nouveau, le non pouvoir s'avère paradoxalement compatible avec une furie frénétique, dictée par un impératif extraordinaire : tuer pour ne pas rêver, rêver qu'il faut tuer pour ne pas rêver.

Sans horizon, l'homme-enfant de l'espèce se replie désespérément sur lui-même comme un fruit non désiré du cosmos. Lorsque la femme

1 *Idem.*

2 *Ibid.*, p. 111-112.

disparaît, lorsque les pierres, les oiseaux disparaissent, victimes de la fureur du « porque sí » énergumène, le rameau humain se rétrécit jusqu'à se recroqueviller sur la solitude d'un être frappé par la malédiction d'un « no poder más ».

Desesperado busqué de nuevo las tablas / Pero ellas habían desaparecido :

Las rocas tampoco estaban allí / Mi madre me había abandonado.

Me toqué la frente ; pero no : / Ya no podía más.¹

Parvenue à ce stade, la comédie de la violence entamée avec les terribles « Tetas negras » « Pecas negras » et autres « casseurs d'os » vire à la tragédie anthropologique.

4 – Descendance et renouvellement de l'« énergumène »

Les évolutions d'un sujet antipoétique, réputé « pacifié », « assagi », postérieurement au coup d'État de 1973, mériteraient une étude spécifique. On peut cependant avancer que, dans l'espace qui va de *Poemas y antipoemas* aux *Versos de salón*, jusqu'à *Obra gruesa* de 1969 et aux *Emergency poems* de 1972, l'action énergumène continue à coïncider en grande partie avec la question énergétique². Rebelle à toute fixation, le sujet antipoétique de la période ne peut assurément se réduire à une simple reprise du « terrible Tetas negras », du briseur de cerveaux de « Rompecabezas » ou du matricide de « Las tablas ».

Reste néanmoins l'étonnante récurrence d'un (anti)sujet tantôt outré, tantôt faussement raisonnant ; mais toujours réversible, rythmé par l'« allegro furioso » d'une socialité calamiteuse – « hacer brotar un mundo de la nada / no por razones de peso / por fregar solamente – por joder / [...] »³ ; un sujet pour qui dire une chose pour une autre revient à faire une chose pour une autre. Telle la conversation du knout et du pal dans

1 *Ibid.*, p. 112.

2 « [...] el Energúmeno – el del 54, de los 60, 70 – es un hombre de sillas, mesas y ataúdes... Es un ser que modifica los ciclos de las transformaciones energéticas. Amo y señor del cosmos, arruina el equilibrio de las especies vegetales y animales [...] concretiza el reproche que la antipoesía les hace a los hombres : con los árboles hacen sillas, mesas... o bien fastidiosos teléfonos y automóviles que son otros tantos féretros. Su mera existencia, en cuanto hombres, aparece como la causa inmediata de una pérdida irrecuperable de energía natural, de una transformación entrópica del mundo. Cuando se presenta el Gran Simio, el devenir inmediato de la fronda del árbol – axis mundi – es el papiro o el sillón de ruedas » (VIVES Daniel, « Tres calas en la cuestión del sujeto de la antipoesía de N. Parra », *Ciclo Homenaje en torno a la figura y obra de Nicanor Parra. Coloquio Internacional de escritores y académicos* (« Antiparra productions »), Ministerio de Educación, Gobierno de Chile, Santiago, 2003 [305 p.], p. 281).

3 PARRA N., « Pasatiempos », *Emergency Poems*, Éd. Bilingue, New Directions, New York, 1972, [154 p.], p. 88.

« Canción para correr el sombrero »¹, où un mendiant énergumène, dépouillé par la révolution bolchevique, cherche humblement à soutirer quelques kopecks aux passants avant de leur sauter à la gorge, tout en répétant comme une ritournelle : « Para qué voy a decir una cosa por otra ».

Quant aux versions récentes de la « persona » antipoétique – « El Cristo de Elqui », alias Domingo Zárate Vega, alias « el ecólogo del norte chico »² –, si elles se situent dans l'orbite de la parentèle énergumène, elles s'en distinguent aussi profondément. Le violent *sékomma* (« pourquoi sí ») des fouetteurs et autres casseurs de têtes n'est certes pas abandonné. Mais il se mêle – « scherzo ma non troppo » – à une instance de discours qui met moins l'accent sur la représentation d'un non-sens anthropologique³ que sur la survie incertaine dans un monde en voie de destruction : « consumismo/ derroche/ despilfarro/ serpiente que se traga su propia cola »⁴.

L'intérêt de Parra de plus en plus évident pour un mouvement socio-économique basé « sur l'idée d'harmonie avec l'espèce »⁵ suppose dorénavant un retrait relatif des stratégies de coups de force où se défait le sujet et l'émergence d'un sujet *autre*, moins labile, moins prompt à « dire une chose pour une autre ». En quoi prendrait *sens* l'ultime ultimatum lancé par un « alter ego » du Christ de Elqui :

Ultimátum

o redactan de una vez x todas / la encíclica de la supervivencia carajo
o voy a tener que redactarla yo mismo / [...]

1 *Ibid.* p. 146. Reproduit in *Hojas de Parra. Trabajos prácticos*, Ed. CESOC, Santiago, 1996, [133 p.], III., p. 19-20.

2 Cf. PARRA N., *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Estudios Humanísticos, Santiago, 1977 [XXVII p.], ill. et *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, Ed. Ganymedes, Valparaíso, 1979, [54 p.].

3 « Yo soy el Individuo. / Primero viví en una roca / [...] / Mejor es tal vez que vuelva a [...] esa roca que me sirvió de hogar, / Y empiece a grabar de nuevo, / De atrás para adelante grabar / El mundo al revés. / Pero no : la vida no tiene sentido », « Yo soy el Individuo » (PARRA N., *Poemas y antipoemas*, *op. cit.*, p. 113-116).

4 PARRA N., « Ecoepoemas », in *Cachureo, Ecoepoemas, guatapiques, Últimas prédicas*, Santiago de Chile, 1983, reproduit in *Chistes par(r)a desorientar a la ~~poética~~ poesía*. [Anthologie], Visor (« Visor de Poesía », 236), Madrid, 1989, [216 p.], p. 162.

5 PARRA N., in *ABC, Sábado Cultural*, 5 jul. 1986, p. VI-VII (entrevista por Blanca Berástegui).

Face à une actualité dramatique, c'est encore un renouvellement « ultimant » dans l'expression énergumène qui revient dans un mémorable artefact de 1979 sur le « welfare state » pour temps d'Apocalypse, – « La República *Hideal* del futuro »², style derniers-jours-de-Pompéi –, prôné par le pape de l'école monétariste et ses « missi dominici », les « Chicago Boys », conseillers de la junte militaire chilienne :

Qué le dijo Milton Friedman / a los pobres alacalufes
– A comprar a comprar / quel mundo se *vacabar* !³

Faut-il saluer ce message, à proprement parler énergumène ? Faut-il s'offusquer de cette invitation au festin de Balthasar du Nouvel Âge latino-américain adressé aux derniers indiens « alacalufes » de Patagonie ? S'ils n'éclairent qu'imparfaitement les voies souvent impénétrables suivies par l'« évolutionnisme énergumène », ils suggèrent, en tous cas, la non-extinction du lignage engendré par le « terrible Tetas negras », alias « Pecas negras », alias « El Vaca », alias « le casseur d'os », alias le « tueur de dames », alias....

Daniel VIVES
Université de Rouen

6 PARRA N., *Mai mai peñi. Discurso de Guadalajara, in Poemas para combatir la calvicie (Muestra de antipoesia)*, FCE, 1993, México, [383 p.], p. 368.

2 *Ibid.*, p. 358.

3 PARRA N., « *Ecopoemas* », *op. cit.*, p. 162. Alacalufes : indiens misérables de la Patagonie chilienne, en voie d'extinction. Nous soulignons.

La violencia en el lenguaje literario de Fernando Vallejo

Ce n'est pas l'image de l'homme en soi qui est caractéristique du genre romanesque, mais l'image de son langage.

Mikhaïl Bakhtine¹

Fernando Vallejo (1942) es conocido especialmente por su novela *La virgen de los sicarios* (1994)². Su obra comprende además *El río del tiempo*³, volumen de cinco libros: *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1986), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993). *El desbarrancadero* (2001)⁴, dos biografías sobre dos poetas colombianos: *El mensajero*⁵, sobre Porfirio Barba Jacob y *Las chapolas negras*⁶, sobre José Asunción Silva. *Logis, una gramática del lenguaje literario*⁷ y un libro de biología, *La tautología darwinista*⁸. En el 2001 se estrenó en París la película *La vierge des tueurs*⁹, realizada por el director de cine francés Barber Schroeder a partir de la novela de Fernando Vallejo, quien escribió también el guión.

Los estudios sobre *La virgen de los sicarios* se detienen a menudo en observaciones extra-literarias, en la dimensión referencial de la violencia en la Colombia de los años 80 y comienzos de los 90, sin considerar la instancia narrativa ni la naturaleza lingüística del texto de la novela. Nuestra perspectiva consiste en abordar el texto en sí mismo, en discernir su estrategia discursiva que articula la lógica de la historia más allá de las correlaciones que puedan establecerse con la realidad. La instancia narrativa de este libro es, pues, fundamental en la medida en que el narrador, a la vez personaje, se manifiesta en la narración constantemente y de modos diversos. Su voz encarna un punto de vista sobre el mundo y se encuentra en

1 BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978, [488 p.], p. 156.

2 VALLEJO Fernando, *La virgen de los sicarios*, Alfaguara, 1994, 121 p.

3 VALLEJO Fernando, *El río del tiempo*, Alfaguara, 1999, 711 p.

4 VALLEJO Fernando, *El desbarrancadero*, Alfaguara, Bogotá, 2001, 194 p.

5 VALLEJO Fernando, *El mensajero*, Editorial Planeta, Bogotá, 1997, 534 p.

6 VALLEJO Fernando, *Las chapolas negras*, Alfaguara, Bogotá, 1995, 262 p.

7 VALLEJO Fernando, *Logis, una gramática del lenguaje literario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983-1997, 546 p.

8 VALLEJO Fernando, *La tautología darwinista*, Alfaguara, Bogotá, 2000, 383 p.

9 La película se estrenó en Francia en septiembre del 2001.

posición « dialogística »¹ con otras voces, es decir, se opone, adhiere, responde a otras voces. Es así como la escuchamos con sus inflexiones y su coloración singular cuando interpela o provoca al lector conminándolo con voz imperativa a hacer esto o aquello ; cuando abre el debate o polemiza con una pléyade de interlocutores o de voces que cambian bruscamente o se yuxtaponen en múltiples afrontamientos ; cuando acusa, incrimina o impugna a la sociedad colombiana en su conjunto ; cuando reniega de Dios ; cuando contesta el orden estético de la novela realista y el narrador omnisciente desafiando el sustrato de la norma del idioma español y del lenguaje literario consagrado por su época. No obstante, al mismo tiempo que escuchamos la voz del narrador en todos sus registros dentro del sistema estilístico de la novela, escuchamos también los lenguajes (ideología y fantasma) que atraviesan la sociedad colombiana de la época : el lenguaje de las injurias característico del pueblo y su carga de odio, los lenguajes de especialistas como el historiador o el sociólogo que interpretan la sociedad colombiana analizando las causas de la violencia y formulando diagnósticos diversos, el lenguaje de los médicos forenses que ofrecen una imagen desencarnada de la muerte, el lenguaje de los medios de comunicación que amplifican la violencia y recrean el acontecimiento violento, el lenguaje oficial del gobierno. Este fenómeno corresponde a lo que Mikhaïl Bakhtine² llama el plurivocalismo social, es decir la existencia de lenguajes sociales diferentes dentro de una misma lengua que dialogan entre ellos.

En cuanto al texto, si nosotros hablamos de violencia nos referimos ante todo a la violencia de la escritura manifiesta a nivel del lenguaje, a su expresión paroxística que constituye la figura mayor de la violencia de la novela. Este libro rompe con la tradición narrativa hasta entonces dominante en el mundo de las letras colombianas, no tanto por la representación de la violencia de una sociedad en crisis y en descomposición, o la representación de la violencia del mundo marginal de los sicarios o asesinos a sueldo de las comunas de Medellín³, como sí por su lenguaje y por la pulsión agresiva que conduce la escritura. Aquello que se impone, pues, de manera contundente en este libro de Fernando Vallejo es la creación de la imagen de su lenguaje literario.

1 BARKHTINE Makhail, « *Du discours romanesque* », *in op. cit.*, p. 83.

2 *Idem.*

3 Se trata de barrios marginales de Medellín que resultan de diferentes olas de invasiones desde los años 50, por fuera de todo proyecto urbanístico, donde imperan la miseria y la muerte.

Veamos a continuación cómo se construye esta imagen del lenguaje de *La virgen de los sicarios*. El narrador comienza su narración con un tono casi lírico, evocador, para recordar o cantar la Arcadia perdida de su infancia y la felicidad de otrora. Cinco páginas más adelante, su lenguaje se somete a lo que Mikhaïl Bakhtine llama la « hibridación »¹, es decir, la mezcla de dos lenguajes sociales dentro de un solo enunciado y el encuentro de dos conciencias lingüísticas separadas por una época, por una diferencia social o por las dos. Este proceso de « hibridación » del lenguaje del narrador se inicia cuando, de regreso a su país después de treinta años de ausencia, conoce a los jóvenes sicarios de las comunas de Medellín – primero Alexis y luego Wilmar – y se enfrenta a la realidad del argot que ellos hablan. Desde el punto de vista de nuestro análisis, el sustrato lingüístico de esta experiencia será decisivo. Por lo demás, el regreso a su país significa igualmente el encuentro con la realidad colombiana después de una década de narcotráfico, de corrupción, de descomposición de la sociedad, de crisis del Estado y de todo tipo de violencia, violencia organizada, violencia política, delincuencia común, « narcoviencia ». Este regreso supone, finalmente, el encuentro o el desencuentro con la realidad perdida de la Medellín de su infancia y los valores vinculados a esta época pasada.

Lo más interesante de esta novela es la manera como Fernando Vallejo representa magistralmente este encuentro, choque y fusión de dos lenguajes, sobre un telón de fondo de historia homosexual y de desaparición de una cierta lógica o racionalidad social. Primero asistimos al choque de dos lenguajes y de dos puntos de vista sobre el mundo, el del narrador y el de los sicarios. Alexis, el sicario, es casi analfabeto, escucha la « heavy music », pasa horas interminables delante del televisor y sólo comprende el « lenguaje universal del golpe »². Además, « no habla español, habla en argot o en jerga »³, cuando en realidad habla poco, ya que su fuerte no es el lenguaje sino la acción. Alexis pasa al acto, es decir propina la muerte sin ambages ni mediaciones lingüísticas ni simbólicas. En su sistema moral, matar es un trabajo como cualquier otro. Por su parte, el narrador es un hombre culto, autor de libros de gramática, conocedor de la música clásica y de la literatura universal, sensible a la belleza. Su modo de acción son actos de lenguaje radicales : ataques contra la institución de la justicia en

1 BARKHTINE Mikhaïl, *op. cit.*, p. 175

2 VALLEJO Fernando, *op. cit.* p. 27.

3 *Ibid.*, p. 26.

Colombia que deja reinar la impunidad¹; acusaciones contra la clase dirigente que roba los dineros del Estado y considera la corrupción como un modo natural de enriquecimiento²; denuncias de la inseguridad que reina en el país donde incluso las iglesias y los velorios han dejado de ser sitios seguros; invectivas contra los pobres que se reproducen frenéticamente como un cáncer social³; arremetidas contra la cultura popular, el football, el « vallenato »⁴ y la cultura « mafiosa »; ataques contra la religión católica en un país consagrado en su Constitución al Sagrado Corazón hasta 1991, pero donde casi todo el mundo parece ignorar el mandamiento « no matarás »; en fin, blasfemias contra Dios, responsable de todas las atrocidades de las que el hombre, « su juguete, su sicario »⁵, nos dice el narrador, es capaz. « Aquí nadie es inocente, cerdos »⁶, concluye.

¿ Cómo es posible, pues, el encuentro de un hombre culto, maduro y un joven sicario ? Este encuentro parece muy improbable ya que todo los separa : sus orígenes sociales, el lugar que cada uno ocupa en la sociedad y, finalmente, su lenguaje. Sin embargo, el narrador y Alexis se encuentran en una relación no sólo amorosa homosexual, sino también sociolingüística. Esta relación es el lugar de una triple transgresión : de las jerarquías sociales, de la sexualidad heterosexual en una cultura profundamente marcada por la religión católica que considera la reproducción como el fin único de la sexualidad dentro del matrimonio y, finalmente, la transgresión del lenguaje.

El narrador se autoproclama el « último gramático de Colombia »⁷ del mismo linaje de Rufino José Cuervo a quien trata de « viejo amigo »⁸. Él asume esta identidad y se funde en ella casi de manera ontológica. Cuando va a la policía a comprar balas para el revólver de Alexis se presenta como un escritor de libros de gramática. Su condición de autor de una disciplina asociada a valores del pasado⁹ hace de él un hombre libre de toda sospecha y lo absuelve de antemano de toda culpabilidad. Cuando la radio habla del

1 « La ley en Colombia es la impunidad » (*ibid.*, p. 22).

2 *Ibid.*, p. 22.

3 *Ibid.*, p. 79.

4 Música popular colombiana.

5 VALLEJO Fernando, *op. cit.*, p 91.

6 *Ibid.*, p. 32.

7 *Ibid.*, p. 58.

8 *Ibid.*, p. 23.

9 A finales del siglo XIX y comienzos del XX, la gramática y el poder en Colombia son indisolubles. Los políticos brillan en el recinto del Senado por sus conocimientos de gramática y de latín.

crimen cometido por « presuntos sicarios »¹ refiriéndose a su persona y a Alexis, el narrador se subleva : la única cosa que podría reprochársele es la de ser un « presunto gramático »². Cuando imagina que Wilmar puede matarle, imagina la noticia de su muerte publicada en la prensa amarillista y los titulares hablando de él en los términos de « ilustre gramático »³.

El narrador personaje se sitúa del lado de la corrección gramatical y de las reglas del idioma, asumiendo su autoridad lingüística incluso si, como instancia encargada de la narración de *La virgen de los sicarios*, crea un lenguaje violento, nada convencional ni académico, subvirtiendo la racionalidad de la gramática. El narrador adopta, pues, la postura del gramático frente a los usos del idioma en Colombia. Es así como reacciona ante los giros, los contrasentidos y las hipérboles con los que los « comunicadores sociales »⁴, según su mirada de especialista, atentan contra el idioma. Por lo demás, todos los personajes que caen bajo las balas de Alexis y Wilmar son ajusticiados, ya sea por hablar como hablan, con el lenguaje de las injurias, por definición violento, ya sea por obrar según unos valores que violentan el sistema de valores del narrador. En el primer caso, tenemos al ladrón de carros que insulta a su víctima, al transeúnte y al chófer de taxi groseros o al gamín de la calle que se enfrenta a un policía injuriándolo con el mayor insulto de la lengua de las comunas⁵. Los sicarios disparan contra ellos en la boca, lugar simbólico del lenguaje. En el segundo caso, el de las víctimas culpables de faltas de tipo moral, tenemos al hippie cuya música – la « heavy music » – se opone a la música clásica, al mimo en la calle que imita de manera burlesca el modo de caminar de un señor respetable atentando contra el valor de la dignidad o al « carretillero » que muere por someter a su caballo al trabajo forzado sin reconocer en él a un ser vivo. El amor por los animales constituye un valor fundamental en el sistema de valores del narrador. En este caso, los sicarios disparan en la frente o en la cabeza de sus víctimas.

El proceso de hibridación del lenguaje del narrador será progresivo, cada vez más vertiginoso y, finalmente, irreversible. Se trata de un proceso de naturaleza lingüística, pero también moral. En él podemos identificar tres

1 VALLEJO Fernando, *op. cit.*, p. 51.

2 *Ibid.*, p. 59.

3 *Ibid.*, p. 111.

4 *Ibid.*, p. 59.

5 « ¡ gonorrea ! », *ibid.*, p. 13-14.

momentos. Un primer momento en el que el narrador muestra frente al argot de las comunas el mismo interés de especialista del idioma : relata sus orígenes y su evolución histórica, observa a distancia su modo de funcionamiento, identifica sus formas, aclara las singularidades de su sintaxis, traduce su léxico. Como se trata de un lenguaje incorrecto, desviado de la Norma, explica cuáles son las reglas que transgrede y las nuevas significaciones que crea a través de sus incorrecciones. De esta manera, nos presenta algunos ejemplos de sus construcciones singulares, incomprensibles al oído de un locutor del idioma español : « ¿ Entonces qué, parece, vientos o maletas ? ¿ Qué dijo ? Dijo : “Hola hijo de puta”. Es un saludo de rufianes »¹. El narrador pone de manifiesto, igualmente, algunas inversiones semánticas del argot de comunas como la de la frase « estar enamorado de alguien »² que significa exactamente lo contrario, querer matarle³. Además, identifica su léxico alrededor de dos campos semánticos que encierran el sentido de la vida de los sicarios : el de la supervivencia y la muerte y el de las relaciones con la ley. Finalmente, analiza sus incorrecciones como el uso de « a la final » en lugar de « al final »⁴ o de « debió de », que expresa la duda, en lugar del « debió »⁵ solo, que expresa la obligación.

En un segundo momento el narrador utiliza directamente el léxico del argot de comunas – « el fierro »⁶, « el tote »⁷, « el muñeco »⁸, « el cascado »⁹, « la pinta »¹⁰, « pisarse » –, pero sin explicaciones. Éste aparece entre comillas, lo que le da un valor de cita como cuando nos refiere lo que Alexis le cuenta : « que le habían dado un día una mano de changón en su barrio »¹¹. En un tercer momento, el narrador abandona completamente la posición de gramático – la distancia del especialista – para acoger en su propio lenguaje el argot de las comunas. Su lenguaje se rarifica cada vez más respecto a la norma gramatical, adquiere el ritmo del lenguaje oral de las comunas, su estilo se radicaliza.

1 *Ibid.*, p. 26.

2 *Ibid.*, p. 65.

3 *Ibid.*, p. 65-66.

4 Es decir, una balacera, *ibid.*, p. 19.

5 *Ibid.*, p. 23.

6 *Ibid.*, p. 28.

7 *Ibid.*, p. 64.

8 *Ibid.*, p. 31.

9 *Ibid.*, p. 48.

10 *Ibid.*, p. 23.

11 *Ibid.*, p. 29.

Sin embargo, estos tres tiempos no se presentan de manera ordenada. Al comienzo de la narración el narrador insulta al gobierno con el mayor insulto del argot de las comunas – « ¡ gonorra ! »¹ –, cuyo sentido primero pertenece al lenguaje médico. El narrador lo emplea directamente, sin comillas, pero abre un paréntesis explicativo. Aunque el paréntesis atenúa el efecto de violencia del insulto, deja intacta la intención del narrador. Más adelante, utiliza de nuevo este insulto, pero esta vez sin comillas ni paréntesis explicativo cuando nos refiere la muerte del hippie vecino del edificio que Alexis asesina en plena calle. « Un solo tiro, seco, ineluctable, rotundo, nos dice el narrador, mandó a la gonorra esa con su ruido a la profundidad de los infiernos »². El insulto irrumpe en la narración con su carga de violencia. La distancia del narrador desaparece, su lenguaje y su punto de vista sobre el mundo se fusionan con el argot y la visión de mundo de los sicarios. Esto no significa que el narrador esté de acuerdo con el crimen de Alexis. Por el contrario, este crimen le plantea en adelante serios problemas de casuística. Sin embargo, el narrador describe la escena adoptando en la misma frase, por un lado, el léxico y el pronombre demostrativo « esa », pospuesto al sustantivo, del lenguaje oral de las comunas y, por otro, algunos adjetivos y la sintaxis de la lengua escrita. Su enunciado se transforma en un enunciado híbrido en el que coexisten dos posiciones interpretativas : la banalización de la muerte y la desvalorización de la vida y el valor de la vida o el respeto de la alteridad. Los dos lenguajes se objetivan en un solo enunciado, el del narrador, para proyectar la imagen singular e inquietante del lenguaje de *La virgen de los sicarios*. El narrador que a lo largo de su narración muestra el estado de confusión general en el que han caído todos los referentes de la sociedad colombiana, morales, sociales, culturales como también semánticos, concluye : « Todo el problema de Colombia es una cuestión de semántica »³.

En la aventura interior que significa la lectura, el lector de este libro se ve obligado a pensar el mundo más allá de las certezas sobre el Bien y el Mal y de sus fronteras inequívocas, más allá de lo moralmente correcto del discurso dominante en una especie de incertidumbre tanto intelectual como fantasmática, en cuanto a relación con sus propios fantasmas. Este libro transgrede los valores de la institución literaria como también la representación de los valores morales consagrados por la sociedad

1 *Ibid.*, p. 13-14.

2 *Ibid.*, p. 50.

3 *Ibid.*, p. 56.

colombiana de la época que se encuentran en crisis, como vaciados de su sentido. La escritura de la violencia en el caso de Fernando Vallejo se manifiesta, pues, ante todo en la violencia de su escritura, de su lenguaje literario, en la hibridación y la confrontación dialogística que lo caracterizan, provocando una confrontación de tipo moral con el lector, abocado en un difícil ejercicio de duda a ejercer su espíritu crítico.

Carmen MEDRANO-OLLIVIER
Université des Antilles et de la Guyane

La violencia de los límites: una configuración del sujeto en *La estrategia de Chochueca* de Rita Indiana Hernández

Cuando se trata de incursionar en el espacio caribeño, la primera aproximación – teórica, estética, turística – casi siempre es la geográfica. Sin negar esta categoría que marca singularmente el territorio del trópico, este trabajo se propone sortear el acantilado físico de la isla para instalarse en la definición de una zona que encuentra su esencia en la conflictiva relación entre el movimiento y la palabra. A partir de la diferenciación de alguien que anda y que habla, de un sujeto que recorre con su voz la noche, la ciudad, el espíritu siempre extremo de la juventud, se define un espacio de tensión marcado por la violencia del que se enfrenta a cualquier clase de límites.

En primer lugar, la soledad del sujeto insular parece poner en evidencia un tipo de tensión que tiene que ver más con la impotencia, con la imposibilidad de comunicarse, con el aislamiento determinado por el territorio. Violencia de la no acción, del estancamiento, más que de la agresión. Sin embargo, el condicionamiento geográfico genera un tipo de respuesta que explota en la diversidad propia del mestizaje. El sujeto se despliega, crece y se ramifica, se vuelve muchos en esta multiplicidad que resulta violenta para la estructura de poder que legitima el régimen del postcolonialismo. Entonces, frente a la pasividad de la isla, se vislumbra un horizonte rebelde que se manifiesta en la multiplicidad propia del archipiélago, es decir, la que hace posible el reconocimiento de la diversidad como característica intrínseca al ser caribeño, la mirada del Otro que adquiere una nueva dimensión a partir de las diferencias marcadas por categorías culturales, étnicas, religiosas e históricas.

Sin embargo, ese estancamiento originado en la insularidad puede ser conjurado gracias al movimiento continuo que plantea una identidad siempre errante, y que se manifiesta tanto en los derroteros internos como en las migraciones que desterritorializan los límites de la isla hasta el continente. Otra vez, la inmovilidad de la isla es contrarrestada por la dinámica de un sujeto que se halla siempre en movimiento, imposible de contener, rebelándose en ese vaivén infinito que escapa a cualquier mecanismo de control.

Finalmente, diversidad y errancia convergen hacia uno de los niveles en el que mejor pueden existir y desarrollarse: el lenguaje. Por eso, el impulso que une tantas diferencias en ese deambular caribeño se expresa a través de una oralidad transformada en grito y diversificada en su polifonía. La respuesta ante la violencia estigmatizada por el territorio de la isla y el régimen opresor – que va desde la implantación de un sistema de esclavitud hasta las relaciones de poder entabladas desde el colonialismo –, encuentra

un medio de expresión en el lenguaje rebelde de los oprimidos. Este grito violento, que al principio es un canto que acompaña la jornada del esclavo, se transforma pronto en guía, en un llamado comunitario que también orienta al desconocido. Porque el sentido de la vista, privilegiado desde el exotismo del ojo del conquistador, deja de ser preponderante en estos recorridos mejor orientados por la voz en el nuevo escenario de la sonoridad caribeña. El régimen óptico se transforma, entonces, en voracidad auditiva.

Las coordenadas teóricas propuestas estarán concentradas en el ambiente urbano de Santo Domingo, cifradas en la voluntad estética de una novela de Rita Indiana Hernández, *La estrategia de Chochueca*, que se postula como parte de una nueva identidad literaria que intenta desafiar la tradicional imagen del paraíso caribeño.

Para comenzar, la isla, concebida como archipiélago que dinamita las divisiones jerárquicas entre el centro y la periferia, puede ser tanto Cuba como Puerto Rico, Haití o República Dominicana, porque todas y cada una se hermanan en las virtudes y desaciertos del mar. Se trata de una unidad conformada a partir de la innegable complejidad caribeña, definida por el intrincado entramado de relaciones culturales, históricas, lingüísticas y geográficas que tan acertadamente reúne Glissant en el concepto de « antillanité ». Una identidad producto del mestizaje originado a partir de una historia común : la imagen de la isla como punto estratégico se resuelve en la intersección de rutas comerciales y humanas del sistema de las plantaciones y del tráfico opresivo de la esclavitud. Sólo en este sentido, la configuración geográfica determina la realidad contradictoria del espacio caribeño. Por un lado, un sistema político-económico compartido, pero por otro, el mismo régimen de explotación contribuye a la irrupción de numerosas diferencias que proceden de la diversidad cultural de los pueblos que arribaron a las plantaciones. De un territorio común surge la diversidad ; de la comunión física de las islas, la polifonía babélica de la oralidad. El espacio del Caribe se manifiesta, entonces, a partir de una dimensión geográfica que lo define, la tierra lo une, el mar lo separa ; la historia lo intercepta, el océano lo multiplica : « The Caribbean universe is tormented by the geographic unity of the Antillean archipelago and the Caribbean sea which paradoxically disperses and separates these islands and cultures »¹.

Esta visión ambivalente, reflejada en la relación dialéctica tierra-mar, es fuente del intrincado tejido de la identidad caribeña pero se reproduce en las zonas signadas por esta misma configuración espacial. Por eso, la aproximación de Massimo Cacciari, desde lo que él llama Geo-filosofía, describe una situación similar. Dentro de la concepción de su archipiélago

1 ANDERSON Debra, L., « Decolonizing the Text. Glissantian Readings », in *Caribbean and African-American Literature* ; Peter Lang, New York 1995, [118 p.], p. 29.

se conjugan las dos instancias, identificadas ya en la propuesta de Glissant, la tierra que une, el mar que dispersa, la cadena que familiariza, el océano que diversifica. Pero lo más interesante es que esa tensión entre tierra y mar se agudiza al complejizar aún más la etimología. A partir de la connotación de la antigua raíz « maru » como muerte, el mar se tiñe de infecundidad, se vuelve eco del aislamiento tan temido por Pedreira, es, en la novela, « el mar insoportable por todos lados »¹. Una barrera que impide el crecimiento y que limita los recorridos al mapa de « todas las carreteras que parten esta puta isla en mil »². Sin embargo, aunque el mar conlleva en sí mismo el significado de la muerte, entendida como cerco o aislamiento, es cierto que también contiene implícitamente la instancia de la comunicación, lo que llevan y traen las mareas, pero que además incorpora la figura del Otro en tanto significante del piélago (puente, playa, distancia). Si existe un desierto es para cruzarlo, todo un mar puede ser camino, un puente que articula la definición de la identidad en base a una visión de ese Otro hecho posible a partir del reconocimiento de las diferencias. En este sentido, el archipiélago representa en una forma más efectiva la diversidad de la isla, ya que es el lugar de la multiplicidad :

Questo Mare non é, dunque, astrattamente separato dalla Terra. Qui gli elementi si richiamano, hanno l'uno dell'altro nostalgia. E il Mare per eccellenza, l'archipelagos, la verità del Mare, in un certo senso, si manifesterà, allora, là dove esso é il luogo della relazione, del dialogo, del confronto tra le molteplici isole che lo abitano : tutte dal Mare distinte e tutte dal Mare intrecciate ; tutte dal Mare nutrite e tutte nel Mare arrischiate.³

Por eso, el aislamiento sofocante que provoca el cerco acuático del Mar Caribe – tan reconocido por la tradición intelectual y literaria que va desde Pedreira hasta Piñera –, comienza a desintegrarse a partir de una perspectiva que articula el espacio cerrado y solo de la isla con la comunidad territorial del archipiélago. No se trata de la imposibilidad de salvar las inmediaciones del océano, sino de reconocerse en la relación con el Otro. Porque Silvia también entiende el Caribe como una múltiple serie de relaciones, entre los turistas que compran baratijas « made in Dominican Republic » y los negros haitianos que piden limosna, entre sus amigos y los de Lore, entre los estudiantes del Liceo Francés y sus panas de la clase trabajadora, entre los que tienen un Daihatsu y los que entran de a tres al baño. Son ella y Octaviano, Franco y sus amantes de Playboy, Salim y Amanda, Tony y la enana, ella y Julia, Julia y Franco, ella y Amanda. El mar connota la

1 Todas las citas referidas a la novela pertenecen a : Rita Indiana HERNÁNDEZ, *La estrategia de Chochueca*, Ed Solaris, Santo Domingo, 1999, [78 p.], p. 22.

2 *Ibid*, p. 21.

3 CACCIARI Massimo, *L'Arcipelago*, Adelphi Edizioni, Milano, 1997, [161 p.], p. 16.

pluralidad de la comunicación, hace posible el movimiento que revierte el estatismo de la prisión, se vuelve eco de la insularidad abierta que promueve Glissant, porque :

this sea exists within us with its weight of now revealed islands [...] insularity takes on another meaning [...] in the Caribbean each island embodies openness. The dialectic between inside and outside is reflected in the relationship of land and sea.¹

Ya no es necesario trascender los límites acuáticos para viajar, para toparse con la mirada del Otro, sino que la propia identidad y la ajena se debaten en el territorio interno de la isla. En este sentido debe ser entendida la explicación de Silvia cuando describe a « la gente » que es, por un lado, los otros, los intrusos a los que « nadie les hace caso porque el que no pega no pega »², pero, por otro, « la gente que suena a hermandad y espuma de cerveza » y que finalmente se resume en toda la gente que a determinada hora de la madrugada ya no tira las cenizas en los ceniceros, en la que Silvia se incluye.

En relación con la ambigüedad del mar antes señalada, la novela también se estructura en una dialéctica que se vale de la metáfora del agua para tomar cuerpo. Este elemento constituye un peligro permanente, es la venganza violenta del agua que intenta contener el movimiento. Por un lado, en los sueños de Silvia, la inundación de la isla es una amenaza constante :

En las paredes había estanterías de madera de pino llenas de muñecos de hule. Se nos dijo que construyéramos balsas con ellos porque para salir de allí había que cruzar el mar Caribe donde los tiburones hacen fiesta con la carne de la gente.³

La asociación con la muerte está presente desde las primeras páginas en las que se describe el accidente, pasa por la figura de Chochueca y desemboca en el ambiente mortuorio del hospital. Pero, por otro lado, es el mismo elemento acuático el que hace posible los viajes al pasado, la conjunción de las diversas tradiciones que construyen su propia identidad :

El líquido tibio me lame las heridas y respiro capaz de tragarme todo el aire del mundo. Estoy hasta el cuello y el agua me dio, como a Frida, toda una serie de memorias [...] los sesos se me llenan de burbujotas, aplausos quedos, el recuerdo de la voz de Lucecita Benítez y la cara de mamá cuando decía nena nena la Benítez, ruidos de alma que acuden a la superficie cuando el cuerpo se recuesta.⁴

1 GLISSANT Edouard, *Poetics of Relation*, Trad. Betsy Wing. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1990, [272 p.], p. 129.

2 HERNÁNDEZ Rita, *op. cit.*, p. 58.

3 *Ibid*, p. 29.

4 *Ibid*, p. 51.

El agua connota la muerte, los sueños de la inundación, el temor a sumergirse hasta taparse los oídos para no escuchar, pero al mismo tiempo es redención, purificación y refugio en el pasado.

Esta nueva dimensión del archipiélago logra desligarse de la fijeza espacial para esgrimirse como germen de una trayectoria que excede los objetivos específicos de conquista para instalarse en el ajetreo efervescente del movimiento continuo. Espacio de desembarcos y salidas, punto estratégico para la circulación y el intercambio, para las migraciones internas y externas, el territorio se encuentra definido más bien en los desplazamientos permanentes que lo representan. Una nueva significación de los recorridos nómades que, a la luz de la errancia esgrimida por Glissant, conquista un espacio revitalizado por la Poética de las Relaciones.

En la obra de Hernández, el primer desafío consiste en una reinterpretación de la insularidad a partir de una nueva configuración del espacio. La novela plantea el diseño de la ciudad dentro de la isla que se desvía del preconcebido paisaje tropical para instalarse en los suburbios de una zona urbana descrita a través del inquietante fluir de un mundo adolescente. Un recorrido que no reconoce centros sino sólo postas, lugares de paso que tejen una red que va uniando el colmado, territorio inseguro en donde los protagonistas tratan de vender las bocinas robadas, la calle del Conde, el lugar que les pertenece, y el mercado modelo, a donde van a toparse con los turistas que comen el plato típico como si fuera sopa, paradas transitorias que dibujan la figura de una nueva ciudad que, lejos de ser letrada se manifiesta como « este laberinto de pelusas que es Santo Domingo »¹, un espacio urbano en donde la violencia pasa también por la falta de atención, por esa necesidad de mostrarse a través de la ruptura, besarse desafortadamente, escupir en la calle o insultar al que trabaja.

Sin embargo, estos espacios no alcanzan para conformar la identidad porque no se trata de una relación directa con la tierra, la pertenencia no tiene nada que ver con « echar raíces », con delimitar territorios ; sino más bien con una necesidad específica de movimiento, de estar siempre recorriendo la ciudad, de no detenerse nunca, porque « la sola idea de andar ofrece posibilidades inevitables, se camina sin pensar que se camina, más bien tintineamos las caderas acompasando las piernas a la cadencia

¹ Se podría pensar en la órbita de la ciudad secreta que postula ÁLVAREZ-TABÍO en *La invención de la Habana* [Casiopea, Madrid, 2000, 168 p.], pero más que nada en su carácter fragmentario, no como una ciudad que aniquila a su creador reduciéndolo a un componente de la muchedumbre urbana, sino como un recorrido por esos viaductos readucidos a unos pocos iniciados en el arte de percibir los ruidos de la ciudad.

autómata »¹. Este deambular urbano es una versión desenfadada del nomadismo circular, que ya no se mueve por la lógica de la supervivencia sino que parece no tener sistema alguno, más que el de conjurar el aburrimiento adolescente o dejarse llevar por aquellas acciones que lo ubican fuera de la ley, hacer desaparecer las bocinas, conseguir drogas, eludir teléfonos interceptados, beber en la calle para conseguir que los echen de todos lados. Este deseo de ir contra las reglas tiene su correlato en la necesidad de andar, no tanto por querer escapar, sino para mantenerse siempre en la calle. Porque los lugares cerrados son asfixiantes, la casa de la abuela con demasiados recuerdos de la niñez, el antro de Franco en donde se mezclan promiscuamente todos los grupos, la cueva de Tony, quien ni siquiera ya « brega con las personas ». Ninguno de estos espacios sirve para identificarse, porque según Glissant « The root is not important. Movement is »².

Hay que recorrer el contorno de la ciudad para acercarse a ese sentimiento de huida, para entender las ganas de Silvia de escapar por las carreteras sin rumbo fijo mientras espera a Octaviano y su paquete, hay que conjurar los límites de la isla mediante un movimiento interno que desafie la inercia, sacudirse el aburrimiento, trastocar la indiferencia de los que andan tumbados por ahí, dormidos o drogados en los sillones, por el sacudimiento de la danza. Porque no se trata de conquistar el espacio sino de transitarlo, como en el juego oriental del Go, la batalla no se desarrolla por alcanzar el casillero contrario sino por resolver situaciones inmediatas :

In Go, it is a question of arranging oneself in an open space, of holding space, of maintaining the possibility of spinning up at any point. The movement is not from one point to another, but becomes perpetual, without aim or destination, without departure or arrival.³

El movimiento se vuelve una necesidad constante, no importa hacia dónde se dirijan o con qué objetivos, resolver los problemas de Julia o perseguir las bocinas de Octaviano. Lo cierto es que el espacio del afuera, el de la calle, el del parque Colón, el de la Avenida Independencia es « un espacio instalado sobre el movimiento, el infame cabalgar de la gente, gente

1 *Ibid*, p. 10.

2 GLISSANT Edouard, *Caribbean Discourse* [Trad. J. Michael Dash], University Press of Virginia [Charlottesville], Washington, 1989, [272 p.], p. 16.

3 DELEUZE Gilles and GUATTARI Felix, *Nomadology : The War Machine*, [Tras. by Brian Massumi], University of Minnesota Press, New York, 1986, [160 p.], p. 5.

sola que no va a ninguna parte, que coinciden meneando la cabeza con la gran sinfonía del desencanto y el escándalo »¹.

Sin embargo, cuando se pasa de la descripción a la reflexión, surge la pregunta por el impulso, por saber algo más sobre la conducción de ese vagar arbitrario que parece estar guiado sólo por los caprichos del azar. Para comparar el deambular moderno de principios del siglo XX con el derrotero urbano de estos jóvenes, es necesario cambiar de conducción. Porque si el « flaneur » orientaba sus pasos según el esquema visual que le permitía descubrir al mismo tiempo la fascinación y la distancia de la multitud, el carácter « uncanny » de la realidad moderna, el merodeador actual se define más bien a través del oído. No hay mucho para ver en un mundo sórdido y bajo. Por el contrario, la ciudad se manifiesta como un espacio sonoro en donde cada ruido es distinto al anterior. Las opacidades no tienen una manifestación visual sino que repercuten en la polifonía de la oralidad. Porque es difícil saber quién es Salim sin escucharlo hablar, saltarse las comillas de las palabras de la loca compañera de Eusebio, reconocer la imitación del acento boricua que hacen los infiltrados de la fiesta, oír a la misma Silvia diciendo « me voa dormir » en el mejor tono « dominican ». En la novela se puede hacer literatura con la boca cerrada, pero los oídos deben estar necesariamente abiertos porque son los que hacen posible el desplazamiento. Al comienzo, la protagonista corre, no para ver el accidente, sino para oír lo que la gente dice acerca de cómo ocurrió la muerte : « Yo me abría paso entre doñas en bata y niños que explicaban el accidente con lujo de detalles, caminé hasta donde pude porque cuando lograba acercarme otra turba me detenía y me hacía escuchar las voces del asco »². El recorrido visual, fomentado por la incorporación de las lámparas de gas en el escenario urbano de la época de Napoleón III, ya no diseña el mapa del recorrido de la nueva ciudad. Por el contrario, se necesita estar auditivamente alerta porque la errancia se transforma en una categoría del lenguaje que se expresa en el multilingüismo :

Because the thought of errantry is also the thought of what is relative, the thing relayed as well as the thing related. The thought of errantry is a poetics, which always infers that at some moment it is told.[...] Relation [...] is spoken multilingually.³

1 HERNÁNDEZ Rita, *op. cit.*, p. 63. Claro que no hay una sola clase de movimiento. Esta facultad que se vuelve indispensable se matiza con las diferencias propias de los grupos. No todos caminan de la misma manera. No son iguales los pasos de Chochueca con los zapatos de muerto prestado a los de los turistas que « andaban el mundo en tour, como un circo de cucarachas, comprando cigarrillos de moda y fumándolos en este café, en esta ciudad, en este tercer mundo...¿Quéh bonitou nou?

2 *Ibid.*, p. 9.

3 DELEUZE Gilles and GUATTARI Felix, *op. cit.*, p. 5.

Por eso, es a través de la palabra que se construye y recorre el verdadero espacio caribeño, cifrado en la diversidad, apoyado en las relaciones que se entablan gracias al lenguaje. Lo que molesta, lo que se introduce sin posibilitar reclamos y violenta la pulcritud del español, son estas voces exaltadas que van construyendo un nuevo idioma. Porque la voz, es una manera de imponerse sobre la mirada higiénica que homogeneiza la isla, es el reproche al emblanquecimiento de la visión del colonialismo, el grito que guía el recorrido. Ya que :

Era como escucharlos aunque no abrieran la boca, por eso cuando cruzábamos cortando tumultos en las aceras y la gente se volteaba a mirar a la blanquita y al negro, yo subía la voz como un carro de bomberos, con un acento capitaleño que dejaba flaco al de cualquier tigre de Villas Agrícolas, y mi propio español vociferado me hacía una pared muy alta muy alta donde tú y yo seguíamos caminando entre la gente que no nos veía.¹

La relación entre el ver y el oír promueve una contradicción, ya que cada uno de los polos anula al otro. Por un lado, los que miran, observan y censuran ; por otro, un nosotros que habla con la estrategia de la resistencia, y que no puede ser oído por aquellos que no posean la capacidad para descifrar el código de la oralidad. Se trata de violentar el lenguaje, de hacerlo explotar en su propia multiplicidad, de expandir significados posibles.

Entonces, el espacio proteico que se articula a través del movimiento y la diversidad, se define a partir de las relaciones ; como los átomos, adquiere valencia gracias a su capacidad de asociación y diferenciación. Sin embargo, estas combinaciones deben encontrar la forma de materializarse. Lo que hace Rita Hernández, es extender las virtudes de la criollización tal como la entiende Glissant, no como encuentro, cruce o shock, sino como una dimensión original, en la que la violencia se vuelve una estrategia para modificar las estructuras establecidas, el mapa de la isla, los recorridos geográficos, las relaciones sociales y el lenguaje.

Carina GONZÁLEZ

¹ *Ibid.*, p. 20. Es interesante precisar la importancia de las arcadas en la configuración de la ciudad moderna. « Strolling could hardly have assumed the importance it did without the arcades » (BENJAMÍN Walter, *Charles Baudelaire : A lyric Poet in the Era of High, Capitalism*, Trasl. by Harry Zohn., NLB, London, 1973, [192 p.], p. 36). Pero, mientras que estos pasajes funcionan como el cruce entre el afuera de la calle y el mundo interior del flaneur, permitiendo cierto tipo de conexión, la voz del reclamo posmoderno no hace posible ese encuentro, sino que refuerza la distancia, es un muro que separa a los protagonistas de los Otros.

Violencia y lenguaje en Vasconcelos: *Ulises criollo*

Justificar la presencia de Vasconcelos en un congreso sobre violencia parece de todo punto innecesario. Se trata de un personaje público mexicano suficientemente conocido, cuyo sino fue y sigue siendo generar polémica allá donde estuviere. Al recibir la amable convocatoria de nuestro anfitrión y repasar las sugerencias englobadas en la orientación temática, advertí que *Ulises criollo*¹, ese texto híbrido tan conocido, podía abordarse sin problema desde varios de sus epígrafes, por ejemplo, « la dinámica destructora de la violencia » o « violencia y estructuración identitaria del sujeto ». Mi título *Violencia y lenguaje en Vasconcelos : « Ulises criollo »*, pretende acotar la materia – hablaré solamente de esta obra memorialista y no de otras de su autor – y circunscribirla a la retórica, es decir, a las manipulaciones que convierten la violencia, reelaborada por la memoria, en objeto literario.

Con el sintagma *Ulises criollo* (1936) suele aludirse a las memorias de Vasconcelos, si bien se trata del primer volumen de los cuatro que la integran : *La tormenta* (1937), *El desastre* (1938) y *El proconsulado* (1939) son las otras tres. Fueron escritas casi de un tirón y sólo bastantes años después – en 1959 – aparecerá un quinto volumen – *La flama*² – absolutamente prescindible – Enmanuel Carballo enjuicia así su obra :

Como memorialista su mensaje no es el de la concordia sino de la disensión, sobre todo a partir de *La tormenta*. A mi juicio en esta actitud reside gran parte del verdadero Vasconcelos, que en varios aspectos sigue o coincide con Francisco Bulnes. Disensión que es independencia de criterio en cuestiones filosóficas y religiosas ; que se traduce políticamente en enemistad contra el caciquismo, la venalidad y la antidemocracia ; que es altanería frente al poderoso y generosidad ante los humildes ; que es desafío contra el lugar común al pensar y escribir ; en fin, que es pugna íntima entre el placer y el deber, entre los intereses personales y las necesidades de un pueblo.³

En esta ambivalente caracterización entra por derecho propio la violencia, bien sea en términos generales de mensaje, o en los aspectos particulares relacionados con la psicología del personaje que fue Vasconcelos. Porque no cabe duda de que, como cualquier memorialista o autobiógrafo, el mexicano crea su figura en el texto de cara a la posteridad. Figura a la que convienen desde luego los semas reseñados por Carballo : independencia de criterio, altanería, enemistad, desafío, pugna... todos ellos aspectos de un carácter violento siempre enfrentado al medio. Y eso es lo

1 VASCONCELOS José, *Memorias*, [Tomo I, *Ulises criollo* y *La tormenta*; Tomo II, *El desastre*, *El proconsulado*], Fondo de Cultura Económica, 1982.

2 José VASCONCELOS, *La flama. Los de arriba en la revolución. Historia y tragedia*. Editora Continental, México, 1959,

3 CARBALLO Enmanuel. « *Ulises criollo* cumple sesenta años », in *Literatura mexicana*, UNAM, México, 12, 1996, n.º. 2, p 447.

que fue su vida y, de rechazo, también sus memorias. « Una vasta reflexión que no puede sino acotarse, ponerse en duda o condenarse, pero es siempre imprescindible » – dice Christopher Domínguez Michael en el prólogo a su *Obra selecta*¹. Constituyen la revisión de un amplio periodo histórico, de 1881 a 1936, plasmado en un texto variopinto en el que cabe casi todo : la recreación idílica de la infancia entrevista como arcadia o paraíso perdido, la crónica de la revolución mexicana en su intrahistoria personalizada, el folletín amoroso y la novela de aventuras, así como el relato de viajes. En el centro, un narrador ególatra e impúdico juega a desnudar el alma : más bien construye un yo textual buscando escandalizar al público en la línea de lo que hiciera Rousseau ; es decir, ejerciendo de entrada la violencia sobre el futuro lector. Marta Robles, una de las investigadoras más agudas de estas memorias, comenta al respecto :

Cuando él difundió la primera edición de *Ulises criollo* (1935), los lectores mexicanos sufrieron, en verdad, un gran desconcierto : uno de sus escritores, por primera vez, les espetaba más de 800 páginas confesionales, tramadas de pasión política y erótica, sembradas de adjetivos y frases condenatorias del poder político. Y con el asombro causado por el relato de sus adulterios, de sus confesiones lujuriosas o de sus vaivenes por el paisaje mexicano, llevaba Vasconcelos también las formas de un estilo que habría de sacudir, desde sus comienzos, la promesa del momento [...]. La costumbre del susurro acabó de pronto. Vasconcelos – inaudita acción en nuestras letras – publicaba su « verdad » respecto del pasado inmediato y al recuento de episodios agregaba el juicio político o la interpretación de parte de los sucesos.²

Escándalo calculado, previsto por el escritor – como se deduce de las cartas al editor. En una de 19 de julio de 1935 asegura que « se leen mucho por lo que tienen de chisme » y promete hacer pronto el volumen de *El proconsulado...* « que ése sí creo tendrá todas las condiciones necesarias de escándalo para ser un gran éxito editorial »³. Es decir, el impudor es algo potenciado, una estrategia literaria que violenta a su lector. Como es sabido, años después se dedicó a podar exabruptos y lindezas y sacó una edición expurgada en la editorial Jus (1958), que, según algunos, se vende más. ¿ Lo hizo para liberarse de recuerdos desagradables – según sus propias palabras ? Tal vez. Pero además y por supuesto, su historia surge en interacción con un mundo también violento, el México en el que se desarrolló su vida : final del porfiriato, estallido de la revolución, maderismo militante, la cruzada cultural de los veinte, las elecciones amañadas en las que declinó su estrella y el posterior autoexilio americano y europeo. No por muy conocido, menos violento : un México convulso busca sus raíces buceando en el nacionalismo indigenista, mientras

1 DOMÍNGUEZ MICHAEL Christopher, *Obra selecta*, Ayacucho, Caracas, 1992, p. IX.

2 ROBLES Marta, *Entre el poder y las letras. Vasconcelos en sus memorias*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 65-66.

3 Citado por CARBALLO Enmanuel, *in op., cit.*, p. 452-453.

milagrosamente florecen empresas culturales como el efímero pero brillante *Ateneo mexicano* (1906 – 1914), en el que participó nuestro autor aunque lo recuerde con cierta displicencia, toda vez que no son desde su punto de vista intelectuales « de lucha ».

La violencia revolucionaria – la más obvia de su texto – estalla con fuerza en *La tormenta* donde asistimos a la confusión de las revueltas entreveradas con el amor de Adriana. Dejo esto segundo a un lado, por el momento, para recordar que lo político, lo sociológico, pero también lo estético e incluso lo religioso convergen en estos años cenitales, llenos de aspiraciones de justicia, verdad y belleza por lo que se refiere al autor, si bien caóticos a nivel nacional y teñidos de frustración por el final del proceso revolucionario. Codirector del periódico *El Antirreeleccionista* y maderista convencido, se implica en la convención de Aguascalientes, que tuvo en él su principal teórico, jurista y propagandista. Desde la página 310 hasta la 541 del volumen I, en la edición que estoy citando, glosa las alternativas revolucionarias para concluir que sólo Madero mereció la pena y que « la llamada revolución había degenerado ya en caudillaje, desorden, confiscaciones arbitrarias y atropellos »¹. Con ese telón de fondo, en este volumen habría que subrayar varias cosas : su actuación en el Ateneo, con los consiguientes desencuentros violentos debido a su incorregible carácter, que se intensifican durante su presidencia (1911-1912) ; los viajes a Nueva York, California, Lima, etc., viajes que se convertirán en una constante vital ; y en la línea del mesianismo, las premoniciones de un brillante futuro como educador para quien se considera a sí mismo « la esperanza de la revolución ».

El final de *La tormenta* es brillante : el apoyo político y el triunfo de la democracia y libertad permiten vislumbrar la gran acción educadora del mexicano. « Recobra peregrino tu ilusión » – dirá el texto – para en *El desastre* glosar con amplitud su programa de bibliotecas y escuelas-piloto y la apuesta por los maestros, « misioneros laicos ». Un programa cuya consecución implica ejercer violencia sobre el medio, que está a años luz de la revolución cultural pregonada por quien fue rector de la universidad en 1920 y creó la Secretaría de Educación Pública, que dirigirá como ministro de Educación durante los años 21 al 24 potenciándola en tres ámbitos : escuelas, bibliotecas y Bellas Artes. Son « los años del águila » en palabras de Claude Fell², gran estudioso y editor del mismo. En este tercer volumen están recogidas las visitas de todo el mundo ; visitas que combinan política y letras : Haya de la Torre y Gabriela Mistral son buen ejemplo de ello. Su

1 VASCONCELOS José, *Memorias, op., cit.*, t. I, p. 635.

2 Cf. FELL Claude, *Los años del águila (1920-1925)*, UNAM, México, 1990.

cruzada cultural no tiene parangón en la historia de México : apoyó igualmente a pintores muralistas como Diego Rivera, en lo que fue un renacimiento artístico. Por fin las diferencias con Obregón, quien pasa de la sintonía total – « ¡ qué buen presidente haría Vasconcelos ! »¹ – a la ruptura, como se recoge en « La despedida »² ; y la caída de Huerta y la subsiguiente elección de Calles a quien se enfrentó sistemáticamente, provocaron su renuncia. Para él, el callismo significa una trágica alianza con los Estados Unidos ; trágica porque es contra natura, contra la latinidad y civilización representadas por la raza española. « Mi campaña constituiría un esfuerzo de reintegración de México a su ser propio – dirá cerrando este volumen en la estela del visionario³.

La primera parte de *El proconsulado* utiliza una doble vía para narrar su frustrada campaña presidencial : sus recuerdos y las crónicas de su amante Valeria. Desencanto, violencia y manipulación en las urnas... viajes... su vida girará 360 grados a partir de ahora. No obstante, la escritura se tiñe de rasgos amargos, desciende al alegato político y a la subliteratura. « Escribí mis libros para incitar al pueblo contra el gobierno » – le dirá a Carballo en la entrevista que ya cité⁴. Es decir, para incitar a la violencia.

Ahora bien, ¿ de qué violencia hablamos cuando nos referimos a Vasconcelos ?

La violencia revolucionaria es quizá lo más conocido de *Ulises criollo*, corolario inevitable de cualquier levantamiento, máxime si como el del pueblo mexicano es el caótico desenlace de la explosión de « los de abajo ». No quiero contextualizar ni seguir indagando por ahí dado que entre nosotros hay especialistas que ya lo hicieron en su momento. Voy, entonces a sugerir otros niveles de violencia textual menos explorados y que me resultan altamente significativos en estas memorias. Ya, *en passant*, señale la violencia ejercida sobre el medio para elevarse al poder o desarrollar su política educativa. Me interesa más recoger mi segunda insinuación, la violencia textual sobre el lector, al que se golpea con un desparpajo impúdico. Volveré sobre este punto al hablar de sus relaciones con las mujeres, motivo de escándalo en su momento, tal vez de conmiseración hoy. Pero antes quiero retomar el principio del relato, porque es ahí, en las primeras páginas, donde explota la violencia.

1 VASCONCELOS José, *op. cit.*, t. II, p. 214.

2 *Ibid.*, p. 266-271.

3 *Ibid.*, p. 598.

4 *Ibid.*, p. 447.

Y es que, para Vasconcelos la primera violencia es la del vivir, la del nacer expulsado del útero materno en el que quisiera refugiarse eternamente. ¡ Un sueño imposible ! ¡ Un sueño al que la escritura retorna una y otra vez. La figura materna adquiere un papel central tanto en su vida como en el texto¹. Silvia Molloy, en su conocido trabajo sobre la autobiografía en Hispanoamérica², glosa esta relación y lo hace con inteligencia. Su primer recuerdo materno, de gran intensidad emocional, es positivo precisamente porque vuelve a ese regazo. Oigámoslo en las palabras del narrador :

Mis primeros recuerdos emergen de una sensación acariciante y melodiosa. Era yo un retozo en el regazo materno. Sentíame prolongación física, porción apenas seccionada de una presencia tibia y protectora, casi divina. La voz entrañable de mi madre orientaba mis pensamientos, determinaba mis impulsos. Se diría que un cordón umbilical invisible y de carácter volitivo me ataba a ella y perduraba muchos años después de la ruptura del lazo fisiológico [...]. Una misma sensibilidad con cinco sentidos expertos y cinco sentidos nuevos y ávidos, penetrando juntos en el misterio renovado de cada día.³

Las fronteras entre ambos son ambiguas, no hay claros límites entre la madre y el hijo y mucho menos el afán de marcarlos por parte del segundo, más bien el deseo de volver al útero y refugiarse allí. El niño ante un espejo se preguntará : « ¿ Qué soy ? ¿ Y qué es mi madre ? ¿ Por qué mi cara ya no es la de mi madre ? [...] En suma : no quería ser yo. Y al retornar cerca de mi madre, abrazábame a ella y la oprimía con desesperanza. ¿ Es que hay un útero moral del que se sale forzosamente, así como del otro ? »⁴. La madre es el origen, será también mediación sexual y textual. Es curiosa la violencia que ejercerá sobre la mujer, sobre cualquier mujer, el joven Vasconcelos que acaba de perder a su madre, en realidad la única mujer a la que verdaderamente amó. La muerte de quien lo ha sido todo – útero, ser nutricio, educadora y orientadora vocacional – constituirá la definitiva expulsión del paraíso, de la arcadía provinciana que no había conseguido romper del todo el salto a la ciudad del joven estudiante de leyes. Aunque el relato de los días previos a la partida hacia la metrópoli tiene el tono de la desgarrada despedida de unos amantes que jamás volverán a verse en la tierra. El texto va graduando la tristeza del hogar, las lágrimas y el disimulo

1 He tratado el tema de la utopía de la infancia y por ello no insistiré aquí. Es el contrapunto a la violencia del mundo que le succionará. Cf. María CABALLERO : « De Arcadias y Babeles en *Ulises criollo* », in *De Arcadia a Babel. Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*, Iberoamericana, Madrid, 2002, p. 165-181.

2 MOLLOY Silvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México, México, 1996, p. 247-276.

3 VASCONCELOS José, *op. cit.*, t. I, p. 7.

4 *Ibid.*, p. 29.

materno ante la amarga prueba de la separación, cuyos recuerdos son « herida que jamás cicatriza, revive un dolor que me anuda de nuevo la garganta » – dirá emocionado el narrador adulto¹. La huida en la tarde inundada de sol para evitar la despedida, el sentimiento de que « era ella quien comenzaba a faltarme »², la descripción de la figura materna por parte del adolescente que pega su rostro a la vidriera de la estación « como quien colma una sed urgente, me embebía de su imagen ; luego eché a correr, me perdí otra vez por la ciudad sombría, prisionero de una condena que no llegaría a levantarse jamás » – concluye³.

Pasaje dramático e intensamente lírico, que destila sentimientos violentos vertidos con un pudor que jamás volverá a caracterizarle. De hecho y si nos atenemos al texto, el paso a la ciudad no es tan traumático, es loco, bohemio y con cierto desencanto como el de cualquier estudiante recién escapado a la férula familiar... Pero los augurios y temores de la partida se confirman : la madre enferma sin remedio. El cataclismo estalla : no hay sino leer el pasaje de las memorias en que el narrador revive la vuelta a la provincia, revisitada tras morir su madre. Ya no funciona la sintonía romántica con la naturaleza – como en otros tiempos, por ejemplo al hablar de los veranos en Durango, Campeche. No, más bien la naturaleza se apaga o se desborda invadiendo lo que fuera civilización : los pueblos están siendo abandonados y la barbarie retorna, cubre lo que antes fuera ciudad alegre y confiada. La muerte de la madre supone la ruina total de Vasconcelos, de su arcadia imaginaria tantas veces soñada. Para Molloy, éste es el fin del yo lírico y el punto de arranque del yo épico de un escritor mesiánico que se ofrece a su país como salvador. La visita a Oaxaca, tierra de sus parientes, marcaría textualmente la frontera entre ambos. Personalmente, no estoy tan de acuerdo con esta interpretación : el mexicano parece enfocar su vida de acuerdo a las sabias enseñanzas maternas. Ante el primer fracaso oratorio, aún niño, le dirá : « serás escritor, y vale más »⁴. Y añadirá más adelante : « lee de todo, conócelo todo ; después serás lo que tu quieras ; querer es poder y el hombre hace su destino »⁵. Y, más tarde junto a la que cree su tumba, le parece escuchar su mandato : « Vete por el mundo a pelear por su causa entre los

1 *Ibid.*, p. 126.

2 *Ibid.*, p. 127.

3 *Ibid.*, p. 128.

4 *Ibid.*, p. 54.

5 *Ibid.*, p. 118.

vivos y arde hasta que tu hoguera también ilumine y se ausente »¹. Es decir, su mesianismo visionario no es sino la consecución de las proféticas palabras de una madre que siempre creyó en su destino de gran hombre, paralelo al del argentino Sarmiento – como reconoce el narrador transfiriendo su sentimiento a la colectividad : « A nadie le parecía absurda una repetición del caso de Sarmiento que del Ministerio de Educación pasó a la presidencia »². Tal vez su tono mitad profeta, mitad ángel exterminador – en palabras de García Cantú³ – tenga que ver con ella.

Sea como fuere, la relación con la madre – « tan cerca de mí, interiormente, nadie ha llegado a estarlo »⁴ – dirá, tiene sus consecuencias : la huida del hogar, el horror a la familia, el ninguneo y desprecio de su propia mujer. Es como si a partir de esa muerte, evitara repetir la historia convencido de su imposibilidad. El episodio en que conoce a la que será su esposa y se casa es de una frialdad impresionante. La violencia – abandono, maltrato, aborrecimiento de embarazos e hijos – impera en sus relaciones matrimoniales ; violencia y desprecio de la mujer con la que se suponía iba a construir un nuevo proyecto vital. Es como si el útero se hubiera clausurado y todo sueño posterior resultara inviable. Son ideas reiterativas, que, no obstante, se intensifican en determinados pasajes textuales : en *Ulises criollo* llega a confesar el asco que le producía el anuncio de un nuevo hijo. En *La tormenta* y *El proconsulado* insiste en resaltar su desprecio por la madre de sus hijos, ufanándose de vivir a lo grande en Nueva York del producto de su boyante bufete, mientras su mujer e hijos pasan hambre, olvidados en su tierra.

Por otros motivos pero como una secuela más de lo comentado ahora, Vasconcelos quedará marcado también en las relaciones de pareja, siempre dramáticas e insatisfactorias, a veces brutales o infantiles. Con las mujeres fue arrogante, apasionado, pero también frío, desdeñoso, brutal. Los testimonios de las dos más famosas – Adriana y Valeria – coinciden. En *La tormenta* reelabora y recoge palabras muy amargas de la primera :

1 *Ibid.*, p. 146.

2 VASCONCELOS José, *op. cit.*, t. II, p. 791. El paralelismo con Sarmiento ha sido muy explotado por Molloy, si bien es verdad que hunde sus raíces en el texto de las memorias. Pero uno podría preguntarse : ¿ hasta qué punto ese paralelismo no es sino una superestructura del propio Vasconcelos, tan ególatra como el argentino y, como él, ansioso por demostrar al país su valía para conducir a la comunidad ? ¿ Diferencias ? Vasconcelos se frustra y amarga a partir del 29, es decir, todavía joven, mientras que Sarmiento tuvo ocasión de plasmar su utopía en la madurez.

3 GARCÍA CANTÚ Gastón, « Vasconcelos, historia y política », in *Cruce de caminos*, Fundación de Investigaciones Sociales, A. C., México, 1985.

4 VASCONCELOS José, *op. cit.*, t. I, p. 117.

Ya no te ocupas de mí, veo que no te hago falta para nada, acaso te estorbo [...] Un hombre como tú no necesita de nadie [...] Tu eres de los que creen en una misión, y los hombres así pueden ser fríos, pueden ser terribles.¹

La segunda dejó su escalofriante testimonio, a punto de suicidarse en Nôtre Dame, en una carta a su amigo Pérez Lozano :

No me necesita, él mismo lo dijo cuando hablamos largo la noche de nuestro reencuentro aquí, en esta misma habitación. En lo más animado del diálogo pregunté. « Dime si de verdad, de verdad tienes necesidad de mí ». No sé si presintiendo mi desesperación o por exceso de sinceridad, reflexionó y repuso : « Ninguna alma necesita de otra ; nadie, ni hombre ni mujer, necesita más que de Dios. Cada uno tiene su destino ligado sólo con el Creador.²

El testimonio a las puertas de la muerte es impresionante. En efecto, sólo existió una mujer en su vida, su madre. El Vasconcelos que en su campaña política vuelve a la tierra materna, escapa de los banquetes para refugiarse en un banco de la iglesia y desde allí revivir « el fantasma de la joven pálida, un poco rubia, delgada y pensativa, que en aquella misma nave soñó y rezó sin sospechar la angustia del que vendría, cuarenta años después, o poco más, a buscar la huella de su ser, a preguntarle al misterio por ella »³. Y todo lo que queda en manos de las Fagoaga, tres viejitas que parecen de otro siglo, es el ajuar de la sala materna, en el que sientan al hijo que se le parece « en los ojos melancólicos ».

Por fin, violencia en el estilo, violencia textual. Marta Robles es tajante al respecto : « José Vasconcelos, uno de los narradores más vivos de nuestras letras, se valió de la pasión para forjar un estilo » – dice al abrir el IV capítulo de su libro denominado « El riesgo de la pasión »⁴ – . Ahí están sus valores, la violencia que moldea la palabra y el texto subsiguiente. Porque no hablamos de un estilo perfecto, ni mucho menos :

La de Vasconcelos no es la obra mejor escrita ; tampoco destaca por su finura estética ni por sus metáforas o por la originalidad temática. La suya es, sencillamente, una obra de fuerza equivalente, en intensidad, a su circunstancia. No hay antecedentes estilísticos, tampoco creó discípulos ni imitadores. El estallido fue único. Grito, denuncia y, también, una original manera de recobrar, en nuestras letras, la función del coro griego : manifestar, con ira, la indignación que restituye el equilibrio moral de la sociedad.⁵

1 *Idem.*

2 RIVAS MERCADO Antonieta, *Cartas a Manuel Rodríguez Lozano* [Ed. y prólogo de Isaac Rojas Rosillo], Sepsetentas, México, 1975, p. 155.

3 VASCONCELOS José, *op. cit.*, t. II, p. 278.

4 ROBLES Marta, *op. cit.*, p. 81.

5 *Ibid.*, p. 89.

Por lo que se refiere a José Joaquín Blanco, considera que la violencia escritural lo favorece. Según él, « acaso sea el último Vasconcelos, el posterior al 29, el detestable, el más importante y el mejor escritor : violento, capaz de insultar como nunca antes se había elevado tanto la voz en nuestra literatura, con tanta eficacia y extraordinario talento »¹. Es el Vasconcelos de las memorias, escritas de un tirón en los cuatro libros fundamentales que se comentan aquí, y completadas en el 59 con *La flama*. Su declive político intensifica la virulencia de sus juicios de tal forma que, en su vocabulario cada vez más se expanden la injuria y el desprecio. Porque fue desmesurado en la acción, resulta tremendamente iracundo en su ajuste de cuentas biográfico :

Los miles de páginas que forman su autobiografía están tramadas con pasión contrita. Su lucha, al parecer, oscilaba entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Todo podría afirmarse menos que el suyo fuese un temperamento equilibrado. En su vida abundan el grito y el rayo : adjetivos lanzados con fuego, en buena prosa, para encomiar la injuria, el denuesto y la indignación nacional.²

Es bien sabido que Vasconcelos escribió *Ulises criollo* en España, durante una estancia en Somio (Asturias) en 1933³. Y, lo más desconcertante, lo escribió a la vez que la *Estética*. ¿ Cómo es posible que textos tan disímiles tengan por autor al mismo hombre ? Bien es verdad que los une el mesianismo visionario, el profetismo del hombre escarmentado por su fracaso político, pero capaz de retomar la línea utópica de *La raza cósmica*... No obstante – preguntaría el lector de hoy – ¿ puede realizarse sin violencia el mestizaje, la fusión de razas que implica la denominada « raza cósmica » ? ¿ Es viable ese tercer estadio de la « ley del gusto » en el que – siempre según sus presupuestos estéticos – el cruce de sangres será cada vez más espontáneo ? ¿ Será cierto que las épocas más fecundas de la humanidad son aquellas que ponen en contacto a los disímiles ? Y, si es así, ¿ puede ello realizarse sin violencia ? ¿ Es el hispanoamericano un emotivo que se salvará por la estética, un tipo para quien la vida es puro festín ? Son interrogantes que se desgajan de las tesis visionarias esbozadas en su *La raza cósmica*, *Indología* o *la Estética* donde se habla de la estética como forma de vida superior, de la misión del hombre a quien se confía espiritualizar el cosmos. Tesis visionarias con las que un hombre violento

1 BLANCO José Joaquín, *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977, p. 172.

2 ROBLES Marta, *op. cit.*, p. 71.

3 Anuncia su escritura en la página 1141 del segundo volumen de *Memorias*, como un descanso entre la escritura seria de la *Ética* y la *Estética* : « Lanzaría un libro que hacía tiempo deseaba componer. Una novela, y ¿ cuál mejor que la de las propias andanzas y pasiones ? ».

por naturaleza y carácter, violento por cálculo escritural y deseo de azotar a su público, violento por contaminación de la etapa que le tocó vivir, intentó contrarrestar su ego. Un ego en el que se imbricaban no sin conflicto el intelectual reflexivo y el conductor de hombres.

María CABALLERO WANGÜEMERT

Universidad de Sevilla

De la fertilité de la violence dans *Ceremonias del alba* de Carlos Fuentes

« Chez Eschyle la tragédie est fatalité : les dieux règlent le destin humain par-delà l'action humaine », explique Carlos Fuentes dans un de ses essais¹. Dans *Ceremonias del alba*², Moctezuma, sous plus d'un aspect, incarne la fatalité. Dans un système dont la clé de voûte est précisément Moctezuma, tout est dit et tout est dit pour toujours. La fatalité incarnée par Moctezuma se confond avec la fixité. Or, la fixité est par nature violente puisqu'elle nie la dynamique naturelle de la vie : première victime du système qu'il incarne, Moctezuma ordonne la mort de tous ceux qui se risquent à dire l'espoir d'un changement. Il instaure ainsi une dialectique, elle aussi létale, de la violence qui génère la violence. En effet, les victimes de Moctezuma mettent à leur tour à mort l'empereur et dressent, pour l'occasion, un acte d'accusation sans appel de sa personne et de ce qu'elle représente : « Eres el espejo opaco de todos los poderes que oprimen a los hombres Rey de México : tirano de los esclavos, rey de México, esclavo de los tiranos »³.

Dans *Ceremonias del alba*, le contrepoint de la fatalité, c'est la dynamique de l'action des Espagnols et, particulièrement, la dynamique épique de Cortés. « Para mí no cuenta la fatalidad » ; cette déclaration, faite par Cortés lors d'une de ses toutes premières apparitions, est explicitée aussitôt après : « No puedo ser dios, porque no quiero sacrificar mi humanidad. No puedo ser instrumento de la fatalidad divina, porque quiero ser actor de la historia humana »⁴. Loin des origines et de leur chaos violent qui hante les Aztèques, inscrit dans l'histoire dont il revendique la dynamique, Cortés incarne d'abord, à la manière des hommes de la Renaissance, la volonté de se libérer de toutes les formes de fixité. Par tous les moyens, y compris les plus violents, le héros se défait de ceux qui entravent son chemin. Chacune des étapes de la pièce est scandée par une série de batailles dont quelques traits symboliques disent une constante violence qui atteindra son comble lors du massacre sur la pyramide de Tenochtitlán : « [...] degüellen, quemén, arrasen, roben y entren a las casas, que en ellas más se sienta la guerra que en los campos de batalla », ordonne alors, Alvarado⁵, le représentant de la force purement brutale de l'épopée. De manière pathétique et définitive, Marina s'adressant à Cortés déclare : « Nos has bañado en sangre. Has traído el terror y la esclavitud. Has

1 FUENTES Carlos, *Casa con dos puertas*, Mortiz, México, 1970, [295 p.], p. 163.

2 FUENTES Carlos, *Ceremonias del alba*, Mondadori, Barcelona, 1994, 123 p.

3 *Ibid.*, p. 107.

4 *Ibid.*, p. 69.

5 *Ibid.*, p. 96.

impuesto tu tiranía en vez de la de Moctezuma »¹. Ainsi donc, quoique en apparence diamétralement opposée à la fixité de la fatalité, la dynamique de l'épopée instaure une violence dont tous sont victimes y compris le héros lui-même puisque Cortès perd finalement le pouvoir qu'il croyait avoir conquis.

Quelle est la raison de cet échec ? Sans doute est-elle inscrite non pas dans la dynamique épique et son accompagnement inévitable de violence dont la pièce, jusqu'au bout, et c'est là un point tout à fait essentiel, célèbre la valeur, mais bien davantage dans la nature du support de l'épopée. « Nous avons appris à rêver et à transformer en réalité nos rêves » ; cette phrase, dite par Cortés, suggère un monde de lumière et de générosité qui n'est pas sans rappeler l'idéal de toute Révolution. D'ailleurs, entre Cortés et Federico Robles, le jeune héros de circonstance de la Révolution mexicaine dans *La región más transparente*², il y a une puissance épique, « une volonté » et « une passion commune », mais il y a aussi un support épique réduit à une pure matérialité. Cortés, qui s'autodéfinit comme un « don Nadie », a pour ambition et pour seule ambition, d'être enfin un homme riche et richement couvert d'or. Mais, immanquablement, le rêve d'or tue tout rêve qui n'est pas d'or. « ¡ Qué sólo estás ! », constate Marina³, dont les paroles installent Cortés au cœur même de la problématique du « labyrinthe de la solitude »⁴ que, Octavio Paz, et, après lui, Carlos Fuentes, n'ont cessé de scruter.

À Tenochtitlán, la fixité de la fatalité et sa violence circulaire a mortellement rencontré la dynamique de l'action et sa violence épique. Rencontre mortelle et mortellement dupliquée : la catastrophe linéaire reproduit, comme dans un tragique miroir, la catastrophe circulaire :

En Tlatelolco asesinó Moctezuma a los soñadores. / En Tlatelolco asesinó Alvarado a los cantantes / Ensangrentados huyeron los viejos dioses / Ensangrentado llegó el nuevo dios / Tlatelolco será siempre el lugar del crimen.⁵

Cette terrible lamentation célébrée par le chœur des Aztèques morts semble condamner le Mexique à un cycle mortel éternellement recommencé dont les massacres de 1968, qui eurent également lieu à Tlatelolco, seraient l'ultime et tragique preuve. En pure logique, on pourrait supposer qu'entre un temps et un autre temps de violence létale, il faut bien qu'il y ait eu une nouvelle émergence de la vie, ne serait-ce que pour alimenter le cycle de mort. Mais, dans *Ceremonias del alba*, l'émergence de vie se construit

1 *Ibid.*, p. 97.

2 FUENTES Carlos, *La región más transparente*, Cátedra, 1998, 565 p.

3 FUENTES Carlos, *Ceremonias del alba*, *op. cit.*, p. 99.

4 PAZ Octavio, *El laberinto de la soledad* (1950), FCE, 1983, [191 p.], p. 18.

5 FUENTES Carlos, *Ceremonias del alba*, *op. cit.*, p. 107.

plutôt comme une spirale, comme une dynamique qui tend à échapper à l'enfermement circulaire de l'auto-dévoration.

Comme pour Héraclite¹, pour Hegel² et pour Nietzsche³, pour Carlos Fuentes, il existe une « violence fertile », c'est celle où les contraires s'affrontent dans une dynamique de renouvellement dont la caractéristique est d'être toujours ouverte. Dans le cadre de ce travail, on abordera brièvement 3 aspects de ce renouvellement. Le premier est symbolique, le deuxième suppose une relecture de la fatalité et de l'épopée dont il a déjà été question, quant au quatrième, il a à voir avec l'utopie, support essentiel de la dynamique imprimée à la violence dans *Ceremonias del alba*.

« Y de las ruinas que nazca un mundo nuevo », crie Marina qui vient d'accoucher. Cet accouchement, qui a lieu juste après la mise à sac de la capitale et juste avant que ne s'amorce le mouvement de fin de la pièce, vaut pour symbole de la naissance d'un monde neuf, d'un peuple neuf, celui des métis issus de la rencontre violente de deux mondes qui s'ignoraient totalement. Cette naissance est placée sous le signe du paradoxe. En effet, la première injonction de l'accouchée contient, quoique de manière déséquilibrée, un contrepoint positif – « Sal, hijo de la traición... : sal, hijo de puta... sal, hijo de la chingada, adorado hijo mío ». Le jeu des oppositions qui règle l'ensemble du texte qui dit l'accouchement juxtapose spectaculairement deux éléments négatifs. Fruit de « deux sangs ennemis », l'enfant est invité à « haïr son père et à insulter sa mère ». Comme un écho de l'origine chaotique et catastrophique du monde, le Mexique nouveau apparaît ici – et c'était déjà le cas dans les textes d'ouverture et de clôture de *La región más transparente* – comme un balancement violent et négatif entre deux extrêmes, celui de la soumission – héritage du fatalisme aztèque que redouble la défaite infligée par la conquête – et celui de la rébellion, virulente et ponctuelle, écho de la malencontreuse épopée fondatrice réincarnée lors de la Révolution⁴. Lorsque le jeu des oppositions négativement complémentaires se déplace de l'histoire générale au portrait général, on reconnaît dans la dialectique de la solitude et de la communion frénétique – qui en est moins la négation que la figure négativement

1 « Il faut savoir que la guerre est universelle, et la joute justice, et que, engendrées, toutes choses le sont par la joute, et par elle nécessitées » (HÉRACLITE, *Fragments*, PUF, Coll. Épiméthée, [496 p.], fragment 128, p. 437).

2 « En vérité, l'esprit ne se trouve jamais dans un état de repos, mais il est toujours emporté dans un mouvement indéfiniment progressif » (HEGEL Friedrich, in MORICHÈRE Bernard (Éd.), *Phénoménologie de l'Esprit*, cité in *Philosophes et philosophies 2*, Nathan, 1992, [544], p. 190).

3 Cf. NIETZSCHE Friedrich, *Le gai savoir*, Gallimard, 1950, [380 p.], p. 244.

4 FUENTES Carlos, *Ceremonias del alba*, op. cit, p. 109.

symétrique – le portrait critique du mexicain tel que Carlos Fuentes a pu le brosser dans ses fictions et dans ses essais : un mexicain en transe constante d’auto-dévoration. Mais soudain, en clôture de mouvement, le texte échappe à la répétition circulaire pour postuler, sous forme de spirale, c’est-à-dire par une reprise du même, mais différemment, le retour du dieu du « bien et du bonheur ». Toutefois, ce retour est impérativement soumis à une condition : il incombe à l’enfant qui naît, au Mexicain nouveau d’incarner par lui-même et en lui-même le dieu : « sólo regresará si desde ahora te preparo para reencarnarlo tú mismo, mi hijito de la chingada : tú deberás ser la serpiente emplumada »¹.

On peut tenir la clôture de l’accouchement pour emblème de la dynamique de la « violence fertile » puisque, en lieu et place de la répétition catastrophique, soudain prend place la perspective d’un avenir en latence de construction. Entre *Todos los gatos son pardos* et *Ceremonias del alba*, l’effet de réécriture le plus significatif est certainement la consolidation de la spirale, puisque ce qui dans *Todos los gatos son pardos* était plutôt une alternance entre deux violences – celle de la fatalité et celle de l’épopée – tend à devenir, dans *Ceremonias del alba*, un jeu de miroirs à images inversées qui, au lieu de se fermer en clôturant sur une destruction carnavalesque, comme tel est le cas dans *Todos los gatos son pardos*, se projette vers un possible avenir en construction.

Dans *Ceremonias del alba*, où le miroir, du reste, est un motif récurrent, l’avenir en construction passe par un jeu subtil où chaque camp, le camp espagnol et le camp aztèque, reflète, par éclats, une partie de l’image de l’autre. C’est parce que chez l’autre il est possible de trouver un éclat de soi, que la violence de la rencontre échappe à la fermeture du cercle pour se déployer dans la spirale. De ce jeu de miroir très complexe, on ne retiendra que deux exemples. Le premier concerne la construction de Moctezuma, et donc la représentation de la fatalité. Lorsque le lecteur le découvre pour la première fois, l’empereur tente, comme il a été dit, de se libérer d’une violence qu’il exerce ensuite avec férocité contre les autres. Cette liberté à laquelle l’empereur aspire, c’est celle que vit Cortés ; cette férocité qu’il exerce contre son peuple, c’est celle qu’après lui Cortés exercera sur ce même peuple. Ainsi lorsqu’il lit le dialogue de Cortés et Moctezuma – « Cortés (emocionado a pesar suyo) : No en balde señor Moctezuma os quiero como a mí mismo. Moctezuma : Es que eres yo mismo no te das

¹ *Ibid.*, p. 110.

cuenta »¹ –, le lecteur est déjà préparé à son contenu et à leur forme, c'est-à-dire à la majesté solennelle du propos qui convient à des personnages auxquels Carlos Fuentes tente de donner la stature de héros tragiques. En effet, Moctezuma est construit comme une inéluctable défaite, au propre, assortie d'une ineffable victoire, au figuré. Carlos Fuentes le dote d'une lucidité sur toute chose qui va grandissant à mesure que la catastrophe approche. De sorte que, reprenant significativement à son compte des propos tenus par d'Hamlet, Moctezuma tente de convaincre Cortés que le monde est infiniment plus complexe que la simplicité de son action brutale ne le lui laisse croire². Victime de la violence que Cortés exerce sur lui, Moctezuma sort grandi de l'expérience de la rencontre violente avec l'autre. Cette hauteur donnée au personnage permet de rendre la défaite particulière supérieure à la victoire particulière. Cette surenchère apparemment paradoxale participe de la dynamique de la spirale de la « violence fertile ». Ainsi réélaboré, le personnage de Moctezuma, entre intuition et raison, se place au-delà non seulement de la fixité de la fatalité mais aussi au-delà des limites du monde simple de l'action de son adversaire triomphant³. Le deuxième exemple de jeux d'images dans le miroir qui sert de base à la dynamique de la spirale a à voir avec l'épopée. Il a précédemment été dit que, bien que fondée sur un principe de liberté et de vitalité dynamique, l'épopée détourne la violence inhérente à toute construction pour la limiter à la destruction : tel est le cas de Cortés. En face, dans le miroir, il y a un modèle épique qui émerge ponctuellement, c'est celui de Cuauhtémoc. Mais, cette épopée fragile est emportée dans la défaite avant d'avoir pu être. En revanche, en filigrane, une autre épopée s'amorce, celle qui tente de se libérer de la contrainte qui s'exerce sur elle – c'est le terme premier de l'épopée – et qui fait de cette tentative un préalable pour l'établissement d'une communauté libre et généreuse – c'est le terme utopique de l'épopée. Cette épopée dans le miroir, c'est celle que construit par le discours le

1 *Ibid.*, p. 94.

2 « Yo creo que lo que sé es mucho más que lo que ellos saben pero menos de lo que ignoran ellos [...] Ellos ignoran [...] Ellos desconocen el misterio del mundo y creen que pueden, sin embargo, cambiar el mundo. Van derecho al grano » (*ibid.*, p. 75).

Hamlet, quant à lui, déclare à Horatio : « Il y a plus de choses au ciel et sur la terre, Horatio, que n'en rêve ta philosophie » (SHAKESPEARE William, *Hamlet, in Œuvres Complètes*, Pléiade, Paris, p. 632). Cf. également l'analyse que fait Carlos Fuentes de l'œuvre de Shakespeare ; « Las casas de Shakespeare », *Casas con dos puertas*, Joaquín Mortiz, México, 1970, p. 161-167.

3 On remarquera à quel point cette lecture nuancée s'oppose au modèle monolithique que Octavio Paz propose pour lire la société aztèque (cf. PAZ Octavio, « La crítica de la pirámide », *Postdata*, Siglo Veintiuno, 1970, [155 p.], p. 121 et 133).

peuple aztèque – et ce dès le début de la pièce –, c’est celle que ce peuple fait exister dans la violence des paroles qu’il profère – « El pueblo no cree en nada superior al pueblo mismo y por eso lucha contra ti y contra los extranjeros en nuestra ciudad »¹ – avant de passer, finalement, à la violence des actes, c’est-à-dire à la lapidation de Moctezuma. C’est à ce moment-là, précisément, que l’un des hommes anonymes déclare à l’empereur :

Contigo terminó el tiempo de nuestra soledad / Ahora empieza otra historia, en el mundo, con el mundo, contra el mundo... / lucharemos, lucharemos, lucharemos

Hemos aprendido a luchar esta vez, y otra más, aunque cada vez seamos vencidos.²

On reconnaît là, dans cette violence qui fait sens parce qu’elle est lutte et communion, la part belle de l’épopée, celle qui fondait la Révolution mais que le revers de l’épopée, la sombre part héritée de Cortés, a frustrée. Et on constate aussi que non seulement l’échec du peuple aztèque, mais aussi celui de la Révolution, et pourquoi pas, bien qu’ici il n’y soit pas fait allusion, celui des étudiants de 68, est emporté dans une spirale qui fertilise la violence de toute défaite par la certitude d’un avenir toujours en construction.

Cet avenir en construction, contrepoint de la vaine violence rituelle et circulaire, passe aussi et nécessairement par un essaimage sémantique qui inscrit implicitement les mots de l’utopie dans *Ceremonias del alba*. Carlos Fuentes est convaincu que la conquête de l’Amérique a été imaginée avant d’être vécue³. Il étaye cette conviction, d’une part, sur la publication de *Utopie* de Thomas More au moment même où Cortés arrive en Amérique et, d’autre part, sur les écrits de Cortés et tout particulièrement sur ceux, explicitement cités dans *Ceremonias del alba*, de Bernal Díaz del Castillo qui décrit la ville de Mexico en se référant aux merveilles des romans de chevalerie.

Dans *Ceremonias del alba*, la fertilité de la violence, c’est de maintenir vivante l’utopie, voire d’en exacerber la vivacité. Dans la pièce, l’utopie, ce sont des mots qui disent le « rêve » et des êtres qui se relaient pour les dire. Dans un premier temps, les mots de l’utopie, ce sont d’abord, et c’est là un

1 FUENTES Carlos, *Ceremonias del alba*, *op. cit.*, p. 104.

2 *Ibid.*, p. 104-105.

3 « De acuerdo con el historiador mexicano Edmundo O’Gorman, América no fue descubierta ; fue inventada. Fue inventada por Europa porque fue necesitada por la imaginación y el deseo europeos » (FUENTES Carlos, *El espejo enterrado*, Taurus, 1992, [590 p.], p. 173).

point absolument essentiel, ceux du peuple aztèque : « cuando regrese la serpiente emplumada, los hombres esclavizados recobrarán la esperanza : recordarán que todos fuimos creados para vivir y trabajar en paz y libertad »¹ ; dans un deuxième temps, ce sont les mots de Marina qui, à l'instar du peuple aztèque, croit qu'il faut se défaire de Moctezuma et qui, femme entre deux mondes, s'adresse de manière quasi incantatoire à Cortés pour l'induire à construire un monde nouveau : « partager, incarner le dieu éducateur, ne pas détruire le jardin, ne pas faire violence à la terre² : désirer, désirer l'amour »³, sont quelques uns des termes de cette utopie que chacune des violentes défaites que lui inflige la réalité paraît revivifier. Ainsi, il semble naturel que la seule déclaration d'amour réciproque de Marina et Cortés advienne précisément au terme du crescendo de la violence, après le plus terrible et effroyable massacre, celui de Tenochtitlán⁴. Dans un troisième et dernier temps, les mots de l'utopie prononcés par Marina font alliance avec ceux de l'espagnol Bernal Díaz del Castillo. Désormais, c'est un emmêlement « d'amour », de « noms », de « mémoire » qui dit l'utopie d'un monde nouveau :

Bernal : Nombre y memoria, voz del amor.

Marina : ¿ Cómo se llamó antes esta montaña ? ¿ Cómo se llama ahora este río ?
¿ Recuerdas el antiguo nombre de este pájaro ? ¿ Qué nombre le pondremos a esta nueva ciudad ?⁵

Répétés quasi à l'identique, ces échanges, dans une ultime déclinaison, clôturent significativement la pièce sur un effet de duo qui vaut pour hymne à un avenir toujours à construire⁶.

Contrairement à Octavio Paz, qui déclare qu'il faut mettre un terme définitif au dialogue mortel engagé par Cortés et Moctezuma – « Nosotros somos los que tenemos que decir las palabras finales del diálogo mortal que iniciaron Cuauhtémoc y Hernán Cortés »⁷. Carlos Fuentes suppose que, d'une part, tant qu'il y aura des mots pour le dire et le réinventer, le dialogue ne cessera jamais et que, d'autre part, la violence qui le fonde, bien que sous plus d'un aspect létale, n'en est pas moins riche d'une fertilité latente pour peu que soient réécrits les symboles, les effets de symétrie, les

1 FUENTES Carlos, *Ceremonias del alba*, *op. cit.*, p. 31.

2 *Ibid.*, p. 65.

3 *Ibid.*, p. 79.

4 *Ibid.*, p. 99.

5 *Ibid.*, p. 73.

6 *Ibid.*, p. 102.

7 PAZ Octavio, *Las peras del olmo* (1957), Seix Barral, Barcelona, 1971, [231 p.], p. 214.

jeux de miroirs, les figures et les mots qui portent la spirale ouverte de l'utopie, celle-là même qu'inscrivent une dernière fois les voix incantatoires qui s'élèvent lorsque s'achève la pièce :

Voz de Cortés : ¿ Qué nombre le pondremos a esta nueva ciudad, [...] / Voz de Marina : ¿ Qué deseas ? ¿ Qué deseas ? ¿ Qué deseas ? / Bernal : Nombre y memoria, justicia, voz del amor / Voz de Marina : Voz del amor...Voz del nuevo mundo.¹

Monique Plâa

GRELPP

Université de Marne-la-Vallée

¹ FUENTES Carlos, *Ceremonias del alba*, *op. cit.*, p. 122.

El *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán: atalaya de la violencia

El tema de la violencia en la picaresca remite tanto a la violencia sufrida como a la ejercida por un sujeto. La distinción entre ambas no resulta operatoria, a mi modo de ver, por la mera razón de que la violencia genera la violencia, o sea, que es fácil que un sujeto víctima de violencia se convierta a su vez en verdugo. En cambio, las formas que va cobrando y sus orígenes merecen nuestra atención. Para ello, y debido a la necesaria brevedad de este trabajo, queremos observar de antemano que no nos detendremos en el contexto histórico, sumamente violento, ni en la personalidad del autor, inevitablemente víctima de dicha violencia social, para centrarnos en la estricta literariedad del texto desde un enfoque esencialmente psicoanalítico.

Llama la atención en el *Guzmán* de Mateo Alemán su carácter cíclico. Los distintos viajes y episodios que componen sus dos libros conforman un rosario de « fortunas, peligros y adversidades », para retomar palabras del prólogo de Lazarillo de Tormes, con todo tipo de violencias – robos y humillaciones más especialmente –, ejercidas y sufridas por el pícaro que se mueve por unas microsociedades fundamentalmente violentas en su gran mayoría.

La búsqueda de nuestro pícaro es de orden identitario. Ésa es la temática bien conocida del viaje iniciático de la novela picaresca. Dicha búsqueda se hace al compás de encuentros y desencuentros, siendo el último el encuentro/d desencuentro con su madre. Ahora bien, consideramos que esta búsqueda de la identidad no puede sino generar violencia. Proponemos, pues, la siguiente hipótesis, acorde con la lectura de Rudolf van Hoogstraten¹, según la cual el padre de Guzmán, figura ambivalente en la novela, resultó prácticamente ausente a lo largo de la infancia del mozo, mientras que la relación que mantiene con su madre se caracteriza por una fuerte atracción, de manera que llega a ser fuertemente edípica. Por consiguiente, no tiene Guzmán la posibilidad de enfrentarse con la Ley, siendo su padre tan falto de carácter. Pensamos que ello genera un narcisismo en Guzmán que le lleva a buscar en los objetos externos la fuente del Ideal del Yo. Pero por eso mismo es fácil que llegue a sentirse amenazado un ser, cuya identidad está sin construir.

Dedicaremos una primera parte al análisis de las manifestaciones edípicas de Guzmán, para luego centrarnos en la cuestión del narcisismo del mozo y su falta de valor estructurante. Terminaremos hablando de las formas que va cobrando la violencia que conlleva dicha inestabilidad. En

¹ HOOGSTRATEN Rudolf van, *Estructura mítica de la picaresca*, Fundamentos, Madrid, 1986, 132 p.

efecto, mientras no haya sido realmente confrontado a la Ley del padre, mientras no haya aprehendido la trascendencia de dicho concepto, Guzmán es incapaz de construirse. Esa violencia en Guzmán sería pues, como nos dice François Ansermet, la resultante de « un retour à des dimensions en deçà de l'Œdipe, à des zones où l'interprétation n'opère plus, où le sens défaille »¹.

1 – Los orígenes de Guzmán

La figura del padre

Parece ser que Guzmán es hijo de un señor del Levante, aunque la cosa no queda bien clara. En efecto, difícil es saber si es realmente hijo suyo o de otro, pues su madre colecciona a los amantes y a los hijos. La misma existencia de dos padres putativos niega asimismo la legitimidad de uno o de otro. Si bien Guzmán dice que tiene dos padres – el viejo, falso padre, y el joven, supuestamente verdadero padre –, resulta que este exceso paterno no le proporciona al mozo ni el afecto ni, sobre todo, las bases para el establecimiento de una figura paterna sólida que le permita integrar el concepto de Ley. Ni el falso ni el supuestamente verdadero son capaces de encarnarla : el viejo por ser viejo, el joven por ser ambivalente y demasiado coqueto como para asumir la potencia simbólica y la virilidad que le corresponden. Las alusiones a él nos orientan hacia la figura de un homosexual, al menos de un hombre sumamente afeminado². Está claro que no hay en absoluto la necesaria idealización del padre. Su mismo hijo confiesa no haberle echado de menos cuando murió³. De hecho, Guzmán no lleva el nombre de su padre putativo sino el de su madre y el único vínculo que le une a la figura paterna es el sobrenombre « de Alfarache », por ser el de la propiedad del padre, y no su apellido. Siente además la necesidad de justificar tal ausencia paterna en el nombre con una extraordinaria paradoja : « Para no ser conocido, no me quise valer del apellido de mi padre ; púseme

1 ANSERMET François, « Définition et sources de la violence. Infamies d'enfance », in HALFON Olivier, ANSERMET François, LAGET Jacques, PIERREHUMBERT Blaise (Éds.), *Sens et non-sens de la violence*, Paris, PUF, 2002, [378 p.], p. 20.

2 « Era blanco, rubio, colorado, rizo, y creo de naturaleza, tenía los ojos grandes, turquesados. Traía copete y sienes ensortijadas. [...] Pero si es verdad, como dices, que se valía de untos y artificios de sebillos, que los dientes y manos, que tanto le loaban, era a poder de olvillos, hieles, jabonetes y otras porquerías, confesaréte cuanto dél dijeres y seré su capital enemigo y de todos los que de cosa semejante tratan ; pues demás que son actos de afeminados maricas, dan ocasión para que dellos murmuren y se sospeche toda vileza, viéndolos embarrados y compuestos con las cosas tan solamente a mujeres permitidas... » (ALEMÁN Mateo, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Cátedra, 2000, 2 vol, I, i, 2, p. 140). [Utilizamos la edición de José María Micó]. Son muchas más las alusiones más o menos veladas a la homosexualidad del padre.

3 « Como quedé niño de poco entendimiento, no sentí su falta ; aunque ya tenía de doce años adelante » (*ibid.*, I, i,2, p. 159).

el Guzmán de mi madre y Alfarache de la heredad adonde tuve mi principio »¹.

Está claro que al « principio » no está el padre. Con motivo de su primer casamiento, por cierto, Guzmán manifiesta el peligro que supone esta carencia identitaria². En cambio la madre sí es omnipresente. Su mismo apellido es señal de una voluntad de poder.

La figura de la madre

Ella es un personaje superpotente, con dos maridos, varios hijos naturales entre los cuales insiste Guzmán en ser el único hijo verdadero – ¡ y con qué insistencia ! – : « Estábamos en casa cantidad de sobrinos, pero ninguno para con ellos más de a mí de mi madre ». Lo mismo repetirá más adelante, cuando recoja las informaciones sobre su madre : « vino a saber cómo asistía en compañía de una hermosa moza, de quien se sospechaba ser madre por el buen tratamiento que le hacía y respeto con que la trataba. Mas verdaderamente no lo era ni tuvo más que a mí »³.

Hija de una mujer tan potente como ella – no es ninguna casualidad si se detiene Guzmán en retratar a su abuela materna, tan potente y castradora a la vez, y no a sus abuelos paternos – nos la pinta hermosa, rica, honrada, etc. En fin, Guzmán opera una clara idealización de su madre. De allí que tenga una relación edípica con ella hasta prácticamente el final de la novela. Comprenderemos también que por no poder identificarse con su padre, Guzmán tenderá a acercarse a su madre : la homosexualidad del pícaro, o al menos su bisexualidad, es fácilmente demostrable con una lectura atenta. Lo veremos en la segunda parte de este trabajo.

Símbolo de la potencia materna es el poseer todas las llaves de los armarios del viejo marido. No sólo significa con clara evidencia la impotencia de éste, sino que hace de la mujer el sustituto masculino de la familia. De hecho, este símbolo fálico lo volveremos a ver empleado en el caso de la relación de Guzmán con el embajador, relación que comentaremos a continuación. El paralelismo con su madre es obvio.

Por su desamor, la madre de Guzmán es ante todo castradora. Hasta confiesa el narrador, contradiciéndose a sí mismo, que el cardenal le dio mucho más de lo que pudo haberle dado ella⁴. La última manifestación de

1 *Ibid.*, I, i, 2, p. 162.

2 « Aun ésta es otra locura, casar los hombres a sus hijas con hijos de padres no conocidos » (*ibid.*, II, iii, 2, p. 368).

3 *Ibid.*, II, iii, 6, p. 461.

4 « Si cualquiera de los dos que me tuvieron por hijo fuera vivo, ni ambos juntos que volvieran a su prosperidad, hicieran tanto ni con tanto amor, sufriendome por solo él tantas y tan perjudiciales travesuras, que así tan desenvueltamente las usaba, no como en casa de

ese desamor, la da ella al preferir la compañía de una joven y no convivir con su hijo cuando éste quiere llevársela a su casa.

2 – El narcisismo de Guzmán

Varios conceptos cubre esta palabra : el narcisismo es estructurante cuando se concibe dentro de una etapa de la evolución del niño. Permite desarrollar una base interna en la que el niño irá construyendo un Yo sólido, bien diferenciado de las otras instancias. Pero hemos visto que los padres de Guzmán – el padre ausente y ni siquiera identificado, la madre potente pero incapaz de amar a su progenitura – no pudieron permitirle que se construyera un ideal del Yo. Resultó pues imposible la instauración de un sistema de normas morales, y por lo tanto sociales. Ausente este narcisismo estructurante, el mozo está condenado a buscarse una representación de su Yo fuera, en la mirada de los demás. En un interesantísimo artículo sobre la violencia, Philippe Jeammet resume claramente la problemática del narcisismo no estructurante :

Des assises narcissiques peu sécurisantes sont une source permanente de déséquilibre potentiel du Moi par le pouvoir d'attraction des objets externes auprès desquels il est contraint de chercher une sécurité qu'il ne peut trouver à l'intérieur de lui-même.¹

De esta forma hay que entender esta búsqueda narcisista de Guzmán, búsqueda de una imagen gratificante de su Yo. Pero como para cualquier sujeto narcisista, nunca consigue satisfacerle dicha imagen : de ahí que pase de amo en amo, seduciendo nuevamente a cada uno de ellos. Lo mismo pasa entre los criados, o incluso los demás pícaros, a quienes intenta superar y en quienes procura suscitar admiración. En cuanto a las mujeres, su relación con ellas se hace más compleja todavía : busca en ellas la imagen de su propia madre, y manifiesta tendencias a la homosexualidad.

Guzmán entre sus compinches

Guzmán tiende siempre a compararse con sus compinches, intentando favorecerse a sí mismo en la narración. Lo observamos en casa de su amo cocinero donde aparece como el favorecido de entre los criados y el narrador bien insiste en ello :

mi señor ni de mi padre, sino cual en la mía. Con menos respeto trataba en su presencia que si fuera igual mío, y él con entrañas de Dios me lo sufría. Estoy cierto que quien me engendró me hubiera aborrecido y dejado de la mano, cansado de mis cosas. Monseñor no se cansó, no se indignó ni airó contra mí » (*ibid.*, I, iii, 9, p. 461).

¹ JEAMMET Philippe, « La violence : une réponse à une menace sur l'identité », *in op. cit.*, p. 190.

Luego que allí entré, no se hacía de mí mucha confianza. Fui poco a poco ganando crédito, agradando a los unos, contentando a los otros, y sirviendo a todos ; porque tiene necesidad de complacer el que quiere que todos le hagan placer. [...] En lo que me pude adelantar no me detuvo la pereza ; no di lugar que de mí se diesen quejas verdaderas ni me trajeran en revueltas.¹

La sintaxis, que pone de realce el pronombre personal en primera persona, bien manifiesta esta necesidad de seducir de Guzmán. Se trata de una ostentación de un Yo ideal, en un sujeto narcisista pues, con el fin de que le devuelvan sus congéneres una imagen de él positiva. En todas las casas de sus distintos amos emprende Guzmán la seducción de todos, tanto del amo como de sus compadres. Veremos en la tercera parte que dicha seducción no es tan sencilla.

Dicha seducción pasa por varios artífices y etapas. Para sonsacar dinero al cardenal, Guzmán se vale de una burla en la que degrada artificialmente su cuerpo y se exclama : « No le parecí hombre : representósele el mismo Dios »². Curado el mozo de la falsa herida, el cardenal lo recoge en su casa para hacerlo paje : « [...] me mandaron hacer de vestir y pasar al cuartel de los pajes, para que, como uno de ellos, de allí adelante sirviese a su señoría ilustrísima »³. El cardenal le tiene un amor sin límites, que le lleva a perdonarle todos sus fallos, incluido el juego, y a diferenciarlo de entre los criados. Por cierto, no por casualidad es Guzmán quien tiene la llave del codiciado arcón del cardenal⁴. La narración repite en dos ocasiones, como por gusto del propio narrador, los sentimientos manifiestos del religioso :

Y estando una vez con los más criados de casa, en mi ausencia, les dijo lo bien que me quería y deseo que de mí bien tenía [...] Creció su sospecha no hubiera sucedido alguna desgracia y, apretando mucho por saber de mí, fue necesario satisfacerlo, diciéndole la verdad. [...] Significáronme lo que me quería y en mi ausencia decía de mí.⁵

Bien parece complacerse el narrador en semejantes manifestaciones de amor. Es evidente que Guzmán disfruta por distinguirse de entre todos sus congéneres. Pero al mismo tiempo, no le hace caso al amor del cardenal. El pícaro se muestra incapaz de empatía, una actitud típica del narcisista.

Guzmán ante las mujeres

La idealización de una figura materna ambivalente y poco cariñosa le llevará a los fracasos amorosos que conoce. En las mujeres a las que ama, busca con toda evidencia a su madre : son todas mujeres potentes, y por

1 ALEMÁN Mateo, *op. cit.*, I, ii, 5, p. 308-309.

2 *Ibid.*, I, iii, 6, p. 423.

3 *Ibid.*, I, iii, 6, p. 428.

4 *Cf.* lo que comentamos sobre la potencia de su madre.

5 I, iii, 9, p. 459-460.

consiguiente burladoras de primera categoría, con las que Guzmán se convierte en una oveja. Si su primer matrimonio es muy distinto de aquel que realiza con Gracia es porque en ese primer caso le casan : Guzmán es totalmente pasivo¹ y tiene más relaciones con su suegro que con su propia mujer cuyo nombre desconocemos, y que aparte de gastar dinero, no parece hacer gran cosa. De hecho, Guzmán lamenta la ausencia de hijos. El segundo matrimonio, a la imagen de las relaciones que mantiene voluntariamente con distintas mujeres², demuestra una clara dependencia de Guzmán respecto a Gracia y a esas mujeres en general. Vuelve siempre a ellas, aunque se burlen de él.

Son muchísimas las ocasiones que se da Guzmán de lucir ante las mujeres. La corte que le hace a la viuda bien lo evidencia :

Paseábanle muchos caballeros de muy gallardos talles y bien aderezados ; empero, a mi juicio, ninguno como yo. A todos les hallé faltas, que me parecían en mí ventajas y sobras. A unos les faltaba los pies, y piernas a otros ; unos eran altos, otros bajos, otros gordos, otros flacos, los unos gachos y otros corcovados. Yo sólo era para mí el solo, el que no padecía excepción alguna y en quien estaba todo perfecto y sobre todo más favorecido, porque a ninguno mostró el semblante que a mí.³

La sintaxis final de este párrafo, por la repetición de sólo/solo, pone de manifiesto la autoestima del rival de tantos « caballeros » – ¡ y vaya caballeros ! El empleo del vocablo « caballero » es también una valoración de sí mismo. Por último, es evidente el paralelismo lingüístico con los comentarios y la búsqueda de un estatuto específico entre tantos « sobrinos » en casa de su madre. Como en tantas otras ocasiones, Guzmán busca el reconocimiento de su persona en la mirada de la viuda burladora.

¿ La homosexualidad de Guzmán ?

Observamos el mismo fenómeno antes de su primer matrimonio, pero esta vez con matices diferentes : « Como mi casa estaba bien puesta, mi persona tan bien tratada y mi reputación en buen punto, no faltó un loco que me codició para yerno »⁴. Aquí, además de la autoestima, volvemos a encontrar la misma ambivalencia que en su padre : no deja de cuidarse – el paralelismo con la casa es un indicio del cuidado excesivo que le dedica a su persona. De hecho, no es la primera vez que semejante ambigüedad aparece. Su relación con el capitán, o con el embajador de España, ya era equívoca :

1 « Casóme con su hija y otra no tenía » (*Ibid.*, II, iii, 2, p. 368).

2 *Cf.* la viuda anterior a su primera boda.

3 II, iii, 2, p. 356-357.

4 *Ibid.*, II, iii, 2, p. 368.

Yo era la puerta principal para entrar en su gracia y el señor de su voluntad. Yo tenía la llave dorada de su secreto : habíame vendido su libertad, obligábame a guardárselo, tanto por esto como por caridad, por ley natural y amor que le tenía ; que siempre conoció de mí gran sufrimiento en callar. [...] Mi amo holgaba de oírme, más que por oírme. Y como buen jardinero, recogía las flores que le parecían convenientes para el ramillete que deseaba componer y dejaba lo restante para su entretenimiento. Conversaba conmigo de secreto lo que decían otros en público. Y no sólo conmigo ; antes, como deseaba saber y acertar, solicitaba las habilidades de hombres de ingenio, favorecíalos y honrábalos, y si eran menesterosos, dábales lo que buenamente podía y vía que les faltaba por un modo discreto, sin que pareciese limosna, dejándolos contentos, pagados y agradecidos.¹

3 – Violencia y narcisismo

Tenemos que volver ahora al artículo de Philippe Jeammet² que resume con toda claridad los vínculos existentes entre narcisismo y violencia :

Plus le sujet dispose d'imagos différenciées à l'intérieur de lui, plus s'individualisent un Surmoi, un Idéal du Moi, moins l'investissement des personnes sera massif, totalitaire, donc moins il sera menaçant pour le narcissisme. À l'inverse plus il est dans une attente importante, plus les réponses de l'environnement sont ressenties comme menaçantes, potentiellement violentes et susceptibles de générer à leur tour des violences.³

En efecto, observa Philippe Jeammet : « Ce sont justement des situations de violence subies ou même agies qui peuvent provoquer cette rupture des bases narcissiques de la confiance »⁴.

Es así como Guzmán es a la vez sujeto y objeto de la violencia, una violencia que, valga decirlo, es omnipresente a su alrededor. Entre sus compañeros del hampa, entre los mozos del cocinero o los pajes del cardenal, etc., las burlas y las sevicias son frecuentes. Las mujeres parecen dedicarse exclusivamente a burlarse de los hombres. Y los demás adultos disfrutaban en hacer sufrir y en robar a su prójimo. Se entenderá que en semejante contexto, un personaje como Guzmán será a la vez sujeto y objeto de violencias.

Guzmán entre sus pares

El mismo Guzmán comenta algo de los suplicios que sufre en casa del cocinero, suplicios que contrastan con los intentos de seducción del mozo :

Cuando en casa no había quehacer, dábanme los bellacos de los mozos y pajes mucho del sartenazo, culebras y pesadillas ; echábanme libramientos, ahogándome a humazos. Tal vez hubo que con uno me desatinaron por mucho rato, que ni sabía si estaba en pie o si sentado, y, si no me tuvieran, me hiciera la cabeza pedazos contra una

1 *Ibid.*, II, i, 2, p. 60.

2 JEAMMET Philippe, *art. cit.*, p. 192.

3 *Ibid.*, *art. cit.*, p. 191.

4 *Ibid.*, *op. cit.*, p. 192.

esquina. Y a todo esto paciencia, sin desplegar la boca, corrigiéndome para conservarme, que el que todo lo quiere vengar, presto quiere acabar. [...] En mí hacían anatomía. Otras veces para probarme hicieron cebaderos, poniéndome moneda donde forzosamente hubiese de dar con ella.¹

Llama la atención en este fragmento la pasividad con la que sufre semejantes suplicios de orden físico y moral, hasta tal punto que roza el sadomasoquismo que Freud concibe como un todo². De hecho, la venganza a la que alude el narrador forma parte del mismo proceso, sólo que se invierten los papeles pasivo/activo : los verdugos pasan a ser víctimas, y las víctimas verdugos. En cambio, paradójicamente, la microsociedad que constituyen los pícaros de Roma no es la más violenta de todas. Si bien estos mozos quedan excluidos de la sociedad institucional, y por lo tanto de la Ley común, se observa que las ordenanzas que elaboraron constituyen su ley propia, y reglamentan « al revés »³ una actividad ilícita.

Dentro de este contexto, no sólo queda circunscrita la violencia, sino que se transmite esta ley a través de una figura que la encarna, como lo subraya François Ansermet : « lorsqu'on est face à la loi, à la grande Loi, on se confronte à un point où ça ne répond pas. On ne peut que consentir d'être à la place qui est la sienne »⁴. El jefe de la congregación de pícaros ejemplifica esta idea. En este caso se realiza la transmisión sin violencia ya que existe el sentimiento de pertenencia a un grupo identitario. Y bien lo dice Guzmán : la problemática está en la interiorización de dichas leyes⁵, un proceso que el mozo, carente de imagen paterna sólida, e incapaz de asumir en esa etapa de su recorrido vital deja en suspenso al abandonar del todo el gremio de pícaros. Es interesante la elección de Mateo Alemán : sólo los marginales consiguen crear una auténtica microsociedad organizada, y en la que es operatoria la transmisión, mediante la publicación de ordenanzas y

1 ALEMÁN Mateo, *op. cit.*, I, ii, 5, p.309-310.

2 « Un sadique est toujours en même temps un masochiste, ce qui n'empêche pas que le côté actif ou le côté passif de la perversion puisse prédominer et caractériser l'activité sexuelle qui prévaut » (FREUD Sigmund, *Trois essais sur la Théorie de la sexualité*, 1905), citado in LAPLANCHE J. et PONTALIS J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, art. « Sado-masochisme », p. 429

3 Pues de eso se trata : de un mundo al revés, y por lo tanto carnavalesco.

4 JEAMMET Philippe, *op. cit.*, p. 191.

5 « Teníamos, como digo, nuestras leyes. Sabíalas yo de memoria, pero no guardaba más de las pertenecientes a buen gobierno [sic], y las tales como si de su observancia pendiera mi remedio. Toda mi felicidad era que mi [sic] actos acreditaran mi profesión y verme consumado en ella. » (ALEMÁN Mateo, *op. cit.*, I, iii, 3, p. 395).

leyes. La ley carnavalesca se verifica. La obra nos ofrece más ejemplos de elementos carnavalescos, como lo veremos a continuación.

Guzmán ante las mujeres

Con las mujeres, se reproducen las relaciones sadomasoquistas. Ya dije que Guzmán siente atracción por las mujeres que le hacen sufrir y que se burlan de él. Es el caso con muchas, prácticamente todas las mujeres que conoce, excepto con su primera esposa, aquella que no lleva nombre en la novela. Las demás, incluso las que seducen al embajador de España – otro motivo para ver en éste y en Guzmán una misma figura –, son sencillamente castradoras. El silencio, e incluso la facilidad con la que acepta la conversión de su esposa Gracia en prostituta, saliendo el marido de casa para dejar el campo libre a los amantes de ella, son especialmente llamativos. En su relación con las mujeres, Guzmán aparece como un ser fundamentalmente pasivo. Se manifiesta claramente aquí la ambivalencia del Dominante/Dominado, correspondiendo éste, en términos psicoanalíticos, a lo femenino. Pero evidentemente, se invirtieron los papeles ya que el hombre es el Dominado, y la mujer la Dominante. Dicha inversión nos recuerda de nuevo el mundo al revés que es el Carnaval, un ritual al que precisamente se alude en la primera parte en un episodio que comento a continuación. En todo caso, el personaje de Guzmán y la misma novela son sumamente ambivalentes ya que suelen alternar los papeles Dominado/Dominante.

Guzmán y la sociedad

Quiero comentar aquí un episodio que ocurre en la tercera parte del Libro I, con el viejo genovés, que dice conocer a los parientes del pícaro. Este acontecimiento encuentra su prolongación en el Libro II, cuando Guzmán hecho rico, consigue vengarse de la burla. El pícaro llega a Génova con el proyecto de saber de familiares suyos, pues la ciudad es la cuna de la rama paterna. El encuentro con el viejo genovés se concluye, después de una acogida sorprendentemente amable, aunque no le ofrece de cenar, con una violenta burla basada en la aparición de fantasmas en la cámara del pobre pícaro, manteado por las apariciones « como perro por carnestolendas »¹. Éste, aterrorizado, se alivia en la cama.

Cabe detenerse un poco en este episodio : la referencia a Carnestolendas inscribe el acontecimiento en un contexto carnavalesco, y su ambivalencia intrínseca anuncia la del episodio. Lo carnavalesco permite que la regeneración coincida con la muerte, y borre todo tipo de separaciones. Se sabe también que las Carnestolendas se inscriben en un ritual a su vez

¹ *Ibid.*, I, iii, 1, p.381.

ambivalente, pues si bien fue recuperado por el cristianismo, es totalmente pagano. Ahora bien, el mozo ya había sido testigo de tal reacción fisiológica en casa de su antiguo amo el cocinero, cuando la esposa de éste, desnuda, se encuentra con el criado, igualmente desprovisto de su ropa, de noche, en el patio de casa. Ahora le afecta a él. De testigo que había sido – y él mismo lo recuerda –, pasa pues a ser actor. Se ha producido una inversión que remite tanto a la ambivalencia de lo carnavalesco como, a mi modo de ver, a la del sadomasoquismo. Además, y para confirmarlo, de objeto de la burla del viejo, Guzmán se convertirá en sujeto de otra burla hecha a expensas de su burlador cuando le robe, en la Parte II.

Esta escena es claro ejemplo de analidad. El sentimiento de vergüenza y culpabilidad prevalece en el pícaro en este momento debido a la expulsión. Si la retención va asociada al poder, se encuentra pues Guzmán en una situación degradante, en la que él resulta el dominado. Bien se sabe que, en términos psicoanalíticos, esto corresponde a la situación del ente pasivo, y al femenino. Después de haber sido testigo de la misma reacción fisiológica en la mujer del cocinero, se invierten los papeles : en aquel entonces, Guzmán era el dominante, y era precisamente su masculinidad la que provocaba semejante reacción.

Conclusión

Éste es el modo como se enfrenta Guzmán a la sociedad : se trata siempre de una relación de Dominante/Dominado, que de un momento para otro puede perfectamente invertirse. La violencia es a la vez ejercida y sufrida por Guzmán. Basta ver el número de venganzas realizadas por el mozo que permiten invertir el ejercicio de la violencia. La presencia de formas carnavalescas es esencial para comprender la ambivalencia profunda, tanto del personaje como de la novela en su integralidad.

Semejante *modus vivendi* social de constantes permutaciones para nada favorece la percepción de una trascendencia que fuese encarnada por la Ley. Si todo es ambivalente, es difícil encontrar la Referencia con la que enfrentarse a la hora de construirse. Eso no vale sólo para Guzmán : es fácil ver lo ambivalentes que resultan ser los personajes de la novela. En este contexto, la sociedad no puede sino ser violenta en su conjunto. El caso del mozo me parece simplemente sintomático de un fenómeno social. A final de cuentas, las menos ambivalentes de todas las figuras de la obra son paradójicamente los pícaros, pues supieron re-crear una trascendencia a su manera, o sea al revés, con su microsociedad dotada de estatutos y leyes.

Éstos sí tienen una Referencia que les permite construirse una identidad.
Hay que ver en ello una actitud irónica de Mateo Alemán.

Amélie ADDE

GRELPP

Université de Franche-Comté

La violence du langage¹ dans le *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán²

Autour de l'année 1559 qui marque le grand « tournant » de l'Espagne, de multiples témoignages font état d'une exacerbation des inquiétudes et même des peurs autour du langage. Dans les faits, les pouvoirs civils, ecclésiastiques et inquisitoriaux organisent une surveillance des propos impies et déviants qu'ils traquent sur un terrain dont on sait qu'il n'est pas exclusivement religieux.

C'est par conséquent dans une Espagne engagée depuis plusieurs décades dans un disciplinement des comportements, entre autres langagiers, que sont publiées la *Primera Parte de Guzmán de Alfarache* en 1599, puis *Atalaya de la vida humana* en 1604. Et on ne s'étonnera pas que dans ce roman, qui narre les épisodes des souffrances d'un protagoniste marginal depuis l'enfance jusqu'à son châtement et sa rédemption sur les galères royales, un fil de lecture – ou pour mieux dire, de relecture – possible soit la violence du langage. Notre propos consistera donc à montrer que celle-ci charpente la « fable poétique » de Mateo Alemán, évidemment fin connaisseur de la matière de son art, le langage, mais aussi philologue novateur – il publie en 1609 un traité, *Ortografía castellana*.

En effet, Guzmanillo se soumet d'abord à l'apprentissage de toutes les violences langagières du monde qu'il veut connaître. Dans une des nouvelles intercalées de l'ouvrage de 1599, celles-ci s'incarnent dans des normes de comportement qui disent le pouvoir et la domination. Par ailleurs, la violence peut aussi s'avérer destructrice, comme cette tentative d'appropriation du Verbe alémanien que représente en 1602 l'apparition d'une deuxième partie apocryphe du « Livre du Gueux » et qui oblige « l'auteur véritable » à une ré-appropriation de son œuvre. Telles sont les principales lignes auxquelles s'attachera notre analyse.

1 – La *Primera Parte de la vida de Guzmán de Alfarache* : l'apprentissage du monde ou de la violence du langage.

Les premières pages du roman font état d'un triple choix, tous douloureux, du jeune protagoniste : l'adoption d'un nom, l'exil de sa ville natale, l'apprentissage du monde :

1 L'ouvrage de LECERCLE Jean-Jacques, *La violence du langage* (Londres, 1990), [trad. de GARLATI Michèle], PUF, Paris, 1996, 285 p., a nourri notre réflexion.

2 Toutes nos citations du *Guzmán* renvoient à l'édition suivante : ALEMÁN Mateo, *Primera Parte del Guzmán de Alfarache* (1599), ed. de Benito BRANCAFORTE, Cátedra, Madrid, 1981, 474 p. et *Segunda Parte de la vida de Guzmán de Alfarache. Atalaya de la vida humana por Mateo Alemán su verdadero autor* (1604), ed. de MICÓ José María, Cátedra, Madrid, 1987, 567 p.

[...] El mejor medio que hallé fue probar la mano para salir de miseria, dejando mi madre y tierra. Hícelo así ; y para no ser conocido no me quise valer del apellido de mi padre ; púseme el Guzmán de mi madre, y Alfarache de la heredad adonde tuve mi principio.¹

Vérité et violences du nom

La violence est inséparable du nom que se fabrique le protagoniste, « Guzmán de Alfarache », un nom qui conditionnera chacune de ses actions, son destin narratif.

C'est d'abord l'absence du prénom qui est patente. On le sait, le protagoniste a, tout au moins, deux pères : un vieux chevalier et un Génois. Aucun de ces hommes ne reconnaît l'enfant de leur concubine et amante Marcela. Ce dernier ne peut qu'afficher sa bâtardise.

Néanmoins, le narrateur fait l'exposé – ironique – d'une histoire familiale pour le moins ambiguë. Parmi les possibles paternités, il présente le Génois comme son géniteur. Or, ce dernier n'a ni nom, ni prénom. Le jeune protagoniste reçoit pour héritage, avec le choix qu'il fait d'une « filiation », des adjectifs – ceux que le récit rapporte en s'offrant comme caisse de résonance des rumeurs de Séville, tous marqués au sceau de l'infamie religieuse et sociale : renégat, apostat, inverti, adultère, sacrilège. Or, le passage sous silence du nom et du prénom peut aussi sous-entendre une ascendance juive du héros picaresque. En effet, il faut se rappeler la prudence à laquelle oblige une société qui éradique, depuis la création du premier tribunal de la foi justement à Séville en 1480, l'apostasie judéoconverse et qui a expulsé ses Juifs de la capitale andalouse depuis 1483. Ne pas donner de prénom – le nom religieux – représente une forme de protection afin de tenir à l'écart les soupçons d'appartenance à une religion officiellement disparue de l'Espagne. Par ailleurs, les treize ans qu'atteint Guzmanillo au moment où il prend sa décision est l'âge où un garçon devient responsable dans le judaïsme. Enfin, à ce silence sur l'identité du père fait pendant le reniement, l'expression la plus scandaleuse qui soit : l'apostasie, car le Génois a été captif à Alger où il a renié. On le voit, le discours de la vie de Guzmán s'inscrit entre un silence ambigu et l'abjuration. D'ailleurs, le roman renversera cette dialectique dans son dernier chapitre où le salut du protagoniste s'inscrit successivement entre le refus d'abjurer la foi chrétienne et un mutisme qui ne cesse de tarauder lecteurs et critiques de l'œuvre alémanienne.

« Guzmán », le narrateur l'explique, est donc un héritage maternel. Pour faire état de cette filiation, il remonte à la génération antérieure – là aussi, l'ironie frappe quand on connaît les exigences des enquêtes pour les statuts de pureté de sang menées dans l'Espagne de l'époque « hasta donde alcanzara la memoria de los hombres ». La grand-mère, habile à mêler les

1 ALEMÁN Mateo, Primera Parte, I, I, 2, p. 142.

lignages, emprunte un grand nom de l'aristocratie sévillane :

Guzmán, qui tire son origine des Goths, rien de moins. Marcela, la mère du protagoniste, perpétue cette filiation mensongère et un patronyme qui déguise sa pratique de la prostitution.

Enfin, pour couronner le tout, notre protagoniste adjoint « de Alfarache » : le trucage va jusqu'au bout de la parodie du grand lignage. Mais le lieu déclare ici une autre violence, celle de l'adultère : c'est dans ce « jardin d'Eden », par un bel après-midi du printemps andalou, que la surveillance du commandeur qui entretenait Marcela est déjouée par la jeune femme et son amant Génois qui parviennent à se livrer à leurs ébats amoureux. De plus, l'adoption d'un toponyme comme patronyme rappelle l'obligation des convertis de prendre, au moment d'une conversion voulue ou forcée, un nom chrétien. Or, s'agissant de Séville, le toponyme « Alfarache » a une consonance arabe évidente.

Le Souffle corrupteur

« Guzmán de Alfarache » déclare donc bien des violences : les origines innommables, les apostasies et les inversions du père, le mensonge consubstantiel à la prostitution qu'exerce la mère, la tromperie et l'adultère, le vide et le mensonge. À plusieurs reprises, le narrateur – un Guzmán parvenu à la fin du périple qui le mène à sa conversion – l'affirmera : « todo yo era mentira »¹. Ainsi paré, le jeune protagoniste se lance à la conquête du monde.

Très symboliquement, sa première épreuve, celle qui le confronte à la vieille aubergiste, va marquer le commencement d'une vie qui sera placée entièrement sous le signe du mal.

Car la célèbre scène de l'omelette aux œufs couvés comporte nombre de signes qui nous renvoient à une Genèse systématiquement dégradée. Voyons d'abord qui en sont les protagonistes. L'homme n'en est pas un encore – enfant, innocent certes, mais fuyant déjà le néant paternel, sa terre et sa mère – ; la femme est une anti-Ève dont la vieillesse, la laideur et la malhonnêteté rebutent².

Le premier échange verbal entre le jeune garçon et son hôtesse est marqué par l'emploi du style direct, mais pour les seules questions de la vieille qui portent, très symboliquement là aussi, sur l'origine et sur la

1 Pour exemple : ALEMÁN Mateo, *Segunda Parte, op. cit.*, II, I, 7, p. 127 : « [...] Vuelvo, pues, y digo que todo yo era mentira, como siempre ».

2 Pour l'analyse de ces traits de l'hôtesse, nous renvoyons à la thèse de JOLY Monique, *La Bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe-XVIIe siècles)*, Atelier de reproduction des thèses, Diffusion France-Ibérie Recherche, Lille, 1986, [626 p.] p. 394-409.

destinée de Guzmán. Précisons que celui-ci ne se trouve pas véritablement interpellé, son nom et son identité ne sont pas demandés, et pour cause : l'aubergiste reconnaît ce visiteur, en s'adressant à lui comme à son propre fils¹. Quant au protagoniste, s'il parle, ses réponses sont coulées dans le style indirect. À l'évidence, à ce stade du récit, il n'a pas accédé encore à la parole.

En effet, placé en position d'être initié à un monde qu'il qualifie de « nouveau », il reçoit le Verbe de la vieille en plein visage. Si au commencement est le Verbe, Guzmán fait l'expérience subite et inattendue d'un tout autre souffle, destructeur et corrupteur, qu'il salue de cette invocation :

[...] ¡ Oh poderoso Señor, y cómo con aquel su mal resuello me pareció que contraje vejez y con ella todos los males !²

Le souffle divin donne la parole aux hommes³, mais celui de la corruption engendre le mutisme, l'absence du verbe et de l'intelligence. Guzmán en fait l'aveu : « halléme bozal »⁴. Si la parole se structure analogiquement au souffle créateur, ici celle de la vieille engendre le vide, la solitude. Le protagoniste voit ainsi sa perte annoncée et signifiée.

L'émotion que suscite la nouveauté de ce souffle – non pas comme inspiration vivifiante, renaissante et pure mais air expulsé, sans doute porteur des germes de toutes les corruptions – correspond au dégoût le plus profond, matérialisé par les nausées, puis les vomissements de Guzmán⁵. Ici encore, la signification symbolique importe. Rappelons la définition de Covarrubias :

1 ALEMÁN Mateo, *op. cit.*, I, I, 3, p. 147 : « Preguntóme : ¿ De dónde sois, hijo ? ».

2 *Idem.*

3 Quand au souffle, on se souviendra ici d'un des épisodes miraculeux de la vie de *San Antonio de Padua...*, « Sabiendo san Antonio (por divina revelación) la fuerça con que un frayle de su orden era tentado, le sopló en la boca, y lo dexó libre de aquella tentación » : “[...] Siendo San Antonio Custodio en Lemonges, tenía en su casa por novicio un mancebo, a quien llamavan Fray Pedro, al cual solicitava el Demonio con grandísimas tentaciones para que (dexado el ábito) se saliese de la Orden. Fuele revelado a al Santo aqueste caso [...]. Buscando (como el buen médico) salud para su enfermo, se puso en parte, donde forçosamente avía de acudir el novicio, y quando llegó cerca, el Santo se fue para él, y abriéndole la boca con sus manos, le sopló dentro della, diziendo : *Recibe el Espiritu Santo*. Estas palabras obraron con tan milagrosa fuerça, que derribaron a el mancebo en el suelo, con el solo soplo” [...] » (Mateo ALEMÁN, *San Antonio de Padua*, fol. 178 r°- fol. 181 r°, Juan de León, Sevilla, 1605).

4 ALEMÁN Mateo, *Primera Parte, op. cit.*, I, I, 3, p. 148.

5 *Ibid.*, p. 147.

[...] Bolver al vómito, es proverbio, tomado del perro, que buelve a comerse lo que ha vomitado, y assí haze el mal christiano quando, después de aver dexado un vicio, se torna a él.¹

La vie entière du *pícaro* trouve ici son annonce et son emblème : elle sera rechute permanente dans le vice et le péché.

Enfin, l'inversion des symboles dans cette situation par rapport à celle attendue d'une genèse et d'une initiation se confirme avec l'omelette que sert l'aubergiste à son hôte. Le symbole universel de l'œuf – vie, naissance, image du monde et de sa perfection –, s'inverse ici pour dire la mort avant la naissance et l'imperfection du monde. Or, Guzmán s'empresse de tenter de digérer cette nourriture, si différente d'une alimentation maternelleⁱ, comme il le souligne d'ailleurs lui-même. Au terme de cette initiation, nul bruit, nul cri, nulle parole ne surgit, hormis le craquement des osselets des poussins cuits dans la bouche du gamin qui mastique un silence de mort. Précisons que l'ingestion du souffle mortel de la corruption et de la vieillesse se confirme tout à la fin du chapitre lorsque Guzmán compare son malaise à celui d'une femme enceinte².

Ce passage nous apparaît comme la mise en situation du rejet du Verbe divin. L'inversion et la subversion deviennent évidentes si on veut bien se rappeler les termes qui construisent à l'occasion dans les Saintes Écritures ou la patristique la métaphore de la réception, de la méditation et de l'enseignement de la parole divine par le Chrétien, autrement dit la manducation et l'éruclation³.

La capacité blasphématrice

Après cette première étape du parcours initiatique de Guzmanillo, nombre d'expériences, qui toutes ont un rapport avec la violence du langage, se succèdent. Nous nous limiterons ici à examiner ce qui, à notre sens, marque la culmination de l'apprentissage de l'expression blasphématoire⁴ de notre antihéros, l'étape barcelonaise. Car c'est avec le vol de l'agnus dei que se révèle un véritable « maître » en sacrilège.

1 COVARRUBIAS Sebastián de (1611), *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Turner, Madrid, 1979, p. 1012.

2 ALEMÁN Mateo, *Primera Parte, op. cit.*, I, I, 3, p. 152-153.

3 Psaume 18, 2 : *Dies diei eructat verbum*, une image qui se trouve déjà dans la Septante. Cf. Jean-Louis CHRÉTIEN, *Saint Augustin et les actes de parole*, PUF, Paris, 2002, au chap. V « Érucler » en particulier, p. 59-64.

4 GUILLEMONT Michèle, *Recherches sur la violence verbale en Espagne aux XVIe et XVIIe siècle (aspects sociaux, culturels et littéraires)*, thèse de doctorat « nouveau régime », sous la dir. de M. le Professeur émérite Augustin Redondo, (3 vol.), Paris III-Sorbonne Nouvelle, Paris, 2000, 888 p.

Passons sur les longs préparatifs de Guzmán pour tromper l'orfèvre marrane avec le médaillon emprunté à son maître, le capitaine. Remarquons cependant que la figure mystique que l'objet représente ne donne lieu à aucune description en dehors de sa valeur marchande¹. Le symbole importe néanmoins : la victime n'est pas « innocente » – il s'agit d'un « grand usurier »² –, mais elle ne porte pas non plus la culpabilité du vol que Guzmán lui impute.

L'ensemble du passage se joue sur le procédé de l'inversion. Certes la mort de Jésus-Christ, agneau de Dieu, n'apparaît pas en ces lignes, mais un sacrifice se commet pour libérer le *pícaro* et son maître de la nécessité. Et ce sacrifice ne marquera pas la libération et la rédemption du pécheur mais son attachement au mal.

Pour mieux abuser les témoins de la scène, Guzmán en appelle directement à Dieu à deux reprises, sans craindre de déshonorer le Nom de la divinité ni de parjurer³.

Au contraire, notre protagoniste parvient à faire jouer le rôle du délinquant « langagier » par le marrane qui jure et maudit⁴ en réaction au récit mensonger des faits. Il sait si bien retourner les apparences qu'il convainc de ses mensonges non seulement les soldats présents à la scène, mais encore les représentants de la justice ; les témoins ne savent donner de l'incident que la version que le manipulateur leur a donnée à voir. Il parvient désormais à imposer sa voix, car qui crie le plus impose la vérité⁵. Enfin, un pareil maniement du blasphème, utilisé avec un tel aplomb et une si grande audace, finit par effrayer celui qui en est sinon l'instigateur du moins le principal bénéficiaire, le capitaine. Nul n'ignore pourtant la réputation blasphématoire des gens d'armes⁶.

1 ALEMÁN Mateo, *Primera Parte, op. cit.*, I, II, 10, p. 357 : « Llevaba no sé cuáles joyuelas y un agnusdei de oro muy rico ».

2 *Idem.* Quant au péché de l'usure, cf. : CAVILLAC Michel, *Gueux et marchands dans le « Guzmán de Alfarache »*. *Roman picaresque et mentalité bourgeoise dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Institut d'Études ibériques et Ibéro-américaines, Bordeaux, 1983, [468 p.], p. 195-204.

3 ALEMÁN Mateo, *Primera Parte, op. cit.*, I, II, 10, p. 359-360.

4 *Idem.*

5 *Idem.* : « [...] Y porque quien da más voces tiene más justicia y vence las más veces con ellas, yo daba tantas, que no le dejaba hablar y, si hablaba, que no le oyesen, haciéndole el juego maña ».

6 Le soldat « type » jure, renie et blasphème. Pour le théâtre, donnons les seuls exemples des personnages de la *Comedia Soldadesca* de Bartolomé de Torres Naharro, ou

2 – La violence sociale du langage : la nouvelle de Ozmín et Daraja.

Le premier des récits intercalés dans le roman, la nouvelle d'Ozmín et Daraja, confirme, dès le premier livre de la *Primera Parte del Guzmán de Alfarache*, cette inquiétude quant à la puissance du langage ainsi que des oppressions qui lui sont liées.

Examinons ce récit. Au cours de la prise de Baza pendant la guerre de reconquête du royaume de Grenade par les Castillans, ceux-ci capturent la belle Daraja. Le portrait de cette dernière, sitôt brossé, souligne des qualités qui la destinent bien évidemment à sa conversion finale – qu'elle ne décidera qu'après le choix d'Ozmín. Mais entre sa capture – violence physique – et le dénouement « heureux » de cette nouvelle – celui de son passage définitif dans le monde chrétien –, le récit est celui de la violence linguistique dont Daraja se voit victime.

Tout d'abord, le roi Ferdinand mesure la valeur de la captive à sa capacité à parler le castillan. En cet endroit, le texte s'avère tout à fait explicite :

[...] Tan diestramente hablaba castellano, que con dificultad se la conociera no ser cristiana vieja, pues entre las más ladinas pudiera pasar por una dellas. El rey la estimó en mucho, pareciéndole de gran precio.¹

C'est par la langue que la captive atteint un prix. Néanmoins, cette capacité linguistique sera toujours à double tranchant. Elle fera de la jeune fille un sujet capable de se défendre dans un milieu où elle sera toujours, par ailleurs, l'Autre. Placée à Séville sous la protection du noble don Luis de Padilla, elle ne pourra plus parler l'arabe, sa langue maternelle, sinon dans l'intimité d'un jardin où s'introduit l'homme qui lui fut promis à Grenade, Ozmín, clandestin camouflé sous l'identité d'un maçon. De cette familiarité naîtra vite la rumeur, engendrée par l'envie². Et cette convoitise s'avère multiple : politique – car bon nombre prétend se marier avec la captive, si proche des puissants et de leurs faveurs : « la liebre una, los galgos muchos, y buenos corredores » constate crûment le récit – et linguistique – il

celui de Centurio dans *La Celestina*. Quant à la prose, les *Autobiografías de soldados* offrent de nombreuses occurrences de reniements et d'expressions telles *voto a Dios*, *cuero de Dios*, etc., comme pour indiquer que la véritable respiration des gens d'armes est le blasphème : *Autobiografías de soldados (siglo XVII)*, Atlas, BAE, Madrid, t. 90, 1956.

1 ALEMÁN Mateo, *Primera Parte, op. cit.*, I, I, 8, p. 198.

2 « [...] No faltó quien pasó la palabra de mano en mano, unos poniendo y otros componiendo sobre tanta familiaridad, hasta llegar a lo llano la bola y a los oídos de don Luis la chisme, creyendo sacar dello su acrecentamiento con honrosa privanza » (*ibid.*, p. 208).

convient que cette jeune femme, dont on attend l'entrée définitive dans la société chrétienne par le mariage, en parle exclusivement la langue. Or, cette soumission n'est pas seulement linguistique et sexuelle, mais aussi sociale.

En effet, la famille du noble sévillan décide un séjour dans sa propriété de l'Arajafé pour offrir quelque divertissement à la triste captive. Ozmín fait aussi le déplacement. Chez les villageois, s'éveille alors la haine de l'étranger – multiple ici : arabe, noble et citadin – pour chasser l'intrus à coups de pierres¹. Mais la suite du récit révèle que le monde paysan n'a pas l'exclusivité de cette méfiance.

Des troubles graves éclatent donc au village. Ozmín se retrouve sous les verrous. Don Luis de Padilla veut comprendre la présence du jeune homme sur ses terres et exige des explications d'abord à sa fille, puis à Daraja. Celle-ci invente le prétexte d'une lettre pour ses parents à acheminer à Grenade, mais qu'elle n'a pu remettre finalement à Ozmín qui devait s'en charger. L'explication s'avère insuffisante. Le noble exige de voir la lettre. La pièce justificative fournie ne suffit pas non plus. Il la fait traduire, par une autre personne que Daraja². On le voit, la langue étrangère éveille les pires soupçons, le bilinguisme signale la duplicité. Seule l'exclusivité linguistique garantit la sincérité et garantira, au-delà de la conversion des jeunes héros, l'orthodoxie religieuse et sociale.

L'audace de ce récit – qui, très significativement, clôt le premier livre de la *Première Partie du Guzmán* – mérite d'être soulignée. Mateo Alemán y pose la violence du langage sur tous les terrains. Car il inscrit au cœur de son roman une nouvelle « exemplaire » en ceci qu'elle met en scène deux jeunes Maures, les aïeux de ces Morisques d'Espagne à qui on a interdit la langue arabe et que l'on s'apprête à expulser de la Péninsule.

3 – La *Atalaya* : défense et élévation du Verbe alémanien.

En 1602, Mateo Alemán est la victime d'une des violences sans doute les plus redoutées par un écrivain³ : une *Seconde Partie de la Vie de Guzmán* apocryphe sort à Valence, puis dans d'autres villes d'Espagne et de

1 *Ibid.*, p. 238-239.

2 *Ibid.*, p. 242.

3 L'auteur relate sa mésaventure en la comparant à une scène où domine la violence physique : « [...] Mas, viéndome ya como el mal mozo, que a palos y coces lo levantan del profundo sueño, siéndome lance forzoso, me aconteció lo que a los perezosos, hacer las cosas dos veces [...] » (ALEMÁN Mateo, *Segunda Parte*, *op. cit.*, « Letor », p. 20).

l'étranger¹. L'opération, menée par un certain Juan Martí, a des visées commerciales. Il s'agit de profiter de l'immense succès, péninsulaire et européen, des aventures du gueux sévillan². Or, l'écrivain « véritable » n'a pas seulement été abusé par un des lecteurs du manuscrit de la deuxième partie de son roman ; l'œuvre, de surcroît, a été mal lue. Mateo Alemán se trouve de fait devant une tâche double : écrire – ou réécrire – sa *Segunda Parte* et rétablir la lecture qu'il attendait de la *Primera Parte*.

Face au vol de son Verbe, Mateo Alemán va donc rétorquer par l'élévation : la deuxième partie de son roman s'intitulera *Atalaya de la vida humana*³. Cette *atalaya* anticipe le destin final du protagoniste qui sera condamné aux galères royales. Car c'est sur le mât d'un de ces navires carcéraux – on retombe ici sur l'élévation – que Guzmán vit les dernières violences qui nous sont contées, une crucifixion des langues suivie de celle du corps. Il y reçoit la grâce de Dieu – qui confirme l'appartenance de sa voix au concert mystique – et il en redescendra pour se voir condamné par les hommes de cette galère au silence et à la dernière des ignominies : baiser les chiffons à torcher de ceux qui vont aux lieux. Ainsi dévalorisée, la parole de Guzmán sera cependant écoutée *in extremis* pour sauver l'embarcation d'un complot ourdi entre les galériens et les Barbaresques – la révélation du complot coïncide avec le refus de l'apostasie qui manifeste aussi le rejet du modèle paternel –. Or, au-delà de cette mise en alerte, Guzmán demeurera désormais muet. Et ce silence final ne cesse d'inquiéter et d'interroger les lecteurs : prophétie silencieuse, silence-retraite de l'écriture, liberté laissée au lecteur ? Toujours est-il que pour parvenir à cette situation littéraire

1 *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache. Compuesta por Matheo Luján de Sayavedra, natural vezino de Sevilla...*, publiée en 1602, à Valence, chez P. P. Mey et, à Barcelone, par Juan Amello, suivies de sept rééditions en 1603 à Zaragosse, Madrid, Salamanque, Barcelone, Milan, Lisbonne et Barcelone et d'une réédition bruxelloise en 1604.

2 GUILLEMONT Michèle, « Espaces de violences et de vengeances littéraires : à propos de la *Segunda Parte de la vida del Pícaro Guzmán de Alfarache* apocryphe de Juan Martí (Valence, 1602) et de la *Atalaya de la vida humana* (Lisbonne, 1604) écrite par Mateo Alemán, son « auteur véritable », *Travaux du CRES 2000-2002*, Paris III-Sorbonne Nouvelle, à paraître.

3 Sur le thème de « l'atayalisme » dans le *Guzmán de Alfarache*, cf., en particulier : VILAR Jean, « Discours pragmatique et discours picaresque », in *Actes Picaresque Espagnole. Études Sociocritiques*, Université Paul Valéry, Montpellier, 1976, p. 43-44 ; CAVILLAC Michel, *Gueux et marchands, op. cit.*, p. 296-307, au chapitre 6 plus particulièrement et « Le regard de l'utopiste : les métamorphoses de l'*atalaya* dans l'imaginaire du Siècle d'Or », in *Les Utopies dans le monde hispanique*, Actes du colloque tenu à la Casa de Velázquez (24-26 novembre 1988), Casa de Velázquez-Universidad Complutense, Madrid, 1990, p. 141-156.

limite, le roman aura fait l'expérience de bien des violences langagières.

Conclusion

La problématique de la violence du langage se trouve inscrite au cœur du roman alémanien. Et l'auteur sait tous les risques d'une telle entreprise.

En effet, l'ouvrage de 1599 démarre sur une confrontation. L'auteur choisit de s'adresser en tout premier lieu, et sur le ton de la diatribe, au public vulgaire – un cliché littéraire certes, celui du *odi profanum vulgus* d'Horace –, qu'il caractérise en convoquant le bestiaire traditionnel de la blessure et de l'infamie langagière : le basilic, le rat, la mouche, le goupil¹.

Suit un deuxième texte préliminaire au livre, dédié au lecteur « prudent ». S'il s'agit d'une autre concession à la tradition du *captatio benevolentiae*, il convient cependant d'en lire avec attention les premières lignes qui relatent l'effort exigé par l'élaboration du texte précédent :

[...] Suelen algunos que sueñan cosas pesadas y tristes, bregar tan fuertemente con la imaginación, que sin haberse movido, después recordados, así quedan molidos como si con un fuerte toro hubieran luchado a fuerzas. Tal he salido del proemio pasado, imaginando en el barbarismo y número desigual de los ignorantes, a cuya censura me obligué.²

Avec cette image de la lutte engagée contre le noir taureau de l'ignorance, on retombe sur le thème de l'animalité – que caractérise l'inexistence du langage –. C'est ce vide que Mateo Alemán combat dans l'espace de son immense roman, par protagoniste – affronté à toutes les violences – interposé.

Michèle Estela-Guillemont
GRELPP
Université de Lille III

1 ALEMÁN Mateo, *Primera Parte, op. cit.*, « Al vulgo », p. 82-84.

2 *Ibid.*, « Del mismo al discreto lector », p. 85.

VIOLENCE ET HISTOIRE

Ordre et chaos: la violence carcérale dans *El Sexto* de J. M. Arguedas

El ejercicio de la maldad – dije sin
exaltarme – es un abismo sin fondo

En 1937, Arguedas est incarcéré dans la prison nommée « El Sexto » à la suite d'une manifestation d'étudiants¹. Il y restera huit mois sans jugement. Très frappé par cette expérience dont il n'a jamais souhaité parler, il publie plus de vingt ans après, en 1961, un bref roman, *El Sexto*, précédé de la mention : « Comencé a redactar esta novela en 1957 ; decidí escribirla en 1939 »².

L'indication des délais ainsi que la curieuse inversion des dates suffisent à montrer la difficulté que rencontra l'écrivain à surmonter l'épreuve et à la transposer dans un récit construit, dont la genèse pourrait être parallèle à celle des *Ríos Profundos*³. Si dissemblables qu'ils soient, les deux romans ont d'ailleurs en commun leur narrateur autobiographique. Le jeune Gabriel dont nous suivons les pas dès les premières lignes de *El Sexto*, entrant de nuit dans le terrible pénitencier avec son matelas sous le bras, ressemble comme un frère à peine plus âgé à Ernesto. Son passé andin, son ingénuité, ses poussées d'exaltation comme ses accès de tristesse font de lui un témoin juvénile et sensible, qui observe tout mais ne philosophe jamais.

Il serait, selon nous, erroné de rattacher *El Sexto* à la littérature proprement carcérale. Celle-ci présente deux fils conducteurs bien identifiables : l'anecdote collective et pittoresque autour du petit monde de la pègre d'une part, et d'autre part l'évocation autobiographique et auto-centrée d'une longue peine. *El Sexto* diffère en tous points de ces courants à dominante événementielle. Le roman ne projette en avant aucun héros et le destin de son narrateur, tout comme son histoire personnelle, nous resteront inconnus. Qu'on ne cherche pas davantage d'épisodes festifs ou de passionnants projets d'évasion. Le propos se situe ailleurs, dans l'exploration d'un système construit pour détruire toute humanité et qui, par

1 En 1937, Mussolini qui sympathise avec la dictature de Benavides envoie au Pérou le général Camarotta afin de participer au développement de la police péruvienne sur le modèle fasciste. En visite à l'Université San Marcos, Camarotta est conspué par les étudiants et plongé dans un bassin. Arguedas, qui fait partie des meneurs, est arrêté. Il perd son emploi à la Poste Centrale et ne peut terminer ses études de Lettres. À la sortie de prison, il s'éloigne volontairement de Lima en prenant un poste d'enseignant à Sicuani (Cuzco).

2 ARGUEDAS José María, *El Sexto*, 1^{re} ed., Lima, Librería Juan Mejía Baca, 1961. Nous nous référons à la dernière édition corrigée, *Obras completas*, vol. III, Editorial Horizonte, Lima, 1983.

3 ARGUEDAS José María, *Los Ríos Profundos*, Losada, 1^{re} ed., Buenos Aires, 1957, 255 p.

là même, nous contraint à regarder en face ce visage du Mal qu'incarne la violence pénitentiaire. Notons d'emblée que cette violence spécifique n'a rien d'une transgression circonstancielle et éphémère. Elle est l'ordre même, universel et quotidien, celui qui régit les journées ordinaires des détenus du Sexto, à l'image du monde concentrationnaire qui broie Ivan Denissovitch.

1 – Un système

À l'image de la société civile, notre prison a ses quartiers, d'autant plus étanches qu'ils sont superposés et que tout changement d'étage par l'escalier unique est un événement à caractère public. Au premier étage (notre rez de chaussée) se trouvent rassemblés les plus riches et les plus misérables, les clochards et les droits communs, eux-mêmes subdivisés en pauvres et en caïds, « los grandes ». Deux d'entre eux font la loi : Puñalada, l'homme de confiance du système, toujours armé, contrôle la coca, le rhum, les cartes. Maraví, « el otro amo », contrôle le reste, en particulier le sexe. Flanqués de gardes du corps, bien chauffés dans leur cellule, ils sont toujours en quête de nouvelles « queridas », que les matons leur livrent avec bienveillance. À côté d'eux, la lie de la société, « los vagos », les vagabonds et les clochards, ramassés dans la ville, déments pour la plupart, sont contraints de se battre chaque jour pour quelques restes de nourriture¹. Dévorés par les poux et menacés de mourir d'inanition, ils se précipitent à chaque bagarre pour lécher le sang répandu sur le sol².

Le deuxième étage est l'aire réservée aux petits délinquants ainsi qu'aux détenus sans jugement qui ne peuvent ou ne veulent être classés parmi les politiques. Cette aire de transition est l'unique lieu, en dehors de la cour, où la stricte hiérarchie de la société carcérale connaît quelques assouplissements. On peut monter du premier étage ou descendre du troisième pour une brève visite au second. L'essentiel est que jamais le troisième et le premier étage ne se rencontrent. Car le troisième est le fief des politiques, trois cents personnes entassées sans jugement dans des conditions aussi abominables que les autres détenus, mais qui tentent de se préserver par une sorte d'étanchéité invisible. « Estamos viviendo sobre el crimen »³, proclame, méprisant, un des dirigeants, qui interdit à Gabriel tout contact dégradant avec l'enfer du premier. Volant au secours d'un mourant, le jeune homme enfreint la règle ; ce geste courageux lui sera amèrement reproché⁴. Symbole de cette différence, les politiques s'emploient à garder

1 ARGUEDAS José María, *El Sexto*, *op. cit.*, p. 224 et 278.

2 Cf. *ibid.*, p. 236.

3 *Ibid.*, p. 226.

4 « Hemos enredado los tres pisos que mantuvimos siempre separados.

– No están separados – le dije.

– Ahora no. Los vagos, asesinos y ladrones consideraban el tercer piso como algo inalcanzable, ahora se ha establecido cierto contacto » (*idem.*). Loin de voir dans ce bref

un nom, une identité, tout en n'utilisant pour leurs compagnons d'infortune que des sobriquets.

Au-delà des hiérarchies, une politique du corps – pour reprendre l'expression de Foucault – axée sur la souffrance quotidienne et répétitive se propose de briser toute résistance. Dans ce qu'un prisonnier nomme justement « la tiniebla de martirios que es esta prisión »¹, la saleté organisée et la puanteur des corps et des lieux constituent une petite torture ordinaire, rappelée à chaque page : « Ante la mole fétida del penal, me detuve como la primera vez. De noche, *El Sexto* huele como si todos los allí encerrados estuvieran pudriéndose »².

Gâté par sa condition de détenu politique (un seul WC pour trois cents personnes, mais pourvu d'une porte !), Gabriel constate l'humiliation des droits communs, contraints à déféquer en public dans les six trous de la cour prévus à cet usage³. La proximité directe de ces latrines primitives facilite d'ailleurs les punitions les plus efficaces ; certains, pour avoir chanté mal à propos, se voient remplir la bouche d'excréments, châtement à côté duquel les coups portés par les matons ne sont que plaisanterie⁴.

Le système mis en œuvre au Sexto sait aussi utiliser divers raffinements dans l'art de tourmenter. Le premier est bien sûr l'incarcération illimitée sans jugement et sans chef d'accusation, qui affecte politiques et locataires du second. À côté des manifestants et des syndicalistes qui dépendent de l'arbitraire gouvernemental, d'autres détenus n'ont commis d'autre crime que d'avoir déplu à un député ou d'avoir convoité la même femme qu'un sous-préfet. L'attente d'une libération aussi irrationnelle que l'incarcération elle-même fait sombrer bien des raisons. D'autant que l'administration s'amuse cruellement : la torture de la fausse levée d'écrou – le détenu plein d'espoir est tiré de sa cellule puis un contre-ordre l'y fait remettre sans explication⁵ – alterne avec le tourment de la fausse visite médicale. Un médecin passe, ne dit rien, ne donne aucun soin et sous-entend la mort prochaine. « El médico no era sino otro instrumento de tortura del gobierno,

contact un geste de solidarité avec le sous-prolétariat, les politiques y voient une brèche dans leur système de défense.

1 ARGUEDAS José María, *El Sexto*, *op. cit.*, p. 334.

2 *Ibid.*, p. 335.

3 *Cf. ibid.*, p. 234. Les caïds échappent au sort commun en déféquant dans leur cellule dans des journaux qu'évacuent ensuite leurs « paqueteros ».

4 *Cf. ibid.*, p. 222. C'est le cas en particulier de détenus qui osent chanter le jour de leur incarcération. La bouche remplie des excréments des clochards, ils sont mis en cellule menottés pour prolonger le supplice.

5 *Cf. ibid.*, p. 254.

que venía no a curar sino a asustar a los enfermos y a ver quién estaba próximo a morir »¹.

Pour maintenir une atmosphère d'angoisse, fondement d'un ordre d'obéissance et de silence, le système intègre habilement l'aide des pires criminels. C'est le bras armé de la prison, qui relaie la fêrule administrative et soulage les matons. Les caïds n'utilisent pas seulement le couteau et le fouet – des épreuves auxquelles de nombreux détenus sont prêts à faire face – mais aussi et surtout la plus terrible des menaces, celle qui fait reculer les braves, la menace du viol. Des politiques, des vagabonds, des insolents, des adolescents, des victimes de hasard sont livrés aux violeurs. La prison entière assiste au spectacle de la dégradation physique et morale d'hommes qui désormais n'en sont plus et entrent dans le monde abject des « queridas »².

Cependant la machine à faire taire connaît épisodiquement des pannes inattendues. Un détenu est là sur ordre d'un politicien jaloux. Exaspéré par la fierté de son rival, ce dernier ordonne aux matons de le passer à la torture. Contre toute attente, ces derniers, qui en ont vu d'autres, sont pris de scrupules ; ils tergiversent, trouvant la punition un peu exagérée. Constatant son échec, le politicien, qui a le bras long, tente alors de faire placer le détenu dans la cellule d'un violeur patenté. Pour d'obscurcs raisons, la manœuvre qui avait toutes chances d'aboutir, avorte également, et l'homme sauve son intégrité. Ces petits adoucissements du sort sont rares et on peut se demander s'ils ne sont pas, en définitive, plus insupportables encore qu'une violence uniforme, calibrée, négociable. Une sorte abominable de tirage au sort dans l'horreur fait naître chez les prisonniers une angoisse permanente, en même temps qu'elle met en lumière l'incroyable : les bourreaux sont des hommes comme les autres, ils ont leurs bons et leurs mauvais jours.

Le non-désordre règne donc dans le pénitencier, puisqu'il n'y a pas d'agitation intempestive, pas de suicide (sauf un, nous y reviendrons), pas de mutineries. Une mécanique bien huilée règle les repas immondes, les promenades dans une cour surpeuplée, les entrées par fournées, les désespoirs silencieux, les morts de faim. Cet univers apparemment paisible, sans loi, sans recours, sans espoir, renvoie-t-il à l'ordre ou au chaos ?

1 *Ibid.*, p. 268.

2 « El Puñalada es el azote con que el capitalismo raja nuestra frente. Ha estropeado a muchos políticos. Han salido locos de su celda » (*ibid.*, p. 273).

2 – À l'état de bêtes

Dans la prison, l'architecture joue un rôle essentiel. Les étages strictement identiques et superposables, les passerelles et leurs rambardes qui sont autant de lieux d'observation et de commentaire, l'escalier unique, visible de toutes les aires de circulation, tout concourt à la démultiplication de la douleur carcérale. L'impossibilité de trouver l'isolement, d'échapper aux regards de la multitude décuple le sentiment d'enfermement et alourdit l'angoisse. Pire encore : elle transforme la violence ordinaire en un spectacle public qui est la seule source de diversion pour les détenus. *El Sexto* est un théâtre dont la scène est mobile et dont les spectateurs ont tous et toujours un excellent point de vue sur le drame qui s'y joue, à quelque étage que ce soit¹. Ce regard collectif, rigolard en dépit ou à cause de l'angoisse, victimise les souffre-douleur et stimule l'imagination sadique des maîtres du spectacle. Ainsi le repas des clochards devient-il, à heure fixe, une attrayante comédie : on les force à courir, à s'arracher des restes, à lécher le sol ; on s'amuse fort à en exclure certains, à en gaver d'autres que l'on fera vomir à grands coups de pieds dans l'estomac². Les oubliés supplient, se traînent comme des vers. Les caïds jouent les dompteurs, le fouet claque. Une petite farce se reproduit quotidiennement : un *vago*, dit le Japonais, tente désespérément de déféquer en paix. Puñalada, appelé et stimulé par le public, accourt pour l'en empêcher ou bien le fait rouler dans ses excréments, à la joie de tous³. Une autre épave contribue à l'entretien du moral des prisonniers : le Pianiste, un étudiant incarcéré par erreur. Placé dans la cellule d'un caïd pour lui servir de *querida*, revendu à d'autres, il perd la raison. Relâché, il s'avère incapable de survivre. Réincarcéré, il est violé et tabassé quotidiennement et meurt à petit feu d'inanition sous les rires.

Pire encore est le sort de cette autre *querida* qu'est l'homme surnommé Clavel. Il est violé, revendu, passe de mains en mains ; son maître décide de le prostituer. C'est une grande première dans la prison, et un remue-ménage qui fait s'accouder aux rambardes des centaines d'hommes, voyeurs ou clients potentiels. D'abord discret – Clavel reçoit ses clients dans une cellule pourvue d'un rideau –, le manège s'accélère : Clavel est réduit à l'état de loque, il agonise, il devient fou. Pour augmenter le rendement, on le

1 Ce drame quotidien est organisé en fonction d'un propos clairement défini par le responsable de la prison : « [...] ¿Qué creen ustedes que es la prisión ? ¿ Un lugar de recreo ? Aquí han venido ustedes a padecer, a estar jodidos » (*ibid.*, p. 282).

2 *Ibid.*, p. 278-279.

3 *Ibid.*, p. 230-231.

contraint à s'offrir à la grille, à la vue de tous, jusqu'à épuisement. Les clients ne manquent pas.

La torture-spectacle pousse aux stéréotypes. Aux rires égrillards des voyeurs répondent la déchéance appuyée et surjouée des victimes, les poses de ceux qui manient haut le fouet ou le couteau. Qu'on ne s'y trompe pas : derrière ces jeux de rôles, derrière les sourires des spectateurs, ce n'est pas la cruauté mais l'indifférence qui domine. Chacun sauve sa peau et la meilleure façon de la sauver est de se fermer à la douleur de l'autre. Les matons jettent leur pâture aux caïds sans trop y penser. « Mejor que lo maten de una vez las fieras del primer piso »¹, dit un gardien sans méchanceté d'un détenu à bout de forces. La solidarité n'est pas non plus le fait des premières victimes :

Vago que enfermaba, moría ; nadie le llevaba alimentos a su celda. Iba consumiéndose por hambre ; moría entre la fetidez de sus últimos excrementos y orines. Sus compañeros de celda lo arrojaban afuera al anochecer, si lo veían agonizante.²

L'insensibilité atteint aussi les politiques. À cet égard, *El Sexto* est un terrible réquisitoire contre l'endurcissement, la déshumanisation de ceux qui prétendent œuvrer pour les déshérités. Une seule préoccupation les habite et tend à détruire tout sentiment de solidarité : la rivalité impitoyable qui dresse les uns contre les autres, sans scrupule et sans limite, apristes et communistes³.

L'indifférence aux actes monstrueux qui se déroulent au premier étage prend toute sa dimension à l'occasion d'un épisode révoltant. Accusé d'avoir volé une bague à sa patronne, un jeune serviteur indien est incarcéré un soir puis libéré au petit matin, la bague ayant été retrouvée. Réclamé par Puñalada, toujours à court de chair fraîche, l'enfant (il a quatorze ans) est livré au violeur et à ses acolytes pour la nuit, dans l'indifférence générale. Nul ne se sent responsable, ni les gardiens qui suivent la routine, ni les politiques dont ce n'est pas le problème. La violence, une nouvelle fois associée au hasard, est acceptée, intégrée dans les mentalités, et, en signe

1 *Ibid.*, p. 243.

2 *Ibid.*, p. 280. De même, lorsque Gabriel couvre chaudement le Pianiste qui est mourant, celui-ci est tué par ses compagnons qui convoitent ses vêtements.

3 Parmi bien d'autres, on peut citer cette scène révélatrice où, à l'occasion de la mort d'un vieux leader syndicaliste, les deux groupes hurlent en même temps leur hymne distinctif. (*Cf. ibid.*, p. 298).

d'exonération, justifiée après coup. « Está llorando como un maricón »⁴, note au matin un spectateur blasé.

Le regard de Gabriel, empreint d'innocence, met en évidence le Mal partout où il se manifeste : dans l'abaissement des êtres qu'organise le système, dans la lâcheté qu'engendre la menace du viol, dans le voyeurisme qui dégrade regardants et regardés. À cette déchéance qui n'épargne personne, le jeune homme ne trouve pas de réponse. Des élans caritatifs l'incitent à prendre quelques risques, mais l'échec sanctionne toujours le geste de bonne volonté. Contrairement à bien d'autres romans de l'emprisonnement, *El Sexto* n'oppose pas des êtres corrompus à une élite exemplaire dont le témoignage rayonnerait par delà les contraintes et les sévices. Une donnée tragique du système est précisément d'entacher de dérision tout ce qui ressemble à de l'humanité : sentimentalisme petit-bourgeois pour les politiques, dangereux aveu de faiblesse pour tout le monde.

3 – Un sang rédempteur

Un personnage singulier échappe à la loi de la peur et du silence. C'est Rosita le travesti de la prison. Maquillé, soigneusement coiffé, juché sur des talons hauts, il chante d'une voix aiguë, circule entre les étages, impose le silence aux rieurs et choisit ses « maridos » en toute indépendance. L'histoire de Rosita, dans le contexte du pénitencier, avait toutes chances d'être la même que celle de Clavel, battu, violé, offert à tous pour quelques piécettes. Dans ce monde où tout homme possédé, ne fût-ce qu'une fois, par un autre homme est instantanément considéré comme un déchet d'humanité, Rosita affiche une assurance impressionnante et distribue royalement sa protection à qui la lui demande. La clé du mystère nous est révélée par un politique, qui professe d'ailleurs que tous les homosexuels devraient être supprimés à la naissance : « Es un marica ladrón que vive sola en una celda, frente de nosotros. ¡ Es un valiente ! [...] Los asesinos que hay aquí la respetan. Ha cortado fuerte a muchos. A uno casi lo destripa »¹.

Rosita, que tout désigne pour une déchéance mortelle, réussit par sa propre violence à subvertir un ordre carcéral fondé sur la domination du masculin. Le sang qu'il a eu la capacité de verser lui a permis de n'être ni méprisé ni inféodé à qui que ce soit, tout en échappant à la fois au syndrome de victimisation et à la tentation de la brutalité gratuite. Ce beau personnage sans foi ni loi est sans doute, par la grâce du couteau, l'être le plus libre du pénitencier.

⁴ *Ibid.*, p. 311.

¹ *Ibid.*, p. 223.

Cette leçon du sang, toujours publique, sera administrée également à la population carcérale, gardes et prisonniers confondus, par deux détenus du second étage, deux innocents, il importe de le souligner. Bien des points les rapprochent : ce sont des hommes d'âge mûr, discrets, respectés, assez forts pour renoncer volontairement aux petits avantages de la bonne conduite. Nous avons déjà évoqué le cas de l'un des deux, injustement emprisonné sur l'ordre d'un député jaloux.

Rongé par une maladie dont il ignore la gravité et par l'attente interminable d'une hypothétique libération, l'homme est ravagé par la tristesse. L'indignation le submerge lorsqu'à la vue de tous Puñalada contraint le malheureux Clavel à se prostituer : c'en est trop. Tandis que sur les passerelles certains se rincent l'œil et que d'autres rassemblent leurs quelques sous, tandis que Gabriel écœuré se réfugie dans la lecture du Quichotte, le détenu grimpe calmement sur la rambarde et se jette dans le vide en calculant sa trajectoire ; son corps vient s'écraser sur la grille où Clavel, moribond, est forcé à s'offrir. Le sens de son geste nous est révélé par la phrase qu'il prononce au moment de sauter : « ¡ Esto se lava con sangre, carajo ! ¡ Ahí está la mía, aunque podrida ! ¡ Es sangre ! »¹.

Malgré l'effort des gardiens pour minimiser l'incident et salir la mémoire du défunt – « ¿ No estaría celoso ese hombre ? »² –, la violence inouïe de cette mort théâtrale interrompt le trafic humain et libère avant terme Clavel, dont la raison a sombré. Le sang sacrificiel de cet innocent, qui éclabousse la cellule et terrorise le prostitué, vient laver l'ignominie et rétablir publiquement un autre ordre où l'intolérable ne doit plus être toléré.

Au même moment, un autre détenu innocent, « el piurano », – mais la reconnaissance de son courage lui vaudra de redevenir « don Policarpo », c'est-à-dire « un señor » – se prépare à un sacrifice comparable. Il s'agit de châtier le responsable du viol de l'enfant indigène, seul geste capable de rendre à celui-ci, et à la prison toute entière, un sentiment de dignité. Devant l'adolescent détruit physiquement et moralement, don Policarpo a l'idée du meurtre justicier :

El piurano contempló al muchacho ; fue adquiriendo solemnidad todo su cuerpo. Me pareció que crecía, que su cabeza y sus hombros se fortalecían. – Sí, puedo – dijo –. Te los mataré, muchacho³.

1 *Ibid.*, p. 327.

2 *Ibid.*, p. 328.

3 *Ibid.*, p. 312.

Conscient d'être investi d'une mission providentielle¹ dont il n'est que le bras armé, don Policarpo se prépare avec calme et minutie à un périlleux assassinat. Aucun doute n'effleure la pensée de cet honnête et simple sexagénaire, père de famille, qui n'ignore pas que son geste, heureux ou malheureux, le mènera en toute hypothèse à l'auto-sacrifice. Contre l'atteinte à l'enfance, il se vit comme un croisé et explique à Gabriel : « Yo aquí hago un bien degollando a ese gallinazo asesino »².

Le caractère symbolique et non vindicatif de ce meurtre annoncé sera mis en évidence par une substitution de dernière minute. Contre toute attente, Puñalada, le bourreau de l'enfant, est tué par un vagabond dément. Don Policarpo ne considère pas sa mission terminée ; il verse alors le sang d'un autre bourreau, le maton le plus sadique du pénitencier, qu'il égorge proprement d'une oreille à l'autre. Comme on a pu le dire d'Edmond Dantès, la figure du « piurano » n'est pas celle d'un vengeur ou d'un exterminateur, mais celle d'un justicier inspiré. Se rendant de lui-même avec la plus grande dignité aux gardes qui lui obéissent en l'arrêtant, il semble restaurer par ce terrible coup de couteau et les flots de sang qu'il libère une humanité qui touche détenus et matons. « Hay pocos hombres valientes como este señor – dijo el guardia abanquino »³.

Cette même humanité revient aux politiques qui, après quelques hésitations stratégiques, finissent par acclamer le meurtrier providentiel. Le sang répandu par ceux qui se sacrifient à la vue de tous, loin de noyer *El Sexto* dans le désordre, rétablit temporairement un ordre du refus où la lâcheté n'encourage pas le vice et où les criminels ne sont pas prospères parce que d'autres criminels, des justes cette fois, les châtient. Un monde à l'envers éphémère, bien évidemment, car dès le lendemain les bourreaux ont leurs successeurs.

L'ordre règne à nouveau dans le pénitencier et ce non-désordre prend appui sur un ordre qu'on pourrait dire de nature et non de culture, un ordre de non-droit dont la seule référence est le déploiement de la domination sadique. C'est un ordre bestial – et non animal – dont la violence quotidienne, sans autre limite que celles de l'imagination, est à la fois argument suprême et politique-spectacle. Une violence qui terrifie et qui fait rire, qui tue l'homme dans l'homme. À l'opposé, c'est un ordre de culture que certains tentent ici de rétablir : un ordre qui admet la différence, le féminin, l'enfance, le droit et pose des limites à ne pas franchir. Mais le

1 « La cólera y la evidencia de la misión providencial que debía cumplir se reflejaban en el ceño de la frente, en la calma con que se paseaba en la celda » (*ibid.*, p. 321).

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 338.

passage de l'un à l'autre ne parvient pas à se faire par l'organisation humaine. Les réunions et les manifestations au garde-à-vous des politiques sombrent dans l'inefficacité satisfaite. Les gestes caritatifs sont tout aussi impuissants à briser des rituels profondément ancrés dans la collectivité carcérale, comme une image parodique de la société civile. Seul le sang lustral ouvre la fracture. *El Sexto* pose la question d'une autre violence, contradictoire, qui tue au service de la vie et qui dit le droit par le sang. Une légitimation du meurtre comme signe d'humanité.

Ève-Marie FELL

Université François Rabelais de Tours

Violence et désintégration de la personnalité dans *Huasipungo* de Jorge Icaza¹

Huasipungo de l'équatorien Jorge Icaza (1906-1978), publié en 1934, diffère des autres romans indigénistes de l'époque par une noirceur toute particulière où le sordide frise le grotesque. Certes, il dépeint un Indien opprimé sans relâche, victime de l'injustice et de l'arbitraire, dominé par tous les groupes sociaux d'une pyramide dont il est la base et le principal pilier. Mais il semble aller plus loin en mettant en scène les effets des abus sur la victime, en l'occurrence une misère absolue, matérielle, physique, mentale, affective, qui l'amène à adopter un comportement déshumanisé. Autrement dit, les violences engendreraient une violence plus radicale encore et bien plus terrifiante : la dépersonnalisation de la victime.

Dans tout phénomène de désintégration, il y a l'individu et ses prédispositions, mais il y a aussi un milieu moteur de la dépersonnalisation que Bruno Bettelheim qualifie, dans ses travaux, de situation extrême². Nous nous efforcerons d'observer comment le système de l'hacienda relève ici d'un milieu de situation extrême³, avec son régime de terreur, de coups, de menaces, d'humiliations, et comment l'Indien s'y trouve prisonnier d'un engrenage infernal qui l'amène, involontairement et inconsciemment, à collaborer à sa propre déchéance. Dans *Huasipungo*, « l'esthétique de l'horrible »⁴ ne saurait être qu'un parti pris littéraire ; il s'agira ici de comprendre, à la lumière des théories de Bettelheim, comment elle structure ce qu'Ève-Marie Fell appelle un « réquisitoire »⁵.

1 - L'hacienda, un milieu de situation extrême pour l'Indien

Le roman est constitué de 25 séquences qui, directement ou indirectement, évoquent des espaces de l'hacienda marqués par la misère et le sordide. Il n'y a aucun lyrisme dans le roman, même lors de l'épisode final où les Indiens se révoltent et s'opposent à la confiscation de leur « huasipungo », le lopin de terre qui leur est accordé en échange du travail de toute la famille et de sa soumission, ni même lorsqu'ils affrontent les soldats venus « acabar con ellos », « eliminarlos »⁶. L'atmosphère oppressante n'y naît pas seulement du style et des descriptions des

1 ICAZA Jorge, *Huasipungo* (1934), Colección Antares, Libresa, Quito, 1989, 245 p.

2 Nous nous appuyerons notamment sur *Le cœur conscient*, Laffont, Paris, 1977, 383 p., ainsi que de *La forteresse vide*, Gallimard, Paris, 1977, 588 p.

3 Si Bettelheim définit le concept de situation extrême à partir de l'observation du fonctionnement des camps de concentration de Dachau et de Buchenwald, il l'applique à certaines configurations familiales et certaines configurations économiques et sociales.

4 L'expression est d'Augustín Cueva (cité par FELL Ève-Marie, *Les Indiens, sociétés et idéologies en Amérique hispanique*, Armand Colin, Paris, 1973, p. 164).

5 FELL Ève-Marie, *op. cit.*, p. 146.

6 ICAZA Jorge, *op. cit.*, p. 240.

différentes formes de violences à l'encontre de l'Indien, mais de la mise en scène de la façon dont celles-ci lui sont infligées : injustement et arbitrairement. En ce sens, dans *Huasipungo*, elle relève d'un milieu de situation extrême. Nous ne décrivons pas les humiliations exposées dans le roman tant elles sont nombreuses. Elles font partie d'un système, l'hacienda, qui repose sur la coercition.

Parmi la multitude de personnages, plusieurs figures incarnent le destin de l'Indien dans ce système : Andrés Chiliquinga, sa femme Cunshi et leur tout jeune fils. S'ils apparaissent comme les personnages centraux, ils ne représentent pas de réelles individualités. Ils sont emblématiques du fonctionnement de l'hacienda, au même titre que Don Alfonso Pereira, le grand propriétaire, que le curé ou que le contremaître, le « Tuerto Rodríguez ». En l'occurrence, c'est à travers les injustices qu'ils subissent et leur trajectoire vers la destruction psychique et physique qu'ils sont exemplaires d'une condition indienne.

D'emblée, l'Indien est nié dans son humanité. Il n'est qu'un instrument de mise en valeur des terres : « Toda propiedad se compra o se vende con sus peones »¹, affirme Don Alfonso. Dès lors, le travail ne saurait être pour lui une source d'affirmation de soi. Il n'est que douleur, épuisement, nouvelle manifestation de l'arbitraire. Ainsi Andrés est-il forcé d'abandonner du jour au lendemain sa famille, son « huasipungo » et les maigres cultures qui assurent leur survie pour déboiser des collines éloignées. Ce travail titanesque, pour lequel il est à peine nourri, ne lui est pas rétribué. Il ne reçoit en échange que coups et insultes. Pire, constamment surveillé, il lui est strictement interdit de quitter le chantier et de rejoindre sa famille : le voilà privé de ce qu'il a de plus cher. Ses besoins les plus intimes, physiques – alimentation, repos, intégrité physique – et psychologiques – reconnaissance, valorisation, affection – sont niés. Bref, Andrés subit sans répit les trois grands types de dommages préjudiciables à l'intériorisation personnelle : corporel, économique et moral. Il en résulte un sentiment d'abandon chez la victime qui perçoit tout comme source de danger. Andrés ne peut cesser de ressentir une angoisse profonde liée au sentiment d'insécurité qui définit son quotidien.

Dans ce contexte, le Ciel cesse d'être un espoir. Il apparaît au mieux indifférent, au pire comme une menace supplémentaire. Le prêtre, autre figure de l'autorité, complice du grand propriétaire, dont il partage non seulement les intérêts mais les vices, se charge d'ailleurs, par de nombreuses ruses, d'entretenir la peur de la colère divine. Le patron, le prêtre et Dieu se rejoignent ainsi dans l'image de la toute-puissance vécue comme irrationnelle et incontrôlable. Les Indiens donnent à tous trois du « taita » –

¹ *Ibid.*, p. 73.

« taita Dios », « taita cura », « taita patrón » –, témoignage de leur soumission et de leur respect craintif. Même la nature paraît menaçante ; le climat, hostile ; la terre, avare. Ils ne laissent aucun répit à l'Indien obligé de lutter à chaque instant pour sa survie physique.

Placé en situation extrême, l'Indien n'a évidemment aucune liberté de choix, ne participe à aucune décision. Or, la prise de décision, comme les muscles, s'atrophie si elle ne s'exerce pas, pour reprendre une image développée par Bettelheim.¹ Il est donc difficile à l'Indien de prendre conscience de sa liberté d'individu. En outre, il faut que l'individu estime qu'il lui est possible d'influencer son milieu social et physique, de prendre des décisions sur la façon et le moment de le modifier, sinon il ressent un sentiment d'impuissance qui aura sur sa personnalité des effets destructeurs. La prise de décision n'est pas seulement une fonction du moi : c'est elle qui crée le moi, le nourrit et le fait croître. Si une autorité interfère au point de devenir excessive et faire obstacle au développement du moi, si elle empêche la prise de décision, puis l'action dans des domaines essentiels à l'acquisition et à la sauvegarde de l'autonomie, alors elle sera destructrice.

2 – Impuissance et perte d'autonomie

Le roman met précisément en scène la perte de l'autonomie. Andrés est ainsi submergé par une excitation et un stress qui débordent ses défenses, provoquant effroi et incompréhension. Plutôt qu'un état de sidération, il souffre ici d'une agitation anxieuse qui l'installe dans une phase de rumination. Forcé à des travaux de déboisement sous la menace de l'expulsion de son « huasipungo », obligé de laisser seuls sa femme chérie et son fils, fouetté, puni, Andrés, totalement impuissant, vit dans une rage permanente et obsédante. Lorsqu'il apprend que Cunshi se trouve désormais chez le patron pour y être nourrice sans qu'il en ait été consulté, il entre dans une colère terrible suivie d'une phase de rumination où, obsédé par le départ de sa femme, il reste prisonnier de sa rage anxieuse :

Aturdido por una rara angustia se prendió a su tarea con la sensación de haber estado allí siempre. Siempre. [...] Y, de cuando en cuando, un recuerdo vivo doloroso, que parece volver a él después de una larga ausencia. [...] Pensamientos que exaltaban más y más la furia sin consuelo del indio abandonado [...].²

La rumination alimente la frustration et la rage :

Con doloroso cansancio en las articulaciones, Chiliquinga se dejó arrastrar por una modorra que le aliviaba a ratos, pero que al huir de su sangre y de sus músculos - sorpresiva, cruel, violenta - le estremecía de coraje y le obligaba a discutir y a insultar a

1 BETTELHEIM Bruno, *Le cœur conscient*, Laffont, Paris, 1977, [383 p.], p. 108.

2 ICAZA Jorge, *op. cit.*, p. 110-111.

las cosas – con los hombres le era imposible : « Nu... Nu te has de burlar de mí, ¡ rama manavalí !, rama puta, rama caraju. Toma... Toma, bandida »¹.

Un élément clé du processus de perte d'autonomie est évidemment la situation de stress et d'effolement. L'influence d'un environnement angoissant est déterminante dans le conditionnement de la personne et son interaction avec le milieu. Pour briser quelqu'un, l'angoisse importe davantage que les coups. Certes, les coups servent en ce qu'ils génèrent le stress ; mais le sentiment d'impuissance est créé plus sûrement par la menace constante. On peut refuser de plier sous les coups et tenir tête comme le fait Andrés en restant digne sous le fouet du « teniente político » qui le punit injustement². Mais on ne peut rien contre la menace constante du fouet et, pire, celle de la confiscation du « huasipungo », unique refuge. S'accommoder de la menace permanente est alors beaucoup plus destructeur pour l'image de soi que ne l'est l'exécution de la menace, car s'accommoder sur la durée de la menace provoque un profond sentiment d'impuissance. Celui-ci entame l'estime de soi et alimente un sentiment permanent d'humiliation, lequel, à son tour, contribue à détruire lentement la capacité d'autodétermination, de prévoir l'avenir et de s'y préparer, renforçant le sentiment de précarité.

Dès lors, les satisfactions accessibles sont d'ordre primitif : manger, dormir, se reposer, obsessions des Indiens de *Huasipungo*. Comme un enfant, Andrés vit dans le présent immédiat. Le lecteur peut avoir le sentiment qu'Andrés est une figure schématique, sans profondeur psychologique. Cette sensation tient au processus psychique qu'il subit, à l'engrenage de la rage, du stress et de l'angoisse qui a quelque chose de mécanique. Toute introspection lui est impossible ; il n'en a ni le temps, ni la disponibilité psychique et intellectuelle, car ses facultés sont orientées vers l'unique but de la survie³.

Le processus de dépersonnalisation est alors en cours. L'esprit et les sentiments sont toujours au service du corps et de sa survie. D'où des

1 *Ibid.*, p. 111-112.

2 *Ibid.*, p. 227-228.

3 Dans le roman d'Icaza, la représentation de l'Indien passe par celle d'un « personnage-masse ». La désintégration de la personnalité mise en scène ici implique la dissolution de l'individualité, tous les Indiens se rejoignant nécessairement dans la trajectoire de l'abandon et du malheur pour former une seule et même masse soumise et abrutie. La construction d'un « personnage-masse » de l'Indien n'est donc pas un simple procédé littéraire mais s'inscrit dans la dénonciation du système, comme le démontre Ève-Marie Fell (*cf. op. cit.*, p. 158-161).

comportements apparaissant comme indignes, telle cette scène grotesque où les mères se bousculent pour quasiment jeter à la figure du contremaître leur nourrisson, malade, chétif, affamé, afin de le convaincre de les choisir comme nourrice et bénéficiaire ainsi de traitements de faveur. D'autres préfèrent « se traire » pour prouver la qualité de leur lait, renonçant à toute pudeur¹.

L'Indien est ainsi, malgré lui, le sujet de relations de domination qui fonctionnent comme un engrenage infernal. La menace constante accompagnée du sentiment d'impuissance débouche directement sur la sensation de vivre dans un monde imprévisible. Soulignons à ce titre le rôle de la durée de la rigueur. Si l'individu est convaincu que quoi qu'il fasse, il ne résultera rien de bon, ses efforts perdent tout leur sens, l'espoir disparaît, et seuls restent l'angoisse et le désespoir. C'est ce qui se produit en définitive chez Andrés : il travaille fidèlement pour le patron qui le sépare de sa femme et la viole ; il s'efforce pourtant de se distinguer, se sacrifie et guide les Indiens dans le marais à assécher, mais le patron l'oblige ensuite à rembourser à prix d'or des semences détruites par le bétail ; pire, il ne lui accorde aucune aide pour affronter la disette, lui refuse un prêt pour enterrer dignement son épouse décédée, puis lui inflige injustement l'humiliation d'un châtimement public. Les efforts d'Andrés, la qualité de son travail et, partant, sa valeur en tant qu'individu sont systématiquement niés.

3 – L'engrenage infernal : aucune échappatoire possible

Le sentiment d'être impuissant et insignifiant entraîne le besoin croissant de trouver le respect de soi et l'autonomie. La vie privée, la famille, le « huasipungo » apparaissent alors à Andrés comme le seul espace chargé de valeurs positives, le seul où il puisse acquérir un sentiment d'identité : « Eran [los huasipungos] el refugio para todos los males. Allí esperaban los guaguas, la guarani »². Il est primordial pour la survie psychique de ménager une zone de liberté d'action et de pensée, aussi insignifiante soit-elle. Ces deux libertés sont les attitudes humaines les plus fondamentales, de même que l'absorption et l'élimination, l'activité mentale et le repos, sont des activités physiologiques capitales³. Mais pour que la famille et le « huasipungo » soient véritablement un refuge, encore faut-il qu'Andrés soit libre d'organiser sa vie privée. Ce n'est pas le cas, puisque le patron la contrôle également et a le pouvoir de le séparer des siens. Il apparaît alors

1 ICAZA Jorge, *op. cit.*, p. 100.

2 *Ibid.*, p. 181.

3 BETTELHEIM Bruno, *op. cit.*, p. 202.

de façon extrêmement douloureuse qu'il n'existe aucune échappatoire possible à la dépendance.

Plus grave, tous les efforts pour conserver une autonomie personnelle alimentent l'engrenage de la destruction de la personnalité en renforçant le sentiment de totale impuissance. En effet, ce qui permet de survivre comme personne, l'attachement familial et les liens affectifs, représentent un danger supplémentaire pour la survie psychique. La famille est un réconfort, mais la menace de sa perte est une source d'angoisse constante, un danger pour l'équilibre. Elle est un besoin vital, celui de se sentir exister comme individu digne, mais aussi une douleur lors de séparation. La séparation, même momentanée, parce qu'elle est subie, agit toujours comme un choc traumatique. Lorsqu'il découvre l'absence de sa femme, désormais nourrice, Andrés exprime sa rage par une colère destructrice : « De pronto – loco atrevimiento de su fantasía y de su impotencia – se vio que golpeaba con los puños en alto las paredes invulnerables de la casa de la hacienda »¹.

L'issue est toujours identique : l'obligation de se contrôler pour éviter la fureur du patron qui pourrait entendre les coups portés à ses murs et lui infliger une nouvelle punition. Or, cette obligation implique inmanquablement de se soumettre et de renoncer un peu plus à son autonomie : « Una modorra brindó al indio esa conformidad amarga y reprimida de los débiles. ¿ Quién era él para inquirir por su familia ? ¿ Quién era él para disponer de sus sentimientos ? »². Andrés, renvoyé à sa propre impuissance, perd davantage encore l'estime de soi.

Ces émotions fortes déstabilisent un individu déjà fragilisé. Sans contrôle sur son univers, soumis aux caprices du patron, Andrés vit encore davantage de tensions nerveuses par la crainte de la rupture de sa cellule familiale. Aussi, quand Andrés retrouve sa famille saine et sauve après la séparation, le soulagement est tellement violent qu'il le renvoie plus encore à son impuissance, impuissance à contrôler ses émotions cette fois, provoquant un nouvel accès de rage.³ Andrés est alors effrayé par sa propre violence et se sent coupable des coups portés aux siens. Il préfère abandonner son foyer, bien qu'il ait défié les contremaîtres et parcouru des kilomètres dans le froid pour le retrouver :

1 ICAZA Jorge, *op. cit.*, p. 108.

2 *Ibid.*, p. 109.

3 *Ibid.*, p. 105.

¡ Nu, caraju ! ¿ Y ordeñu, ga ? Exclamó Chilinguina con reproche y amenaza que no admitían razones. Luego apartó con violencia a la longa – con violencia de borrador, con violencia de quien no quiere ver lo que hace – y salió de la choza.⁴

Cette fureur injustifiée, et qu'Andrés sait injustifiée, est particulièrement débilatante, car il en naît un profond sentiment de culpabilité. Les liens affectifs finissent ainsi par rendre la vie plus pénible, car ils épuisent l'énergie vitale nécessaire à la survie physique et psychique.

4 – La reproduction de la violence

Ils participent aussi de l'engrenage infernal en ce qu'ils nourrissent un phénomène de reproduction de la violence. Les Indiens sont tellement irrités que l'intégration psychique est menacée par l'hostilité accumulée². Le fait que ce qu'ils veulent faire soit constamment l'objet d'interférences – travail personnel interrompu pour travailler pour le patron, vie de famille suspendue par le contremaître, récoltes perdues à cause de la colère divine, repos interdit à cause de nouvelles corvées imposées par le curé – entraîne une agressivité qui ne cesse de s'accumuler mais qu'il faut refouler. Il se crée alors chez l'individu une nouvelle pression, en sus du stress inhérent à sa situation précaire.

Il est difficile, dans une situation d'angoisse et de stress, de disposer de l'énergie qui permet de sublimer ou d'intégrer l'hostilité. La refouler est possible, mais là encore, cela exige une énergie incroyable et sollicite trop l'affectivité et la volonté. Cette énergie est déjà dépensée à lutter contre les nouvelles causes d'exaspération qui ne cessent de s'accumuler. Par ailleurs, il est trop risqué de se retourner contre le patron, car on peut y perdre la vie. Andrés qui se rebelle n'est-il pas massacré avec son enfant? D'où l'engrenage de la reproduction de la violence, notamment envers les proches.

Andrés décharge ainsi son agressivité par un manque total de courtoisie, par la brutalité et la grossièreté. Il guette en fait l'occasion de cracher sa frustration et sa colère réprimée. S'exprimer avec véhémence lui est un soulagement. Les comportements aberrants selon les normes convenues de la morale sont également légion dans le roman : Andrés bat sa femme et maltraite son fils ; il assassine son ami, Gualacoto, qu'il désigne comme bouc émissaire. Ils ont valu à Icaza d'être accusé d'entretenir le stéréotype raciste de l'Indien sale, veule et violent³. Pourtant, analysés dans un

4 *Idem.*

2 BETTELHEIM Bruno, *op. cit.*, p. 278.

3 Concernant la réception de *Huasipungo*, voir notamment FELL Ève-Marie, *op. cit.*, p. 162-163.

contexte de situation extrême, ces comportements participent de la dénonciation du système. La vie de l'Indien dans l'hacienda est si précaire qu'il reste peu de place pour la tendresse filiale, l'amitié ou la solidarité. Les meilleures intentions, les bons sentiments, le respect sont toujours compromis par le besoin de décharger l'irritation accumulée.

La victime réagit ici d'une façon aussi discutable que l'agresseur. Dans une situation extrême, elle est associée à ses bourreaux dans le processus de domination. Car la baisse de l'estime de soi ne peut trouver aucune échappatoire, nous l'avons vu. Le système ne permet pas de reconquérir une forme d'autonomie valorisante et fonctionne en quelque sorte comme un piège. D'où l'importance de l'alcool pour oublier l'état de dépendance, la perte d'autonomie, l'impuissance et le mépris qu'Andrés tend à ressentir pour lui-même. Mais l'alcoolisme d'Andrés ne contribue qu'à le rendre plus dépendant du patron. Sous l'emprise de l'alcool, il est plus violent encore avec les siens, et tombe plus profondément dans l'engrenage infernal de la culpabilité, la honte, la perte du respect de soi. Quoi qu'il fasse, il ne peut échapper à sa propre déchéance.

5 – Ambiguïté des relations dominant/dominé

Les Indiens paraissent complètement passifs et soumis aux ordres du patron. Comment comprendre cette attitude ? Les « huasipungueros » ont depuis longtemps perdu l'espoir du changement. Dans ce contexte, la coercition finit par créer des intérêts communs : il vaut mieux coopérer que s'opposer. Il nous est dès lors possible de comprendre pourquoi Andrés, déjà humilié, déjà physiquement et psychiquement épuisé, se porte volontaire pour guider les Indiens dans le marais, tâche non seulement ingrate mais fort risquée. Face à l'incompétence du contremaître, qui envoie à la noyade ses travailleurs, Andrés juge qu'il vaut mieux prendre en main l'assèchement du marais, finir les travaux rapidement et ainsi sauver des vies. Aussi monstrueux que cela puisse paraître, Andrés en vient à partager les intérêts du patron : assécher vite et bien l'immense marais.

Par cet engrenage infernal, le système finit par fonctionner seul : plier rend la vie plus facile aux Indiens. Ils sont persuadés qu'ils ne peuvent améliorer leur sort qu'en coopérant. Scène terrible, quand Don Alfonso refuse de leur accorder les « socorritos » (avance sur salaire) devant leur permettre de survivre à la famine et à l'épidémie qu'elle provoque, ils insistent à peine et s'enfuient devant la colère du patron, alors qu'ils font nombre et pourraient aisément prendre d'assaut la maison et les précieux aliments qu'elle renferme : « No era el hambre de los rebeldes que se dejan

morir. Era el hambre de los esclavos que se dejan matar saboreando la amargura de la impotencia »¹.

Les relations avec le patron sont ambiguës. L'une des dangereuses illusions des Indiens est de voir leurs maîtres sous un aspect mythique, forts, durs, inaccessibles, inhumains, ayant toujours raison. Il s'agit d'une pure fascination de la toute-puissance du dominant. Aussi, peu importe que Don Alfonso vive principalement à Quito : il n'a pas besoin d'être présent pour incarner l'autorité, la seule évocation de son nom suffisant à épouvanter. Selon Bettelheim, il n'y a pas de moyen d'échapper aux tendances psychotiques imposées par les circonstances de la situation extrême. Des fantasmes naissent et sont projetés sur un pouvoir défini comme mythique. Le réel sert ainsi à alimenter le mythe du pouvoir tout-puissant du patron. L'impuissance, la nécessité d'inhiber toute réaction vindicative et le besoin de préserver un certain narcissisme contribuent à engendrer chez l'Indien une image mythique du persécuteur.

Comment résister à cette fascination ? Selon Bettelheim, il faut prendre position, que ce soit intérieurement, sans conséquence tangible, ou en extériorisant ses convictions dans l'action. Le récit se termine par la révolte des Indiens dépossédés de leur « huasipungo ». La rébellion pourrait apparaître comme une vitale affirmation de soi. En affirmant sa capacité de résister, Andrés s'affirmerait comme personne autonome, dotée de volonté propre. Il ne se berce plus d'illusion et a pris conscience que tous ses efforts d'adaptation sont vains. Il se révolte et se venge, tuant le contremaître et le « *teniente político* ». Il semble exercer là sa dernière liberté, celle de juger par lui-même les conditions d'existence qui lui sont imposées. Si vivre en homme libre est impossible, alors mieux vaut mourir comme tel, tel pourrait être le message du roman : « *La actitud desconcertada e indefensa de los campesinos se trocó al embrujo del alarido ancestral que llegaba desde el « huasipungo » de Chiliquinga en virilidad de asalto y barricada* »².

Pourtant, Andrés ne parvient pas, en dernier recours, à échapper à l'engrenage de la dépersonnalisation. L'interprétation de la rébellion finale s'avère aussi ambivalente et complexe que le jeu de relations qui se met en place entre persécuteur et persécuté. Premièrement, chez Andrés, la révolte n'est pas un acte raisonné. Elle obéit à une pulsion inconsciente. En ce sens, elle ne saurait être un véritable acte de résistance ni une affirmation de l'autonomie. Elle n'est qu'une pulsion de colère qui ne fait qu'accélérer la mort d'Andrés, à la plus grande joie du patron. Car, deuxièmement, elle fait

1 ICAZA Jorge, *op. cit.*, p. 198.

2 *Ibid.*, p. 237.

le jeu du patron. Andrés meurt et libère la terre convoitée par Don Alfonso. En provoquant lui-même rapidement et sûrement sa propre mort, il va dans le sens des intérêts de ce dernier qui souhaitait sa disparition.

D'ailleurs, l'image d'Andrés comme héros est mise à mal par ses dernières paroles. Le fils, tout juste âgé de quatre ans, a constamment épaulé son père lors des affrontements ; le narrateur salue son courage et son dévouement. Mais Andrés, alors qu'il sait leur mort prochaine, ne fait preuve à son égard d'aucune tendresse. Il l'insulte lorsque le petit, pourtant légitimement effrayé, commence à pleurer : « Longuitu maricón. ¿ Pur qué, pes, ahura gritandú ? Estáte nu más cun la boca cerrada »¹. Andrés est bien, jusqu'au dernier moment, prisonnier de l'inférial engrenage de la violence et de sa reproduction. Toute révolte est vaine et dérisoire.

Conclusion

C'est là justement l'efficacité de la dénonciation du système coercitif de l'hacienda, une efficacité propre à *Huasipungo*. Les multiples ambiguïtés, l'ambivalence générale, font naître chez le lecteur un malaise évident. Sympathique et repoussant, héroïque et lâche, Andrés nous fait toucher du doigt la force implacable du système en place. Car le roman ne décrit pas seulement les relations sur l'hacienda, mais l'engrenage débouchant sur la désintégration de la personnalité. L'Indien n'est pas le sujet passif des abus et injustices. Il est au cœur d'une relation qui le dépasse parce qu'elle fait intervenir des enjeux psychologiques incontrôlables par l'individu conscient, tels que les angoisses ou les pulsions. S'il ne peut toujours réagir en actes contre le dominant, il réagit bien psychologiquement et voit sa personnalité affectée. Autant dire que le roman se soucie peu d'une identité culturelle indienne : seul importe son statut de victime du système, sans aucune échappatoire possible, pas même dans la révolte et la mort.

Emmanuelle SINARDET

GRELPP

Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle

¹ *Ibid.*, p. 244.

Una lectura del Pasaje en *Los Sangurimas*

1 – La urgencia temporal

En 1934, fecha en que José de la Cuadra publica *Los Sangurimas*, el Ecuador escasamente se había recuperado de la convulsa década anterior : la crisis cacaotera de 1918, junto con la abolición del concertaje, habían dejado nuevas y desconcertantes condiciones de orfandad para los campesinos de la costa y la sierra ecuatoriana. El partido socialista se había fundado en 1927 sólo cinco años después de la sangrienta masacre de obreros de Guayaquil. En la literatura ecuatoriana, 1934 también marca el año en que Jorge Icaza publica *Huasipungo*, la novela que recoge su visión telúrica del indio de la sierra ecuatoriana.

De la Cuadra, miembro del recién fundado Partido Socialista, escribe su novela *Los Sangurimas* y la subtitula *Novela Montuvia* – entiéndase por montuvio el campesino que habita tierra adentro en la costa ecuatoriana – con el propósito de conferir al montuvio un pasado mítico-legendario y a partir de este pasado erigir la subjetividad de este campesino ecuatoriano que habita tierra adentro en la región litoral. Para ello, el autor utiliza las formas del habla y la transmisión oral del campesino y quisiera aprehender, a través de su empleo, no sólo las maneras de su expresión sino las estructuras profundas que constituyen su visión del mundo. En este nivel, la violencia y el fenómeno del incesto son el eje fundamental de la cosmovisión montuvia que *Los Sangurimas* pretende erigir.

Mi intención es reflexionar sobre las maneras en que la narración emplea este eje fundamental de violencia e incesto para levantar – en el sentido topográfico del término – la subjetividad del campesino del litoral ecuatoriano. La obra de José de la Cuadra se inscribe en el realismo social y como tal cumple con inventariar el mundo vegetal, animal y humano de la región a la vez que eleva la denuncia impostergable de las condiciones de marginación de ese mundo. Más allá de estas características que muy bien ha leído la crítica, yo quiero visitar la novela *Los Sangurimas* y proponer una lectura que rastree los elementos con los que el autor realiza el retrato de la subjetividad montuvia. Este empeño por dar con la esencia montuvia no cesa en *Los Sangurimas*. Tres años más tarde le seguirá la publicación *El Montuvio ecuatoriano (ensayo de presentación)*. En él, De la Cuadra emplea el lenguaje sociológico para aproximarse a su objeto de estudio desde un flanco distinto al que había intentado en su novela *Los Sangurimas*.

Hay un segundo punto que el novelista guayaquileño se propone y es el preludiar el advenimiento de la modernidad del Ecuador. Luego de la revolución liberal – 1895 – el futuro era promisorio ; parecía que el

socialismo era posible y, con él, las brumas del atraso y marginación del montuvio eran más impertinentes que nunca y debían ser disueltas con premura.

Los Sangurimas es, en este contexto, el retrato de un pasaje que permitiría al campesino ecuatoriano rápidamente ascender desde la profundidad de su atraso hacia la luz del socialismo inminente. Esto supone que se lea esta novela como la alegoría de ese tránsito o pasaje en los términos en que Levi-Strauss entendió el momento en que la prohibición del incesto se estableció. Más que un corte o una ruptura entre la vida natural y la vida social – que en la literatura de la época se traduce en la oposición civilización *versus* barbarie – yo propongo leer *Los Sangurimas* como la alusión al indispensable y atávico tránsito que la antropología señala con la instauración de la prohibición primordial : la interdicción del incesto.

La relación entre la existencia biológica y la existencia social del hombre nos llevó a plantear el problema del incesto y comprobamos enseguida que la prohibición no corresponde con exactitud ni a una ni a otra.

Sin embargo, esta unión no es estática ni arbitraria, y en el momento en que se establece modifica por completo la situación total. En efecto, es menos una unión que una transformación o un pasaje ; antes de ella, la cultura aún no existe ; con ella, la naturaleza deja de existir, en el hombre, como reino soberano¹.

Veamos de qué maneras se sirve el autor para dar cuenta de este pasaje entre naturaleza y sociedad, pasaje que por su naturaleza imprecisa no puede ser rastreado y fijado en el tiempo cronológico y menos aún ubicado en un lugar empírico.

2 – El mundo natural

Para remitirnos al tiempo inmemorial en que prevalecía una comunión con la naturaleza, la narración se abre con una descripción alegórica del Matapalo, árbol endémico de la costa ecuatoriana. Este inserto propone una cercanía y casi fusión del campesino montuvio con el mundo vegetal que lo rodea. El narrador utiliza el discurso aparentemente objetivo de la botánica para introducir ciertas características que le convendrán para proponer su visión de un montuvio « natural ». Es significativa la diferenciación de niveles que se encuentran señalados en las tres instancias de esta naturalidad vegetal : hay un tronco como « toro padre » – alusión a la práctica ganadera de reproducción endogámica – del que se desprenden ramas robustas que en las noches « recortan dibujos absurdos » y provocan torbellinos en las hojas. Esta división tripartita sirve a la vez como secuencia narrativa de la novela y como eje de la ambivalencia. Obsérvese que el tronco que nace como toro

¹ LÉVI-STRAUSS Claude, *Las Estructuras Elementales del Parentesco*, Paidós, Barcelona, 1991, [520 p.], p. 59.

padre pasa por ser rama absurda y se arranca como hoja en torbellino. Ante todo, como dice el narrador, el Matapalo es « símbolo preciso » del pueblo montuvio. Al iniciar el relato con la teoría del Matapalo es evidente la intención de « naturalizar » la estirpe montuvia. No sólo le confiere antigüedad inmemorial sino que la inserta en medio del ámbito ético que legitima los usos y costumbres humanas porque estarían avaladas con su cercanía con la naturaleza. Al seguir este camino, podemos decir que si la naturaleza se reproduce en sí misma, y su imperativo endogámico se observa tanto en el reino vegetal como el animal, el ser humano, en cuanto se halla más cerca de lo natural que de lo social, obedece legítimamente a este imperativo endogámico. Continuando con la incuestionada eticidad de la naturaleza podemos conectar las reflexiones de Schiller, quien desde el romanticismo plantea el hecho de que aquel que añora la naturaleza extraña de ella su orden moral más que su deleite estético. Sentimos, dice Schiller, el tiempo primordial de lo natural como aquello santificado por lo necesario, y sentimos nostalgia y algo así como una envidia distante desde el progreso por aquellos seres que permanecieron junto a la madre naturaleza y lejos de las presiones y ansiedades de la civilización y la libertad¹. El mundo natural no sólo ofrece armonía y placidez sino más aún, impone un orden moral inexorable y necesario en donde el hombre está exento del ejercicio de su voluntad.

3 – La libertad del Mito

No es casual que la pareja primordial en *Los Sangurimas* sea una pareja absurda que provoca el horror fuera del mundo mítico. Madre e hijo constituyen la posibilidad innombrable en nuestra literatura ; aún en familias tan recurrentes como los Buendía de *Cien Años de Soledad* esa combinación es asediada pero se rechaza con horror.

El tiempo de la historia de *Los Sangurimas* arranca con esta verdad fundamental. La madre de Don Nicasio mata a su hermano para vengar el crimen de su amante. ¿ Qué impulsa a un hermano a matar a otro hombre por el crimen de haber poseído a una mujer – con la aquiescencia de ella – si no es la frustración de no haber sido él el poseedor ? Hermano o no, su acto obedece a su condición de hombre no, de hermano. A su vez, la madre cría al hijo alejada de la sociedad humana y es vista por él como la hembra mítica, fundadora de una estirpe. El narrador juega con la ambivalencia sexual de la madre. Es casta y sin embargo es el origen de la saga :

¹ SCHILLER Friedrich Von, *Naïve and sentimental poetry and on the sublime*, Fredrick Ungar Publishing Co., New York, 1966, [220 p.], p. 100.

– Mi mama era, pues, doncella cuando vino el gringo de mi padre y le empezó a tender el ala. A mi mama dizque no le gustaba ; pero el gringo era fregado, y no soltaba el anzuelo...

– Su señora mamás quería no más, Ño Nicasio. Así son las mujeres, que se hacen las remolonas pa interesar al hombre.

– Mi mama no era así, don cojudo. Mi mama era, de otro palo. De a veras no quería. Pero usted sabe que la mujer es frágil.¹

Ño Nicasio y su madre se apartan de la sociedad humana para fundar en el exilio una estirpe cuyo árbol genealógico está marcado desde su nacimiento por el estigma del crimen y el incesto. El desacato frente a la prohibición primordial instaura un ámbito de complicidad inviolable entre el patriarca, que obtiene su poder en las brumas inmemoriales del mito.

El relato se sitúa en la riquísima hacienda de los Sangurimas llamada la Hondura. No hace falta detenerse demasiado para ver el valor simbólico de la palabra hondura. Nos remite a la profundidad de la memoria humana, y más aún si recordamos que la leyenda sostiene que su ubicación es falsa porque la hacienda que hoy se halla sobre un bellissimo valle se hundirá en las profundidades del abismo en cuanto el diablo logre cobrar el pacto que mañosamente lo ata con los Sangurimas.

El espacio del mito es un lugar fuera del espacio sancionado por la ley. La Hondura está fuera de la jurisdicción social. El padre legisla a partir de sus costumbres y su palabra. Él impone la endogamia como uso y forma de fortalecer el poder patriarcal.

El tiempo del mito está signado por la violencia y su repetición ; el hijo se reconoce como portador del sino fatídico y sabe que no podrá evitarlo. Dentro de esta ambientación mítico-legendaria, las costumbres atroces del montuvio adquieren una aureola mítica que nos permite archivarlas en el subsuelo de los tiempos porque nos brinda la posibilidad de proyectar al pasado inmemorial lo que nos resulta inaceptable.

Revisitar brevemente la historia primordial de Edipo basta para constatar el paralelismo del relato mítico que logra transmitir lo que de otra manera sería inescrible. El rastro de sangre y crimen que Layo siembra tras de sí ha sido recogido por más de una cultura. Ño Nicasio, al igual que Edipo, es amenazado por la masculinidad de sus mayores, debe marginarse y sobrevivir en el campo lejos de su legítima heredad. Nicasio, al igual que Edipo, tiene que huir de la violencia que su existencia provoca, y en su

¹ DE LA CUADRA José, *Los Sangurimas*, Editorial El Conejo, Quito, 1984, [116 p.], p. 44.

huída no se da cuenta que el germen sangriento está en él y no podrá evitarlo. Crece y se fortalece hasta convivir con la madre y dominar su entorno.

De esta manera los Sangurimas se erigen como estirpe desde la tríada mítica del crimen, el incesto y el exilio. Estas tendencias primarias serán explotadas por Ño Nicasio en su favor. El incesto es un arreglo económico y familiar. Además de conservar la heredad, relativiza el inicial rompimiento de la prohibición. El crimen le sirve para asegurar y extender su poder, y el exilio en que viven le permite ejercer su dominio sin intervención de terceros.

Sin embargo, a pesar del ejercicio omnímodo de su poder, de sus constantes atropellos ante la moral y la religión. Ño Nicasio no es una figura totalmente negativa. El autor tiene la astucia suficiente para introducir rasgos de humor y ternura en el personaje. De esta manera, posibilita al lector algunas vías para establecer vínculos de empatía con ese símbolo del origen atávico del montuvio. Nicasio Sangurima es un símbolo ambivalente. Si bien su mundo ya no es posible fuera del mito, su figura es el emblema de la fuerza del hombre dominando a la naturaleza sin oponerse a ella sino en conjunción con ella.

En la novela, los valores sostenidos como verdaderos por el patriarca rigen por contagio en el resto de la comunidad. A través de su escala de valores, se revivifican y efectivizan en la realidad narrada los principios fundantes del incesto en la segunda generación. Así esas ramas robustas que son sus hijos cometen actos incestuosos también ante la indiferente aquiescencia del padre: « ¡ Y yo qué voy a hacer ! Yo no mando en el fundillo de naiden »¹. En esta segunda generación, estos actos toman formas « ridículas y siniestras ». Y la historia sigue la intemporal sinuosidad que despliega el Matapalo al levantarse sobre su tronco añoso, extender sus ramas robustas y sacudir en agitado torbellino sus hojas más verdes.

Esta narración fuera del tiempo histórico es, según Ariel Dorfman, una de las características del naturalismo latinoamericano. Los personajes viven dentro de un cerco temporal fijo sin solución de continuidad ; en ese cerco el tiempo remoto se refiere a padres y abuelos, y el futuro se cierra con los hijos y los nietos. Esta formulación del tiempo naturalista no se cumple en *Los Sangurimas* porque la Honduras es un pasaje bajo el umbral de los tiempos. El Matapalo, su emblema, está enraizado en la tierra del mito pero sus ramas y hojas ascienden a la superficie de la historia. En las últimas páginas las acciones se suceden con un vertiginoso impulso como si el autor

1 *Ibid*, p. 92.

no pudiera esperar y quisiera precipitar el advenimiento de los tiempos. Los pobladores de La Hondura no son seres mecánicos, entes acorralados en un tiempo sin salida. Personajes como Ventura (Raspabalsa) no siguen las directrices de matonería de su padre y por tanto, sus hijas – educadas en la ciudad – sucumben ante la fuerza aspiradora de la endogamia. O Francisco, el abogado homosexual que muere de manera violenta – y casi diríase ejemplar – en oscura alusión a su pecado nefando. El cura Terencio no se toma tan en serio su oficio y combina con imaginación su virilidad tropical con sus responsabilidades espirituales. En realidad el único personaje que sigue la norma del padre es el hijo militar : el coronel Eufrasio Sangurima, de quien Don Nicasio está tan orgulloso y dice que los dos han sido cortados por la misma tijera. En realidad son Nicasio y Eufrasio los que se ven rodeados, acosados y extintos en el desenlace del relato. Su mandato y su ley primitiva ya no tienen cabida en los tiempos que se instauran a partir de su extinción.

Además son los informantes anónimos de la Hondura los que abren el tesoro intemporal del mito y la leyenda. Esas voces sin rostro son las que remontan al montuvio al tiempo irreductible de la imaginación y el humor con el que fácilmente ignoran el cerco de su realidad.

Cuando Dorfman reflexiona en torno a la violencia en la literatura hispanoamericana en oposición con la violencia en la literatura europea dice que los europeos han tenido que optar frente a la violencia y que en muchas de sus literaturas se emprende el rescate de la dignidad humana a través de la contención y alejamiento de la violencia social. En oposición a esto, el personaje literario hispanoamericano, en este caso el montuvio, no puede plantarse y darle cara a la violencia de su medio, no puede ubicarse fuera de ella y optar. Eso significaría gozar de una capacidad de distanciamiento que no posee, porque no posee una interioridad para oponer a una exterioridad. *Los Sangurimas* ofrecen esta opción al crear una interioridad montuvia.

De la Cuadra enfrenta al montuvio con la violencia que lo originó y su proyecto cobra sentido en la necesidad de legitimizar en lo mítico esa fuerza irrefrenable de su propia violencia. El personaje hispanoamericano, en este caso el montuvio, es la corporización de la violencia. Es una fuerza que se origina y se manifiesta en él y lo amenaza desde todos los flancos, sobre todo desde la ferocidad latente que lo habita. Recordemos el machetazo impávido con que la hermana raja la cabeza del hermano y así echa a rodar el tiempo del mito. Reconciliar al montuvio con sus impulsos atávicos a través de una lectura de un pasaje fuera de la moral social es la manera en

que podría funcionar esta posibilidad de la creación de una interioridad.

Además, más allá de la evidente intención de denuncia social, De la Cuadra se propone empujar a su exterminio el tiempo en el que el intercambio de mujeres no permitía el inicio de la historia. En la Hondura, la propiedad y el dominio se ejercen sobre hembras, tierras y semovientes. Si las primeras caen dentro de la relación familiar, con mayor derecho se ejerce propiedad sobre sus cuerpos y su fuerza productiva y reproductiva. Este ciclo endogámico se cierra y extingue con el crimen de los Rugeles que, si bien reinscriben el sino incestuoso y criminal, terminan por ser el detonante que permitirá el ingreso a la historia.

4 – El pasaje emblemático

Ese inasible momento, en el que el hombre se desprendió del mundo natural, es al que Max Weber señala como el *Pasaje* a través del cual el hombre se *desencanta*¹ del mundo. El advenimiento de la modernidad impuso un progresivo desarraigo del mundo de la magia y la naturaleza, un eclipse de las creencias animistas en favor de una continua racionalización de la visión del mundo. Esto que todas las reflexiones occidentales han pensado como el momento del *Pasaje* es lo que De la Cuadra intenta atrapar en su bosquejo del tránsito o pasaje del montuvio ecuatoriano. Al final del túnel o pasaje, el montuvio sale poseedor de una interioridad. El vislumbre de la modernidad, y con ello la incorporación de estructuras occidentales, obligará a los moradores de La Hondura a desintegrar su mundo unificado : tendrán que segmentar y organizar su visión del mundo. La norma que antes provenía de un solo tronco padre tendrá que ramificarse en distintas esferas distantes y opuestas : lo secular como contraparte de lo religioso, lo privado en oposición a lo público. Más aún, el habitante de la Hondura deberá desprenderse de su inconciencia primigenia, despedirse de la fusión que disfrutaba con la naturaleza y trasladarla a la memoria ancestral de su pasado mítico, con lo cual ha puesto la primera piedra para la construcción de su interioridad en oposición a la realidad externa.

Como protagonista de este *Pasaje*, la colectividad de Los Sangurimas es el borde colindante de una visión del mundo animista, pero su costado otro ingresa en la contradicción y la turbulencia de la creación de su interioridad moderna. La Hondura es el puente que está a la vez en el tiempo arcaico y en el tiempo moderno, y sus habitantes son pasajeros.

1 CASCARDI Anthony, *Subject of Modernity*, Cambridge University Press, 1992, [316 p.], p. 16.

En su calidad de transeúnte, el montuvio va hacia el futuro. Visto así *Los Sangurimas* es un texto optimista. El final del tiempo mítico no es su destrucción. Porque la incorporación de su origen sangriento en la memoria atávica le permitirá distanciarse de la sangre y del incesto que lo originó. Su proceso no ha sido un descubrimiento individual sobre su propia identidad, ha sido un pasaje que lo habilita a mirarse como un ser enraizado en lo que fue su tronco añoso para crecer y extenderse hacia el futuro en las hojas más verdes. La irrupción de la historia y con ella el final del tiempo de la sangre y del incesto no arrasan ni hacen desaparecer al montuvio. La destrucción final de ese tiempo es impuesta como un cerco exterior ; el mundo de la modernidad les ha sitiado a Nicasio y Eufrasio Sangurima ; su existencia ya no puede resistir el asedio.

En todo caso, *Los Sangurimas* es un ajuste de cuentas, una organización de los tiempos de la cual el montuvio sale poseedor de una interioridad que antes no poseía. La Honduras no será « arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres »¹. Esta estirpe incestuosa tendrá otra oportunidad sobre la tierra, podrá limpiar su semilla con el advenimiento del progreso y la inserción en la legalidad nacional. El pasado sangriento que la constituye y del que no puede renegar ha quedado atado en la memoria mítica, allí donde no existe el mal.

Rut ROMÁN

Universidad de Maryland

¹ GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Cien Años de Soledad*, Editorial Oveja Negra, Bogotá, 1967, [403 p.], p. 403.

Violence réelle et violence inventée dans *Historia de Mayta* de Mario Vargas Llosa

1 – La violence : une pandémie au Pérou et dans l'œuvre de Vargas Llosa

Évoquer le thème de la violence à propos des récits de fiction de Mario Vargas Llosa peut apparaître comme une évidence, un sujet peut-être un peu trop facile, tellement il est présent dans ses romans et ses nouvelles, depuis la publication de *Los jefes*, en 1959. Le roman qui fait de lui l'un des écrivains latino-américains les plus remarquables, *La ciudad y los perros*, paraît en 1963. La violence y éclate de façon multiple et dérangeante : l'auteur dénonce ce qu'il a connu au collège militaire Leoncio Prado de Lima pendant sa propre adolescence. Un témoignage cité par Luis Harss met en évidence l'empreinte indélébile que cette violence a laissée chez Vargas Llosa : « Para mí, fue descubrir el horror, una desconocida realidad, la cara contraria de la vida »¹. La violence est ainsi vécue dans la chair même de l'adolescent qui ne voit qu'un remède à ce mal, l'écriture : « la literatura fue para mí un escape, una justificación de mi vida y una compensación de todo lo que en ella me entristecía y disgustaba »².

La violence constitue donc le point de départ d'une création qui entend l'intégrer et la manipuler, pour mieux la décortiquer et en montrer les effets dévastateurs. On peut affirmer qu'elle fait partie des « démons » de Vargas Llosa, selon une formule qu'il a lui-même proposée et que les critiques ont reprise. La violence est un thème qui le hante, l'obsède à un point tel qu'il ne peut que constituer l'une des lignes directrices de presque chacun de ses romans.

Si la violence est une expérience vécue par l'auteur, elle est également perçue par lui comme un mal qui ronge nombre de sociétés et en particulier la sienne : « Yo creo que en un país como el mío la violencia está en la base de todas las relaciones humanas »³. La violence permet à l'être de forger sa personnalité face à d'autres êtres agresseurs – c'est le cas du Jaguar dans *La ciudad y los perros*, personnage au surnom révélateur. L'être se trouve ainsi emprisonné dans la violence comme dans un système logique sans échappatoire possible. Dans les mêmes propos recueillis par Luis Harss, Vargas Llosa dénonce cette construction de la personnalité sur la base de la violence : « El individuo se afirma, se consolida socialmente venciendo resistencias de toda índole »⁴.

1 HARSS Luis, *Los Nuestros* (1967), Edición sudamericana, Buenos Aires, 1968, [467 p.], p. 433-434.

2 *Ibid.*, p. 434-435.

3 *Ibid.*, p. 432.

4 *Idem.*

La représentation de la violence dans l'œuvre de Vargas Llosa intègre donc une double interprétation que Luis Harss commente ainsi :

No es de ninguna manera una característica peculiar del mundo adolescente sino un mal pandémico, común a toda sociedad humana, y muy particularmente a la de Vargas Llosa, donde la estratificación social se ha petrificado hasta eliminar toda posibilidad de progreso pacífico.¹

Ces réflexions qui datent des années soixante ne sont nullement modifiées par le temps. Vargas Llosa revient encore et toujours sur ce mal qui lui semble constituer le véritable fléau qui détruit le monde :

Un des sujets qui me hantent, c'est la violence. C'est probablement parce que la violence a pris dans un pays comme le mien, et peut-être dans toute l'Amérique latine, et peut-être dans tout le Tiers-Monde, des proportions terribles. Si nous ne résistons pas à l'assaut de la violence, elle va nous faire disparaître tous ; tout ce qui est respectable, décent, tout ce qui justifie la vie, l'existence humaine va disparaître, dans cette espèce de vertige de violence.²

Le cri lancé là est loin d'être alarmiste, puisque tous les événements mondiaux donnent à notre époque une preuve du caractère destructeur de la violence. Mais nous observons dans cette affirmation une sorte de surenchère effrayée, que l'écriture de fiction s'empresse d'utiliser afin d'abonder dans un système d'hyperbole qui, en fait, ne rend la violence que plus menaçante et plus réelle. C'est ce qui permettra notre analyse d'un double niveau d'écriture de la violence dans le roman *Historia de Mayta*³ qui, d'une certaine façon, ressasse la question que se pose Vargas Llosa dans un roman antérieur, *Conversación en la Catedral*, par l'intermédiaire d'un de ses personnages clés. Marie-Madeline Gladieu rappelle cette obsession de l'auteur : « Toute l'œuvre de Mario Vargas Llosa [...] apparaît alors comme une série de tentatives de réponses à la question que se pose le personnage de Santiago Zavala [...], depuis quand le Pérou est-il foutu ? »⁴. Le roman qui nous intéresse n'échappe donc pas à cette hantise. Comme les autres, il déplore la présence éternelle et l'origine trop ancienne de la violence dans le pays de l'auteur. Le Musée de l'Inquisition à Lima en donne un parfait témoignage : « Condensada en unas cuantas imágenes y objetos efectistas, hay en él un ingrediente esencial, invariable, de la historia de este país, desde sus tiempos más remotos : la violencia »⁵.

De façon précise et anecdotique, *Historia de Mayta* est un roman sur le mouvement trotskiste péruvien et sur une tentative ratée de révolution. Cette trame particulière nous rappelle l'intérêt de l'auteur pour le monde

1 *Idem.*

2 VARGAS LLOSA Mario, entrevue sur France Culture, janvier 1986.

3 VARGAS LLOSA Mario, *Historia de Mayta*, Seix Barral, Barcelona, 1984, 349 p.

4 GLADIEU Marie-Madeline, *Mario Vargas Llosa*, L'Harmattan, Paris, 1989, p. 49.

5 VARGAS LLOSA Mario, *op. cit.*, p. 123-124.

politique, son fanatisme et son inefficacité. Mais *Historia de Mayta* est avant tout un roman sur le roman, sur son écriture, sur le rôle de la réalité et de l'invention dans le processus même de création. La fiction crée une autre réalité, tout aussi viable que celle qui nous est donnée comme cadre de vie, dans un processus vertigineux de mise en abîme. C'est le phénomène que Marie-Madelaine Gladieu décrit dans son étude : « Le passage du monde physique concret à celui d'une œuvre littéraire suppose une métamorphose, un *assassinat symbolique de la réalité* et l'avènement d'une réalité nouvelle »¹.

C'est ici que le rôle de la représentation de la violence prend toute sa valeur. Le narrateur, un écrivain qui a fort à voir avec Vargas Llosa lui-même, vit dans un monde empreint de violence, celle-ci étant un héritage du passé et semblant constituer le seul avenir possible du pays. L'anticonformisme du narrateur face à cette situation sera le ressort de l'écriture, comme le rappelle Marie-Madelaine Gladieu : « L'une des raisons d'écrire du romancier est la dénonciation des éléments qui troublent l'harmonie du monde et du conformisme qui accepte comme le "bien" cet état de fait »².

La violence est l'un de ces éléments les plus frappants et les plus révoltants. Si la littérature est du feu, comme l'a souvent proclamé Vargas Llosa, ce roman montrera comment elle est apte à créer le point limite à partir d'une réalité donnée. Deux tableaux se conjuguent alors, entre l'expérience vécue par le narrateur, que nous appellerons réalité, et le monde imaginé par ce même personnage écrivain. La violence est le trait commun entre ces deux scènes, à tel point que le lecteur ne sait plus détecter où est la violence réelle et où est la violence inventée. Cette dernière envahit la première de façon imperceptible d'abord, pour aboutir à l'excès d'un monde apocalyptique qui en fait, n'a rien à envier au monde réel. Dans cette perspective, la tentative révolutionnaire de Mayta apparaît, selon Christian Giudicelli, comme le

Prodrome de ce qui, dans le présent du récit, apparaît comme un monde rongé par un mal pandémique qui vient de loin, la violence, celle-là même que l'on voit imparablement gagner tous les secteurs que le narrateur déploie sous nos yeux.³

Le lien est donc établi avec l'épisode du passé choisi par le narrateur écrivain : il s'agit bien sûr de la violence. Mais celle-ci grandit de façon tentaculaire jusqu'à occuper l'ensemble de la société et des comportements,

1 GLADIEU Marie-Madelaine, *op. cit.*, p. 29.

2 *Ibid.*, p. 59.

3 GIUDICELLI Christian, « Historia de Mayta et les incertitudes de l'histoire », in *Les langues néo-latines*, n°25, 2^e trimestre 1993, p. 108.

ainsi que la tâche même du personnage pour qui inventer une violence est une réponse possible à la violence réelle. Si le lecteur peut se sentir d'une certaine façon soulagé en se rendant compte, dans le dernier chapitre du roman, que le monde apocalyptique, qui succombe sous un excès de violence, n'est qu'une projection imaginaire du narrateur, il n'en reste pas moins ébranlé par la potentialité de cette violence réelle qui imperceptiblement a glissé vers une violence inventée, trompant les personnages et lui-même. Il aura pris l'invention pour la réalité, et c'est bien là l'entreprise de Vargas Llosa, car l'invention révèle la réalité. Ce sont ces deux étapes que nous voudrions maintenant illustrer.

2 – Existence de la violence dans le monde réel : héritage et destin

Le spectacle désolant d'une certaine violence construit un lien entre le personnage de Mayta, dont la tentative révolutionnaire se passe en 1958, et le personnage écrivain, que le lecteur situe dans les années quatre-vingts. Cette continuité constitue déjà la preuve que la violence est un rouage de la société péruvienne. Nous illustrerons par trois domaines la façon dont celle-ci en est une victime perpétuelle.

La violence religieuse : le Musée de l'Inquisition à Lima

Nous revenons à cet exemple, car il constitue un épisode clé dans la trajectoire des deux personnages, Mayta et le narrateur. Dans la visite que tous les deux font, à bien des années d'intervalle, de ce musée, la constatation d'une violence perpétrée sur le citoyen par une institution, présente dès la fin du XVI^e siècle, donne lieu à une amère réflexion. L'un des processus récurrents de la technique narrative du roman, c'est-à-dire la confusion entre le « je » et le « il », agit ici comme un trait d'union entre deux Péruviens qui s'interrogent sur l'avenir de leur pays. Nous donnerons un seul exemple :

Es esta última imagen sobre todo la que me queda fija en la memoria cuando, terminada la visita, voy hacia la puerta de salida : la de esos condenados [...] con ese uniforme que debía levantar horror, pánico, repulsión, náusea, burla, odio a su alrededor. Imaginé lo que debieron ser los días, meses, años de las gentes vestidas así.¹

La même image d'humiliation hante le je et le il. La violence exercée par l'Inquisition n'est bien sûr qu'un exemple de ce mal, mais un exemple « instructivo, fascinante »², car il révèle la discrimination établie contre certains citoyens, écartés de la vie publique, montrés du doigt, marqués à

1 VARGAS LLOSA Mario, *op. cit.*, p. 123.

2 *Idem.*

tout jamais, non seulement dans leur vie, mais aussi dans celle de leur descendance.

Les deux personnages restent stupéfaits devant les ressorts infinis de la torture : « Aquí está muy bien expuesto, feria de horrores, el instrumental de que se servía el Santo Oficio para – el verbo es matemático – “arrancar la verdad” al sospechoso »¹.

Si la visite du musée est un pont entre Mayta et le narrateur, elle montre également aux hommes du XX^e siècle que les actes de violence commis contre autrui sont depuis longtemps monnaie courante dans les relations humaines. Contemplant les fameux instruments dont se servaient les Inquisiteurs, Mayta se fait la réflexion suivante : « Ahora [...] tienen la electricidad en los testículos, las inyecciones de pentotal, los baños en tinas llenas de mierda, las quemaduras con cigarrillos »².

La modernité a remplacé la poulie, le joug, l'écartèlement, par des moyens liés aux progrès techniques. Mais les brûlures, qu'elles soient faites avec des braises ou des cigarettes, restent les marques troublantes d'une continuité consternante dans l'arsenal des abus commis contre l'intégrité physique.

La violence urbaine

Nous pensons bien sûr ici au phénomène qui accompagne le développement des grandes métropoles en Amérique latine au XX^e siècle, comme une sorte de fatalité qui s'abat sur les habitants et qui peut s'expliquer par une réaction des populations défavorisées dans une situation socio-économique désastreuse. La violence apparaît comme le langage de la délinquance en réponse à une stratification qui écrase certains citoyens.

Elle apparaît à différents niveaux et de façon graduée, ce qui en souligne la marche inexorable. Tout d'abord, le narrateur l'évoque de manière implicite en décrivant les propriétés ultra-protégées du quartier résidentiel de Barranco : « Son feas estas casas, imitaciones de imitaciones, a las que el miedo asfixia de rejas, muros, sirenas y reflectores »³. Les nantis ont l'illusion de pouvoir se protéger contre l'agression de la délinquance ; l'équipement qu'ils déploient renforce une ségrégation et une volonté de se couper de la racaille. La deuxième mention de la violence quotidienne qui règle les relations sociales apparaît lorsque le narrateur quitte les beaux quartiers et se rend précisément dans un des bidonvilles qui entourent Lima. Il y fait l'expérience d'une violence banale tant elle paraît inéluctable :

1 *Ibid.*, p. 122.

2 *Ibid.*, p. 123.

3 *Ibid.*, p. 7.

Me ocurrió [...] algo farsesco. Cuando advertí que el auto no saldría de la tierra, pedí que lo empujaran a unos muchachos que conversaban en la esquina. Me ayudaron pero, antes, me pusieron una chaveta en el pescuezo, amenazándome con matarme si no les daba todo lo que tenía.¹

Le point de vue ironique semble en fait dédramatiser la scène, puisqu'on observe un contraste qui pourrait être drôle, dans un autre cas de figure, entre d'une part l'aspect tranquille des jeunes garçons et leur bonne volonté, et d'autre part la menace extrême qu'ils font peser sur le narrateur. Ce qui était paisible et sympathique devient tout naturellement dangereux. Le citoyen est la proie de cette menace constante qui se transforme en horreur dans un troisième cas d'apparition de la violence urbaine :

A la esposa de Luis Saldías, recién casado, [...] se le estropeó el auto [...] tuvo que venir andando desde San Isidro. En este tramo final, la detuvo un patrullero. Eran tres policías : la metieron al auto, la desnudaron – después de golpearla, porque se les resistió – y abusaron de ella. Luego la trajeron hasta su casa, diciéndole : « agradece que no te pegáramos un tiro ».²

L'épouvante ressentie par le narrateur se transmet au lecteur dans la froideur du récit. La violence touche les gens sans histoire et elle est d'autant plus révoltante qu'elle est perpétrée par ceux dont on attendrait le respect de la personne et le souci de la sécurité. Les actes les plus barbares ne sont pas le seul fait des délinquants. Il n'y a plus ni méchants ni gentils. Le citoyen honnête ne semble plus avoir aucun moyen contre cette gangrène qu'est la violence.

La misère

Si la torture et l'humiliation, le vol, le viol et l'assassinat apparaissent comme des exemples flagrants de violence, il en est un autre qui agit de façon plus sournoise, car il ronge une certaine classe de la société en la discriminant aussi.

La pauvreté est indissociablement liée à la violence, comme le montre la suite de la réflexion du narrateur à sa sortie du Musée de l'Inquisition, lorsqu'il découvre un groupe de mendiants : « La violencia detrás mío y delante el hambre. Aquí, en estas gradas, resumido mi país. »³ Voici selon Vargas Llosa les deux plaies qui détruisent la société. On observe une sorte de logique fatale entre la misère et la violence, comme si celle-ci naissait inexorablement de celle-là. Si nous revenons à l'exemple du bidonville où

1 *Ibid.*, p. 62.

2 *Ibid.*, p. 124.

3 *Idem.*

se rend le narrateur, nous remarquons l'insistance sur ce lien : « En esta Lima marginal antes había sobre todo pobreza. Ahora hay, también, sangre y terror »¹. L'adverbe « también » révèle que la violence quotidienne dans ce genre de zone urbaine n'est pas un remède à la pauvreté, mais plutôt le résultat d'un enchaînement inéluctable.

D'un autre côté, la misère elle-même peut apparaître comme une forme de violence exercée à l'encontre des individus, découlant d'un système agricole et économique en mutation. L'Indienne rencontrée par Mayta à Quero, vivant dans des conditions de saleté et de misère repoussantes, provoque une prise de conscience dans les années cinquante : « Sí, Mayta, en esta mugre, en este desamparo, vivían millones de peruanos, entre orines y excrementos »². Dans le présent de la narration, le narrateur retrouve ces mêmes Péruviens vivant dans les mêmes conditions inacceptables, mais cette fois dans les bidonvilles de la capitale : « ¿ Viven realmente mejor en esta hediondez y en esta mugre que en los caseríos serranos que han abandonado para venir a Lima ? »³. Un cercle vicieux s'est refermé sur ces citoyens, abandonnés par l'État, puisqu'ils ne représentent aucun intérêt économique.

Le vécu quotidien d'une réalité empreinte de violence peut rendre fou ou encore réduire au silence et à la résignation les habitants du pays. Une autre voie est choisie par le narrateur, justement sur la base de cette même situation insupportable.

3 – L'invention de la violence : un monde au bord du chaos

La création d'une situation fictive, où l'escalade de la violence débouche sur une menace de fin du monde, naît directement du tableau dont nous venons de dégager quelques traits. Le passage d'un univers à l'autre est imperceptible, si bien que l'invention du narrateur écrivain est une suite parfaitement logique donnée à une société régie par les différentes facettes de la violence. Marie-Madelaine Gladieu souligne que « l'œuvre littéraire crée [...] un univers second, qui semble être le double du monde réel, mais ne parvient jamais à coïncider exactement avec lui »⁴.

C'est le processus examiné par l'auteur dans nombre de ses fictions, romanesques et théâtrales, et que le narrateur reprend à son compte en révélant à propos de l'histoire de Mayta :

1 *Ibid.*, p. 61.

2 *Ibid.*, p. 282.

3 *Ibid.*, p. 63.

4 GLADIEU Marie-Madelaine, *op. cit.*, p. 139-140.

Le explico una vez más que no pretendo escribir la « verdadera historia » de Mayta. Sólo recopilar la mayor cantidad de datos y opiniones sobre él, para, luego, añadiendo copiosa dosis de invención a esos materiales, construir algo que será una versión irreconocible de lo sucedido.¹

Ici, la violence subit le même processus que Mayta, et l'univers second surgit à partir du monde réel, car il en exacerbe les conditions de plus en plus insoutenables de violence. L'axe choisi par Vargas Llosa est la violence politique née d'une tentative révolutionnaire, en écho à l'essai raté de Mayta en 1958.

Comment les signes d'une crise politique inventée s'immiscent dans le monde réel

La violence urbaine que nous avons évoquée dans toute son horreur en nous référant au viol d'une jeune femme par des policiers se manifeste précisément au moment du couvre-feu : « Se le pasó la hora del toque de queda »². C'est comme si la ville était en état de siège, face à un danger imminent. Mais de quoi s'agit-il exactement ? De la même façon, la violence des bidonvilles s'accompagne de certains assassinats suspects :

Mientras empujábamos el auto para desatollarlo, conversamos. ¿Había muchos asesinos en el barrio ? Bastantes. ¿ Políticos ? Sí, también políticos. Ayer nomás apareció, ahí a la vuelta, un cadáver decapitado con un cartelito : « Perro soplón ».³

L'état de terreur commence à s'insinuer dans la capitale et si nous pouvons assimiler ces remarques à la crise connue par le Pérou avec les actions du Sentier Lumineux, les indices se multiplient pour nous faire entrer dans une autre réalité. Nous apprenons sur le Sénateur Campos que « los guerrilleros lo han condenado a muerte y también los escuadrones de la libertad »⁴. Certes, les « guerrilleros » en question évoquent pour nous les hommes du Sentier Lumineux et les « escadrons de la liberté » ceux de la mort, tristement célèbres au Pérou. Mais nous savons qu'il est vain de vouloir à tout prix établir une similitude parfaite entre le monde fictif et la réalité vécue par un auteur appelé Mario Vargas Llosa. Il est beaucoup plus intéressant de voir que de l'état de fait décrit dans la partie précédente, nous passons à un pays assiégé par des forces de répression engagées dans un combat contre des insurgés : « [Chunán] era un baluarte de los insurrectos

1 VARGAS LLOSA Mario, *op. cit.*, p. 93.

2 *Ibid.*, p. 124.

3 *Ibid.*, p. 62.

4 *Ibid.*, p. 94.

[...] Por eso la aviación arrasó Chunán con napalm y murieron hasta las hormigas »¹.

L'arme de cette guerre en rappelle une autre, ce qui explique la présence des « marines » dans ces forces de répression. Nous aboutissons alors à une situation franchement engagée dans la projection imaginaire d'un conflit déclaré :

¿ Será cierto que tropas cubanas han cruzado la frontera con Bolivia ? ¿ Que, desde hace tres días, los rebeldes y los « voluntarios » cubanos y bolivianos que los apoyan hacen retroceder al Ejército y que la Junta ha advertido a Estados Unidos que si no interviene los insurrectos tomarán Arequipa en cuestión de días y podrán proclamar allá la República Socialista del Perú ?²

À part le fait de découvrir ici l'option de politique fiction choisie par Vargas Llosa, nous déduisons que l'état de misère et la violence urbaine ont pu être le catalyseur de certaines réponses assumées par un mouvement politique précis. Mais ces réponses aboutissent à une véritable menace d'apocalypse.

La guerre de la fin du monde

Nous empruntons cette formule au titre d'un autre roman de Vargas Llosa, car nous voyons apparaître là la forme de la violence dans son fanatisme le plus complet, capable de mener le monde à sa destruction. Tout le chapitre sept du roman consiste ainsi en un jeu d'écriture : à l'histoire de Mayta, en particulier la version des faits donnée par Adelaida, son ex-femme, correspond, en un mouvement vertigineux de va-et-vient, les derniers événements de l'insurrection et de sa répression. Nous en donnerons un seul exemple, révélateur d'un certain enchaînement :

[Adelaida] no parece incomodarse : como hay tantos muertos y no es posible enterrarlos, los comandantes rebeldes ordenan rociarlos de cualquier materia inflamable y prenderles fuego. Hay que evitar que los restos putrefactos desperdigados por la ciudad propaguen infecciones. El aire es tan espeso y viciado que apenas se puede respirar. Adelaida descruza las piernas, se acomoda, me escudriña ; afuera, estalla una algarabía : una tanqueta ha venido a cuadrarse delante de las alambradas y los centinelas son más.³

La répression qui s'est abattue à Cuzco annonce déjà le sort de la capitale, dans le vent brutal de la mort qui répond à la violence par une violence encore plus atroce. Mais d'un autre côté, l'opposition entre l'horreur de la situation et l'attitude d'Adelaida opère un effet saisissant qui à la fois convainc et ébranle le lecteur : l'apocalypse emporte tout sur son

1 *Ibid.*, p. 144.

2 *Ibid.*, p. 166.

3 *Ibid.*, p. 214.

passage, mais où nous situons-nous exactement ? Le jeu de contraste pourrait apparaître comme un exercice de style commenté par Vargas Llosa lui-même à propos de Flaubert, les vases communicants. Mais ici, son emploi met en évidence l'hyperbole de cette violence et donc sa nature imaginaire, sur un autre plan que la réalité.

Pourquoi inventer une violence apocalyptique ? Le rôle de l'écriture

Nous avons posé, dès le début, que le roman nous offrait le décodage du processus de création à partir de la réalité : le personnage narrateur écrivain se situe dans un monde réel insoutenable par l'état de violence qui y règne. Il va donc entreprendre d'inventer pour ceux qui l'écoutent un prolongement imaginaire à cette réalité, se posant la question du rôle de l'écriture dans une telle situation.

L'interrogation qui découle d'une réalité si difficile à vivre et que Marie-Madeline Gladieu formule ainsi : « Dans cette apocalypse, qu'est devenu l'homme ? Est-il encore convenable de tenter de l'exprimer ? »¹. Cette question se pose à tout écrivain. C'est pour cela que le narrateur invente un monde encore plus violent qu'il ne l'est, pour qu'apparaisse l'utilité ou l'inutilité de l'écriture. La question que pose l'un des personnages rencontrés par le narrateur dans son enquête sur Mayta est celle de chaque citoyen du Pérou et du monde : « ¿Cómo puede estar escribiendo novelas en medio de esta pesadilla ? »². Le cauchemar en question est celui de la guerre inventée de la fin du monde, mais le lecteur n'est pas dupe, c'est avant tout celui d'un monde réel en profonde crise.

Si le dernier chapitre révèle l'invention parallèle d'un Mayta et d'un Pérou de fiction, « un Perú de apocalipsis, devastado por la guerra, el terrorismo y las intervenciones extranjeras »³, il n'en reste pas moins le cri angoissé d'un écrivain en quête de vérité : « Ayúdeme a terminar mi historia antes de que a usted y a mí nos devore también este caos homicida en que se ha convertido nuestro país »⁴. Le chaos est aussi bien celui de l'invention que celui de la réalité, et devant et malgré la violence qui envahit tout, l'écrivain reste persuadé de l'urgence et de la pertinence de sa tâche.

Marie-José HANAÏ
Université de Rouen

1 GLADIEU Marie-Madeline, *op. cit.*, p. 148.

2 VARGAS LLOSA Mario, *op. cit.*, p. 151.

3 *Ibid.*, p. 321.

4 *Ibid.*, p. 239.

«El encalabozado»: política y poética de la violencia en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas

En *El mundo alucinante*, la vida de Fray Servando Teresa de Mier se reduce a una sucesión de encarcelamientos. De la prisión de San Juan de Ulloa, Fray Servando pasa a la prisión de las Caldas. Más tarde, es encerrado en la prisión pública de Madrid, para ser transferido a la prisión de los Toribios, en Sevilla. Es encarcelado en la prisión de la Esquina Chata y luego en la del Morro. Es recluido en la prisión del Olvido y luego en la de los Naranjos... La lista no es exhaustiva. El personaje exagera apenas, cuando en Inglaterra le confiesa a Orlando : « Mi vida no ha sido más que un salir de una cárcel para entrar en otra »¹. Sin ninguna duda, Fray Servando es, como dice Lezama Lima en *La expresión americana*², un « encalabozado ».

A través de esta sucesión de encarcelamientos, aparece una línea de fuga que lo lleva del México colonial a la España de Carlos IV y de la España de Carlos IV a la Francia del Consulado y del Imperio. Luego, recorre Portugal, Italia, Inglaterra, Estados Unidos para volver a México y luchar por su independencia. Deja Monterrey en un mulo que ríe y habla. Cruza los Pirineos, catapultado por un puente levadizo. Cuando visita a Borunda, el brujo, introduce su cabeza en la boca y ve que su úvula está rodeada de murciélagos. Y cuando recorre, guiado por un niño, los jardines del rey de España, descubre en el tercer país del amor hombres desnudos acariciándose y poseyéndose. La vida de Fray Servando, el encalabozado, es también una sucesión de aventuras alucinantes. *El mundo alucinante* es una novela sobre la libertad, especialmente la libertad de la imaginación.

Ahora bien, ¿ de qué manera transformar una sucesión de encarcelamientos en una sucesión de aventuras alucinantes ? E inversamente : ¿ de qué manera coexisten esta libertad de la imaginación con esta privación de libertad sin tregua ?

Desde luego, la palabra « libertad » presenta aquí un equívoco. Cuando hablamos de « privación de la libertad », se trata de una política. Por política, hay que entender una reflexión sobre la comunidad, la organización de los poderes, la distribución de los lugares, las funciones y los modos de congregación de los individuos. Mientras que, cuando hablamos de « libertad de la imaginación », se trata de una poética. Por poética, hay que entender una reflexión sobre la literatura y sus rasgos característicos.

Adelantemos nuestra hipótesis de lectura : en *El mundo alucinante*, la noción de violencia articula y desarticula esta política y esta poética.

1 ARENAS Reinaldo, *El mundo alucinante*, Tusquet, Barcelona, 1997, [313 p.], p. 225.

2 LEZAMA LIMA José, « El romanticismo y el hecho americano », in *Confluencias*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988, 428 p.

1 – La política de la violencia : el combate sin tregua entre el cuerpo social y el asocial

Hay varias maneras de pensar la comunidad. Por ejemplo : a partir de una metáfora anatómica, considerando el *socius* como un *corpus*. En *El mundo alucinante* encontramos esta vieja figura. La comunidad aparece representada como un cuerpo social, esto es, un todo orgánico, regido por dos principios.

El primer principio es el principio de polaridad. En el cuerpo social, los individuos ocupan dos posiciones. O bien, la posición del amo, del dominador, del opresor, como el maestro que castiga a Servando-niño, por hacerle tres rabos a la letra *o*, el obispo de México o Napoleón. O bien, la posición del esclavo, del dominado, del oprimido, como los indios, el pueblo italiano que vive en la miseria, o los negros colgados de una palmera que Fray Servando descubre en el sur de los Estados Unidos.

El segundo principio es el principio de homogeneidad, que establece que el cuerpo social es una totalidad compacta e indivisible. Entra amos y esclavos, no hay oposición o separación sino complementariedad y complicidad. Lo que asegura la cohesión entre las diferentes partes es el consenso. Gracias al consenso, amos y esclavos forman un todo orgánico. De este modo, cuando Fray Servando ataca la leyenda oficial de la Virgen de Guadalupe, los indios están tan escandalizados por el sermón como las autoridades eclesiásticas.

Estos dos principios son dos invariables que se encuentran en todas las sociedades, a lo largo del tiempo y del espacio, sea cual sea el régimen político. Entre las sociedades europeas y americanas, entre el siglo de las Luces y en el siglo XIX, entre la monarquía absolutista española y en la democracia norteamericana, hay una diferencia solo cuantitativa y nunca cualitativa : mayor o menor polaridad, mayor o menor homogeneidad.

De ahí que las revoluciones conduzcan invariablemente al fracaso : tanto la Revolución Francesa, como la Independencia de México ; tanto la Independencia de Estados Unidos como, podríamos agregar, la Revolución Cubana. De este modo, Madame de Staël le dice a Fray Servando, después de la Revolución Francesa : « Hemos perdido la gran oportunidad. Tal vez la única »¹. Y Fray Servando piensa, ensordecido por el repiquetear de las campanas, después de la Declaración de la Independencia de México, contemplando el desfile de la Virgen de Guadalupe, que durante toda su vida había sido estafado, sin poder explicarse claramente cuál es la razón de dicha estafa.

Y sin embargo, hay una razón. Durante la Gran Noche Estrellada, durante la noche de las interrogaciones, aquella que enloqueció a Van Gogh

1 ARENAS Reinaldo, *op. cit.*, p. 182.

y que hizo dudar a Kant, bajo el chisporroteo de las constelaciones, Fray Servando tiene una revelación, a saber, que : « [...] el objetivo de toda civilización (de toda revolución, de toda lucha, de todo propósito) » es « alcanzar la perfección de las constelaciones, su armonía inalterable »¹. El problema aquí es que « nunca llegaremos a tal perfección, porque seguramente existe algún desequilibrio »². Leamos : el pasaje de la naturaleza a la cultura está fatalmente acompañado por una pérdida de la armonía y la instauración de un desequilibrio. Este desequilibrio es constitutivo del orden social y de la política. He aquí lo que ninguna revolución, ninguna lucha, ningún tipo de organización puede anular.

Pero no hay que confundir este desequilibrio y lo que hemos llamado principio de polaridad, que reparte a los individuos en dos lugares, el del amo y el del esclavo. Porque el principio de homogeneidad hace desaparecer, en la cohesión del cuerpo social, toda inestabilidad.

Hay que buscar este desequilibrio en otro lado. Cuando el *socius* se organiza en un *corpus*, hay un elemento que perturba el buen funcionamiento del sistema. Este elemento perturbador es la producción de una subjetividad singular. Hay un desequilibrio porque hay sujetos que no forman parte del cuerpo social y que por lo tanto no pueden ocupar ni el lugar del amo ni el del esclavo. Hay un desequilibrio porque hay sujetos que se oponen con sus ideas al consenso general. Hay un desequilibrio porque con la producción del cuerpo social aparece cierto tipo de sujeto que designaremos como el *asocial*.

El *asocial* es el rebelde (como Fray Servando), el brujo (como Burunda) o el escritor intelectual (como Madame de Staël). El *asocial* es el miembro de la comunidad que se constituye como sujeto en el afuera, que se inscribe en el *corpus* por substracción y secesión y no por polaridad u homogeneidad. El *asocial* instaure de este modo una heterogeneidad y una fractura.

Podríamos definir la violencia como la fuerza a la que recurre el cuerpo social para exterminar, o al menos neutralizar, al *asocial*, imponiendo de este modo un equilibrio. Un ejemplo de exterminación : la hoguera. Cuando todas las mujeres del virreinato de Nueva España deciden arrancar un diente, para parecerse a la virreina que había perdido un diente, hay una dama muy respetable que se niega a seguir este ejemplo y que por lo tanto es quemada viva en la hoguera³. Un ejemplo de neutralización : la cárcel.

1 *Ibid.*, p. 303.

2 *Ibid.*, p. 304.

3 *Ibid.*, p. 42-44.

Cuando termina de pronunciar el sermón contra la Virgen de Guadalupe, Fray Servando es encerrado en la prisión del castillo de San Juan de Ulloa, en Veracruz¹.

En este último ejemplo, la violencia no desempeña una función punitiva, porque no hace falta. Fray Servando no es ni un criminal ni un delincuente. Por eso mismo, no deja de decir que no tiene nada que declarar en su defensa, porque no hizo nada. Tampoco desempeña una función disciplinaria o correctiva. Como vimos, el desequilibrio entre el cuerpo social y el *asocial* es estructural : Fray Servando es incorregible.

La violencia desempeña una función física que consiste en cercar al cuerpo rebelde, reduciendo al máximo sus movimientos. Se trata, si se quiere, de una función « arácnida » : hacer de un cuerpo fugitivo e insumiso, un cuerpo prisionero y encadenado. El calabozo es un lugar sin espacio. Y no porque sea un lugar inmundo y minúsculo en que apenas sí Fray Servando puede estar de pie. La prisión es el lugar en que la velocidad y el movimiento de un cuerpo tienden a cero.

Pero el equilibrio está perdido para siempre, para bien y para mal. A esta violencia que busca paralizarlo, el prisionero ofrece siempre una resistencia. A pesar del desequilibrio de fuerzas (por un lado, el pesado dispositivo del *corpus* y por el otro, la infatigable obstinación del *asocial*), Fray Servando nunca está inmóvil. Sea cual sean las condiciones de encarcelamiento, siempre queda un resto de movimiento. Y ni bien Fray Servando detecta una fisura en el dispositivo, este movimiento se acelera y se produce una fragmentación del cuerpo social. Es decir, una fuga. Fray Servando escapa de la prisión de las Caldas, saltando del techo con un paraguas². Huye de la prisión del Morro, aprovechando de que el sol derrite los barrotes de su celda, no sin dejar parte de su cuerpo chamuscado entre los bordes de la ventana, donde el acero aún reverbera³. O armado de un hueso de una víctima de la Inquisición, abre una brecha en la prisión del Olvido, dejando jirones de su ropa y de su cuerpo en las piedras⁴.

El motor de este relato es un combate de fuerzas. Por un lado, la fuerza que tiende a arrancar al *asocial* del cuerpo social y por el otro, la fuerza que tiende a integrarlo. Así, las aventuras de Fray Servando presentan un ritmo binario de captura y evasión, asimilación y secesión, atracción y repulsión,

1 *Ibid.*, p. 67-71.

2 *Ibid.*, p. 100.

3 *Ibid.*, p. 260.

4 *Idem*, p. 273.

solamente interrumpido por un breve paréntesis parisiense, en que Fray Servando asiste al salón de Madame de Staël y se codea con algunas celebridades, como el barón Humboldt, Simón Bolívar y Fanny, su amante.

Por esta razón, no hay que confundir los desplazamientos de Fray Servando en el espacio con un viaje o peregrinación. Fray Servando no es ni un viajero ni un vagabundo ni un peregrino, sino un fugitivo. Su itinerario está determinado por la persecución y no por la curiosidad, la devoción o el ocio. En *El mundo alucinante*, esta línea de fuga aparece muy a menudo acompañada por una línea de persecución.

No es de extrañar que en esta atmósfera opresiva, la libertad siempre aparezca « en negativo ». En *El mundo alucinante* nunca hay libertad sino privación de la libertad. Por libertad, hay que entender aquí también una noción física y espacial. Se trata de una libertad de movimientos. Es decir, la posibilidad de un cuerpo de circular en el espacio, sin obstáculos. Privar a un cuerpo de su libertad significa privarlo de esta posibilidad de movimiento. De este modo, cuando Fray Servando es encerrado en la prisión de los Toribios, sus guardias lo encadenan con veinte cadenas que se enrollan en torno al tronco, las caderas, la cabeza, la frente, la nariz, los pelos de la nariz, las orejas, las cejas, las pestañas, los dientes, los pies, los dedos, los cabellos, los testículos, el sexo, las nalgas, etc., para que ningún movimiento del cuerpo sea posible¹.

Pero la libertad es una noción equívoca. Cuando la violencia coercitiva del *corpus* alcanza en esta escena su paroxismo, se produce un cambio de signo. La privación de libertad se transforma abruptamente en afirmación. Puesto que hay algo que los guardianes no logran encadenar e inmovilizar : el pensamiento de Fray Servando. Sea cual sea la fuerza coercitiva del cuerpo social, hay algo que siempre escapa a su control. El pensamiento es el último bastión de la resistencia del *asocial*, el resto inasimilable del sujeto.

2 – La poética de la violencia : forclusión y alucinación

En *El mundo alucinante* aparentemente hay una sola manera de escapar a la persecución, escribir.

Cuando Fray Servando es encerrado en la prisión de San Juan de Ulloa, lo único que pide es un poco de papel y una pluma para escribir². Y, cuando se encuentra en la prisión de Madrid, lo que más lo entristece no son los piojos o el frío ni la comida repugnante ni la rudeza de sus guardianes sino

¹ Cf., *ibid.*, p. 205-209.

² *Ibid.*, p. 71-72.

la falta de libros para leer y releer y la falta de pluma y papel para llenar hasta los márgenes con todas las ideas que siente bullir en su interior¹.

Dijimos que el pensamiento es el resto inasimilable de un movimiento del sujeto. Tenemos que decir ahora que dicho movimiento deja una huella y que dicha huella se llama escritura. De este modo, se produce un deslizamiento de la política hacia la poética y de la reflexión de la comunidad hacia una reflexión sobre los rasgos específicos del lenguaje literario. La escritura tiene que producir un mundo alucinante.

¿Pero qué quiere decir mundo alucinante?

Esta expresión presenta una anfibología. Un mundo alucinante es o bien un mundo maravilloso, fantástico, asombroso o bien un mundo producido por una alucinación. La crítica se ha ocupado con especial atención de la primera de estas dos acepciones, leyendo a *El mundo alucinante* como un exponente más del «realismo mágico» o de la «literatura fantástica» latinoamericana², dejando de lado la segunda acepción.

Sea un poema. Por ejemplo, el que escribió el poeta del jardín del rey. Fray Servando dice: «Era realmente un poema como nunca antes lo había conocido y como bien sé que no habrá tampoco quien lo vuelva a declamar»³. El poeta había trabajado en él durante veinte años. Era su obra maestra. Era un poema genial. Durante la lectura del poema, Fray Servando sintió que las palabras se transformaban en una magia sonora que lo embriagaba. El poema era un verdadero monumento en que cada piedra ocupaba el lugar que le corresponde, sin que sobresaliese la más mínima rajadura. Se trataba de un poema parnasiano, que manifiesta el poder del lenguaje literario para crear un mundo autoreferencial, autotético y autónomo; un mundo mineral en que cada palabra-piedra encaja con las otras palabras-piedras formando un bloque perfecto, sin intersticios.

Pero, cuando estaba a punto de terminar de leer el poema, el poeta se detuvo abruptamente, dejando en suspenso a Fray Servando. El problema era que le faltaba encontrar la última palabra para concluir esta obra maestra. Durante años, el poeta había buscado dicha palabra y aún continuaba buscándola, sin encontrarla. El poeta se retiró, dejando su poema

1 *Ibid.*, p. 200.

2 Ver, por ejemplo, FERNÁNDEZ DE CASTRO Lourdes, *Fray Servando Alucinado*, Miami, University of Miami, 1993, 285 p., o Donald SHAW, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1992, 247 p.

3 ARENAS Reinaldo, *op. cit.*, p. 132.

inconcluso, murmurando las palabras « vencidos », « tormentos », « estancia », « extremos », « tinieblas », « manos », « tierra », « distancia », « eternidad », « hojas », « dimensiones », « carcaj ». En vano, ninguna de estas palabra era la última palabra. Fray Servando intentó ayudarlo, proponiéndole « tristeza », « huida », « encierro », « hoguera ». Pero también fue inútil. El poeta se puso a murmurar entonces palabras inventadas : « heternosto », « tonetis », « alans ». El resultado fue el mismo : imposible dar con la última palabra.

En el mundo autotélico del lenguaje literario, hay un agujero que nada puede colmar. En el poema mineral, hay un lugar previsto para la última palabra, que ninguna palabra, ni siquiera inventada, puede ocupar. De este modo, el poema y el lenguaje se derrumban. Fray Servando dice : « Fue como si después de haber saltado un gran precipicio y estar ya en la otra orilla, resbalásemos con un pequeño pedrusco y fuéramos a dar al vacío »¹.

Quien dice alucinación, dice también forclusión. Por forclusión, hay que entender otra forma de violencia, producida por la abolición de una palabra. Si, en el marco de la política, la violencia era la fuerza de coerción ejercida por el *corpus* sobre el *asocial*, en el marco de la poética la violencia es la fuerza de expulsión de una palabra, la última palabra, sobre la que el orden simbólico se funda. Aquí lo alucinante remite, no tanto a la irrupción de acontecimientos considerados sobrenaturales en una trama regida por lo natural, lo real, lo racional o lo verosímil, sino más bien a una forclusión que abre una brecha en el muro del lenguaje, resquebrajando el orden simbólico. Este resquebrajamiento tiene un nombre : persecución. La búsqueda infructuosa se transforma inexorablemente en persecución. Esto es lo que, según el rey, nos enseñan los « buscadores vanos », cuando al final de su visita, Fray Servando le pide que le ayude a recobrar su libertad :

– ¿ Para qué quieres modificar lo que precisamente te forma ? [...]. No creo que seas tan tonto como para pensar que existe alguna manera de liberarte. El hecho de buscar esa liberación, ¿ no es acaso entregarse a otra prisión más horrible ? ¿ O es que de nada te ha servido la excursión entre « los buscadores ? ». Y además [...] suponiendo que encuentres esa liberación, ¿ no sería acaso más espantoso que la búsqueda ?, y, aún más : ¿ que la misma prisión en la cual imaginas que te encuentras ?²

Leamos : cuanto más se busca la libertad, la persecución se vuelve más intensa. Por un simple motivo, aquello que Fray Servando busca y que nunca encuentra retorna desde el exterior en forma de perseguidor. Quien dice forclusión, dice también persecución. Por eso mismo, la « línea de

1 *Ibid.*, p. 133.

2 *Ibid.*, p. 136.

fuga » está constantemente asociada a una « línea de persecución ». Fray Servando, el « encalabozado », es un perseguido infatigable.

En Monterrey, lo persigue el maestro con una barra de membrillo, seguido de todo el cortejo de alumnos¹. Cuando cruza el Atlántico, es capturado por una flota de negreros que lo encadena junto a millares de negros esclavos². En Cádiz, en la prisión de las Caldas, es atacado por una manada de ratas³. En Madrid, visita a una bruja que le arranca sus secretos y se transforma en el fiero León⁴. En Inglaterra, se ve obligado a dejar el puerto a nado, acosado por Orlando y Lady Hamilton⁵. En la Habana, atropella a una de las perras de raza de las condesas de Aguascalas y comienza a ser perseguido por el ejército, el mismo gobernador y el arzobispo⁶. En México, el poeta Herrera dice que Fray Servando es un alucinado :

Siempre está viendo visiones. Siempre está pensando que le van a clavar una lanza o le van a descargar un tiro en la espalda. Lo he visto caminar por los pasillos mirando hacia atrás constantemente aterrado.⁷

El mundo alucinante es la historia de esta persecución alucinante.

Diego VECCHIO
Université de Rennes II

1 *Ibid.*, p. 28.

2 *Ibid.*, p. 78-79.

3 *Ibid.*, p. 91-99.

4 *Ibid.*, p. 138-145.

5 *Ibid.*, p. 233-234.

6 *Ibid.*, p. 261-262.

7 *Ibid.*, p. 295.

El gaucho Dorda et la dynamique de la violence dans *Plata quemada* de Ricardo Piglia

Le Roman *Plata Quemada* s'inspire d'un fait divers ayant pour cadre Buenos Aires et Montevideo. L'écrivain argentin Ricardo Piglia expose de manière détaillée, en s'appuyant sur des documents d'archives, un hold-up vieux de trente ans, dans lequel la pègre, le monde politique et la police sont impliqués et complices. Bien plus qu'une simple chronique policière, l'œuvre s'apparente à un questionnement sur la capacité d'écoute et de prise en charge par la société de la violence qu'elle secrète. Le roman s'inscrit, selon les dires mêmes de son auteur, dans le genre des « récits sociaux dont le thème est la violence illégale »¹. Dès les premières lignes, la description des protagonistes annonce la violence et la mort : « Eran [Dorda y Brignone] llamativos, extravagantes, parecían una pareja de boxeadores o una pareja de empleados de una empresa de pompas fúnebres »².

C'est aussi un roman placé sous le signe du feu et du sang. Il représente une flambée de violence où les hors-la-loi, à l'image de l'argent volé qu'ils finiront par brûler, se consomment dans leur propre acharnement à mourir les armes à la main. Il brosse également l'affrontement de deux logiques incompatibles, police d'une part, délinquants de l'autre, qui se vouent une haine mutuelle.

Le commissaire Silva, dont le visage est parcouru par une impressionnante cicatrice qui lui rappelle, chaque matin en se rasant, une agression dont il fut victime, lit et dissèque constamment, dans sa solitude désespérée, la moindre parcelle de réalité à travers le filtre du mal et de la violence. Ainsi, selon lui, les lumières artificielles de la ville s'allument au petit matin dans les maisons, afin que le crime se mette en marche :

Las luces encendidas en las casas y en los departamentos en la madrugada le hacían pensar en los crímenes que al día siguiente estarían en la primera página de los diarios.³

Interrogé hors micros et caméras par un journaliste sur le bien-fondé d'exécuter ce qu'il appelle des malades mentaux, Silva met sur le plateau de la balance la vie des personnes saines pour justifier la chasse aux psychopathes, homosexuels, drogués, alcooliques, syphilitiques et autres cas cliniques dans une véritable guerre contre ce qu'il qualifie, dans un total égarement, de déchets humains.

Au délire de Silva, s'oppose celui de Brignone. El Nene Brignone, dangereux malfaiteur, incarne la mauvaise conscience de la classe moyenne supérieure dont il est issu. Relais arrogant entre deux mondes opposés, il

1 PIGLIA Ricardo, *Plata Quemada* (1997), Anagrama, Barcelona, 2000, [279 p.], p. 221. C'est nous qui traduisons.

2 *Ibid.*, p. 11.

3 *Ibid.*, p. 80.

recherche sciemment sa propre ruine en défiant l'ordre établi. Détenteur de cette parole qui fait tellement défaut au Gaucho Dorda, c'est lui qui est chargé de dénoncer une société dont le système carcéral est un échec total en ce sens qu'il nie tout espoir de recouvrer la moindre dignité et distille de manière implacable le venin de la haine dans les esprits : « esa vida vacía a la larga te quiebra, te llenas de rencor »¹, dit-il à Dorda, en passant en revue les affronts et les humiliations physiques et psychiques qu'il a connus.

Au chapitre 6, la police ayant donné, en vain, une première fois l'assaut de l'appartement où se terre la bande, doit compter ses morts. Le carnage et l'effet produit sur les délinquants sont exemplaires de cette rancœur. Les corps des policiers sont réduits en bouillie, des morceaux d'os, des lambeaux d'intestins mêlés au tissu des vêtements jonchent le sol cependant que Dorda, tout en insultant les corps mutilés, se réjouit de cette vision avec une cruauté insoutenable : « Dorda se reía desde la ventana. Guanaco – gritaba – Verdugo, te calcé...Suban, vengan, yorugas cagones »². En effet, pour ces âmes égarées dans un enfer de violence quasi-dantesque, tout est préférable, y compris la mort, à un nouveau séjour en prison où El Nene, exemple parmi tant d'autres, a connu pour la première fois la drogue, les rapports sexuels dégradants entre prisonniers ou bien l'exhibitionnisme forcé sous le regard salace et amusé des surveillants lors des visites de fiancées au parloir. Sans parler des heures interminables passées à ruminer, sans pouvoir agir : « [...] todo el tiempo pensás que los tipos quieren volverte loco. Tuviste tantas ideas al final del día y tan poco movimiento »³.

Le roman atteint là sa dimension tragique. Car les deux camps sont unis, malgré eux, sans qu'ils en aient vraiment conscience, par les liens de la haine. Les événements funestes sembleraient s'enchaîner avec une implacable fatalité qui va bien au-delà de leur volonté. Tragédie, certes, où chacun finit par rejoindre l'issue fatale qui lui semblait promise. Mais est-ce bien une nécessité aveugle qui provoque l'irréversible ? Le spectacle de cette violence généralisée dont le lecteur est témoin est-il inéluctable ? A travers le personnage du Gaucho Dorda, Piglia laisse entendre, au contraire, que cette dynamique n'est pas vraiment fortuite.

Dorda, blondinet renfrogné, à l'esprit retors, au sourire trompeusement angélique et dont le surnom de *Gaucho* renvoie à des origines paysannes, apparaît comme un être qui n'a pas accès au langage. Écarté de celui-ci, tout autant que du sensible et du familier, sa vie affective s'écrit sous la forme de traces amnésiques inconscientes liées à la violence des premières expériences infantiles. Enfant, sa mère le surprend en train de découper un

1 *Ibid.*, p. 89.

2 *Ibid.*, p. 148.

3 *Ibid.*, p. 88.

poussin vivant en deux avec une paire de ciseaux et le conduit tout droit au commissariat où il sera passé à tabac avant d'être expédié en prison. Interné en hôpital psychiatrique, il jettera son dévolu sur des chatons qu'il ligote avec du fil de fer barbelé avant de les jeter vivants dans des nids de guêpes. Auparavant, vers l'âge de treize ans, il sera placé comme pupille dans une maison de redressement, sa mère renonçant à toute responsabilité envers lui :

La madre se lo había sacado de encima y la palabra [pupilo], le sonó rara al oírlo. Como una maldición, « Vas de pupilo », dijo la finada y él pensó que le iban a operar el ojo, una mancha para que ya no viera la cara de su madre.¹

C'est auprès d'une prostituée russe, *una pupila* de la Madama Iñíguez, pensionnaire d'un bordel voisin du collège, qu'il connaîtra ses premiers émois amoureux, marqués du sceau de la vénalité. Dorda, enfant, n'aura guère connu que la logique de l'enfermement et de la violence, subie ou exercée. A quinze ans, il tue un vagabond à coups de poings et, lors d'un nouvel internement à l'hôpital, il est victime d'un viol collectif et de divers sévices sexuels. Échappé de l'asile à plusieurs reprises, il erre à travers les lieux mal famés de Buenos Aires (Once, Retiro), vivant de vols à la tire et de menus larcins. Direct et sans état d'âme, être de quasi-pure perception, il substitue au discours une logique du coup de feu qui le dépeint comme incapable de connaître sa propre réalité et de la juger : « La maldad es una luz que viene y que te lleva »². Ainsi, lors des préparatifs précédant le hold-up, préconise-t-il, sans discernement, le meurtre de tous les témoins sans exception. Dorda est un psychopathe d'un abord impossible, inaccessible à toute relation thérapeutique. Pour lui, seul compte le passage à l'acte, conséquence de sa complète impuissance à respecter le principe de réalité et à en supporter les tensions qui en résultent. L'effacement de la frontière entre réalité et fiction entraîne Dorda à s'identifier sans limite aux protagonistes des films qu'il visionne, encore enfant, au cinéma de la paroisse. Ainsi la vue du héros en train d'uriner provoque, chez lui, la même réaction, et il est expulsé *illico* de la salle, selon le témoignage du sacristain consigné dans le rapport du Dr Bunge. L'absence de verbalisation rend quasi impossible tout travail sur les représentations. Elle se double d'une aphasie qualifiée de « surdité verbale » où le sujet échoue dans la compréhension d'ordres un tant soit peu complexes, ou bien souffre de longues périodes de mutisme :

1 *Ibid.*, p. 201.

2 *Ibid.*, p. 66.

De golpe durante un mes no hablaba, se hacía entender con señas y con gestos, ponía los ojos así o cerraba los labios para hacerse comprender.³

D'autre part, Dorda « entend des voix », symptôme d'un dédoublement du psychotique qui attribue à un autre ses méfaits. Son cerveau est investi par une présence étrangère, un double monstrueux qui le possède et qu'il faudrait extirper. Dorda souffre de troubles excitatoires, d'hallucinations exaltant le rôle dévolu à la structure auditive et de perturbations des fonctions nerveuses interférant dans le champ de la conscience et de l'affectivité, l'assimilant à un automate recevant des ordres qu'il ne peut qu'exécuter, instrument d'une activité automatique inconsciente :

Sentía como un murmullo en la cabeza, una radio de onda corta que trataba de filtrarse en las placas del cráneo, transmitir en la parte interna del cerebro, algo así.²

El Nene Brignone est sans doute le seul à accepter sa maladie. Mais la compassion ou la pitié, manifestées dans cette symbiose gestaltique, ne sont pas les seuls moteurs de cette association. El Nene, tout rempli d'une admiration morbide à l'encontre de son acolyte, exploite de manière malsaine ses troubles, comme le remarque Bunge :

Son dos pero actúan como una unidad. El cuerpo es el Gaucho, el ejecutor pleno, un asesino sicótico ; el Nene es el cerebro y piensa por él.³

La nosographie employée par le psychiatre chargé du suivi de Dorda, s'avère limitée et sonne comme un aveu d'impuissance. Dorda, selon le rapport d'expertise, est tour à tour traité de schizophrène à tendance aphasique, de simulateur, de dangereux obsédé, de psychotique, de pervers polymorphe, d'inverti. Le diagnostic établi par le Dr Bunge revêt une valeur toute relative. Il émet, en ultime instance, une opinion analogue à celle de la mère : « Si sigue así, va a terminar mal, Dorda »⁴.

On retrouve, en effet, la même violence morale exercée ouvertement par la mère de Dorda. « Vos vas a terminar mal », avait-elle coutume de lui répéter. Cette rengaine, ce leitmotiv ont favorisé une représentation inacceptable, intolérable de soi. Ces « effets relationnels toxiques », débordant sur l'indifférence et l'incommunicabilité, préparent un désir de revanche violente et solitaire sur l'entourage. « Vos vas a terminar mal », cette prophétie maternelle résonne de manière incantatoire dans la tête de Dorda, recroquevillé sur lui-même et qui attend la mort comme une

³ *Ibid.*, p. 72.

² *Ibid.*, p. 57.

³ *Ibid.*, p. 63.

⁴ *Ibid.*, p. 204.

libération, au moment de l'assaut final où il sera curieusement le seul survivant.

Se percevant comme indigne d'attention ou d'amour, le personnage s'appuie sur un désir d'indépendance hypertrophiée qui masque de fortes dépendances inconscientes.

C'est ainsi que Dorda est présenté, dès les premières pages du roman, comme un être pessimiste et méfiant, torturé par un sentiment extrême d'insécurité – « Dorda era muy supersticioso, estaba siempre viendo signos negativos y tenía múltiples cábalas que le complicaban la vida »¹ –, se sentant à l'aise uniquement dans les profondeurs obscures du métro où chaque trajet signifie un *regresus ad uterum*.

Dorda manifeste un état symptomatique du rejet de la réalité décevante et du « repli sur des positions fantasmatiques infantiles qui traduisent le maintien des investissements des imagos archaïques »². Ces prototypes inconscients acquis dès l'enfance, cette survivance imaginaire d'un participant de la situation interpersonnelle trouvent à s'incarner dans la figure des agresseurs. Figure de la mère, incapable d'intégrer et d'accepter l'agressivité et la maladie de l'enfant, de répondre aux besoins de son Moi :

La maldad, decía la madre, se le dio con la misma obstinación y la misma fuerza que sus hermanos y sus padres usaban para trabajar la tierra.³

Cette cruauté infantile, destinée à angoisser la mère, vise par ailleurs à s'assurer la domination de l'objet, dépourvue de haine ou d'amour. Elle constitue un instinct de survie dans un processus double de destruction-incorporation de l'objet. Elle symbolise le destin incontournable et laisse le champ libre à la forte tendance antisociale ultérieure et à la multiplication d'actes destructeurs. Ces figures constituent de véritables modèles auxquels Dorda s'identifie pleinement, des références qui, alliées à la carence de l'imaginaire établissent un fonctionnement « autour de la loi duelle narcissique du lui ou moi ou moi ou rien »⁴. Il y a là une volonté de neutralisation de toute altérité, de manière obsessionnelle. L'assassinat de sang-froid de Soto, le vieux péon qui le soumet à des vexations répétées, laisse entrevoir cette logique qui aboutit au postulat délirant sur la nécessaire tuerie des policiers. Dorda pratique une justice à rebours. Incapable de « penser le particulier comme contenu dans le général », selon l'expression de Kant, de juger une situation, d'en intégrer le degré

1 *Ibid.*, p. 12.

2 BALIER Claude, *Psychanalyse des comportements violents*, Presses Universitaires de France, Paris, 1988, [279 p.], p. 25.

3 PIGLIA Ricardo, *op. cit.*, p. 68.

4 BALIER Claude, *op. cit.*, p. 27.

d'incertitude quant à sa réussite ou son échec, il adopte un mode de fonctionnement basé sur une logique arithmétique irrationnelle et instantanée, qui tient du surnaturel et du rêve :

Lo había matado porque sí el gaucho Dorda, no porque el policía significara una amenaza [...]. « Uno menos » era la consigna del Gaucho, como si fuera haciendo disminuir la tropa de un ejército enemigo cuyas fuerzas no podían ser renovadas.¹

Ces passages à l'acte répétés constituent des moyens de défense et de décharge de tensions intérieures fortes. Celles-ci sont dues à des perturbations lors de l'établissement des premières relations objectales. Les meurtres perpétrés par Dorda « correspondent à une tentative d'incorporation d'un objet externe chargé de toute la projection de l'imgo archaïque toute puissante »². L'angoisse de la perte de la mère constitue la toile de fond du comportement de Dorda, mû par un sentiment inconscient de culpabilité et recherchant à s'auto-punir. Malgré sa défaillance, l'objet maternel conserve sa toute-puissance, jamais dépassée (la prophétie maternelle s'avérera exacte), renforcée encore par la faible présence du père, simple prolongement de l'imgo maternelle. Il s'agit donc à la fois « de retrouver la mère archaïque et de se protéger contre elle »³.

Une scène de fétichisme montre Dorda excité à l'extrême par les pieds d'une prostituée russe et l'odeur de l'acétone ; mais il est incapable de s'unir sexuellement à elle. On sait que le fétichisme est motivé par « le déni de perception de l'absence de pénis chez la femme »⁴ et, en corollaire, la négation de la différence des sexes. Il constitue un moyen de défense face à la menace de castration et celle d'absence de la mère, elles aussi déniées. Il indique une non reconnaissance partielle du danger réel et un maintien aveugle de la satisfaction pulsionnelle, impossible à refouler. Tous les conflits intérieurs sont évacués par le passage à l'acte. La relation sexuelle non consommée avec la jeune russe débouche sur la mort de celle-ci. Le simple fait qu'elle ait affirmé vouloir mourir ou se suicider déclenche en effet le passage à l'acte de Dorda, que l'on peut considérer également comme une opération fascinante d'anéantissement-récupération désespérée de l'objet. Rappelons au passage que la fascination est un éblouissement qui fait illusion. En effet, en faisant disparaître la jeune russe, Dorda, qui refuse d'être séparé de la jeune fille, se l'approprie à tout jamais ; elle joue un rôle

1 PIGLIA Ricardo, *op. cit.*, p. 37.

2 BALIER Claude, *op. cit.*, p. 181.

3 *Ibid.*, p. 179.

4 *Ibid.*, p. 49.

de fétiche chargé d'assurer « la continuité narcissique de son Moi infirme »¹. La relation est ici dépourvue de toute dimension passionnelle et ce qui frappe c'est la froideur avec laquelle est exécutée la prostituée.

Un sentiment mégalomane lui permet de compenser des défaillances narcissiques sévères par le relais « d'identifications superficielles renforcées par le phénomène de la bande »². Vers l'âge de 13 ou 14 ans, il s'identifie à Anselmo, ouvrier misérable, coupable de plusieurs viols et de l'assassinat de son patron lorsque celui-ci le surprend en train de voler. Anselmo est un véritable personnage parental tout-puissant de substitution et un modèle identificatoire mais également le dernier souvenir précis de Dorda que sa mémoire déserte aussitôt après :

Hasta allí le llegaban los recuerdos, después, nada, como si le hubieran borrado lo que llevaba adentro y se quedó fijo en aquel tiempo, sólo se acordaba de cuando era chico y después nada.³

Dorda assiste, en compagnie de sa mère, à la scène de l'arrestation du malfaiteur, orgueilleux et hautain, et celle-ci ne manque pas, en point d'orgue, de lui marteler sa prophétie : « Así vas a terminar vos – la finada le dijo esa noche »⁴.

Un autre type de violence morale, collective celle-là, s'exerce également de façon insidieuse sous couvert de bons sentiments. Lorsque l'argent du hold-up brûle, la foule joue le rôle du chœur dans la tragédie antique et l'indignation, unanime, se propage comme une onde de choc : « La queman, Están quemando la plata »⁵. L'opinion bien-pensante cautionne l'argent en tant que véhicule d'un compromis social avilissant. Afin de conjurer cette scène sabbatique, elle en appelle à la charité et la troupe de tous les défavorisés est subitement évoquée de manière à la fois involontairement ironique et paradoxale :

Por ejemplo si hubieran donado esos millones para mejorar las condiciones de las cárceles donde ellos mismos van a ser encerrados.⁶

Face aux débordements du gang, elle agit et réagit à l'instar de ces parents pleins de bonne volonté et dévoués qui reçoivent parfois, retour de bâton perçu comme immérité, la violence de leurs enfants. L'ingénuité de la bonne action pâtit alors cruellement la comparaison avec l'épigraphe de

1 *Ibid.*, p. 176.

2 *Ibid.*, p. 35.

3 PIGLIA Ricardo, *op. cit.*, p. 210.

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p. 171-172.

6 *Ibid.*, p. 173.

Brecht qui inaugure *Plata Quemada* : « ¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo ? »¹. Cet argent, qui n'aurait prétendument pas d'odeur, dégage alors une fumée qui monte au nez de certains. Les valeurs de la société sont bafouées. La réaction de défense ne se fait pas attendre et revêt les habits de la sempiternelle loi du talion : « Hay que hacerlos morir lentamente achicharrados »². On ne s'étonnera guère que la scène finale du roman soit celle du lynchage de Dorda. Au moment de sa sortie de l'appartement, transformé en une véritable mer de sang qui résume à elle seule sa vie parcourue d'épisodes tous plus violents et sordides les uns que les autres, policiers, journalistes et badauds s'acharnent sur lui, bouc émissaire et martyr, étymologiquement « témoin de Dieu », dans un moment de fureur collective que la foule justifiera par la terrible atteinte portée à la société et à ses lois. Et le commissaire Silva portera, symbole de l'affrontement entre deux violences illégales, le dernier coup sur Dorda avant de brandir son poing ensanglanté à la vue de tous. Dernière image d'un roman qui démontre que bourreaux et victimes, confondus et interchangeables, sont ici le résultat d'une société qui, comme le dit un vieux proverbe russe, n'oublie certes pas de louer Dieu, mais néglige parfois le Diable.

Jean-François DAVETI
Université Paris VIII

1 *Ibid.*, p. 9.

2 *Ibid.*, p. 173.

L'ambivalence du motif de la violence dans

Días de combate et *No habrá final feliz* de Paco Ignacio Taibo II

Dans le roman *Sintiendo que el campo de batalla*, l'auteur mexicain Paco Ignacio Taibo II écrit :

La violencia está en el alma del DF. No hay que buscarla, ella te encuentra. Se aparece. Anda suelta. No es cosa nueva, viene de antes, tiene que ver con los pistoleros de Calles, el tribunal virreinal de la Inquisición, los robachicos de los años cincuenta, las orgías del gabinete del general Santa Ana, el asesinato de vallejistas. Pero en los últimos años se ha nutrido de lo peor de nosotros y del terrible horror profesional de algunos otros. Ha dejado de ser un accidente personal, o una ocasional decisión del poder. En las tardes, la selva entra por la ciudad y de repente una raíz rompe el asfalto. Un jaguar con los colmillos ensangrentados cruza paseando por la Alameda.¹

La description métaphorique se poursuit ainsi sur plusieurs pages. J'ai voulu commencer par cette citation pour montrer combien la violence représente une thématique centrale de l'œuvre de Taibo II. Il en explore les multiples formes – elle est à la fois objet de réflexion, protagoniste, élément d'ambiance et effet de réel, facteur dramatique et moteur de l'action romanesque –, oscillant sans cesse entre les pôles de la dénonciation et de la fascination. En cela, les deux romans *Días de combate* et *No habrá final feliz* me semblent marquer les bornes d'un cycle d'évolution de cette notion dans l'œuvre policière de l'auteur. Respectivement premier et troisième volet de la saga du détective Héctor Belascoarán Shayne, qui en comprend actuellement neuf, ils tirent parti de la focalisation idéale qu'offre, dans la tradition du *hard-boiled* nord-américain, le personnage du détective pour pénétrer dans la jungle urbaine de la ville de Mexico, perçue comme espace de prédilection de l'exercice des violences quotidiennes, politiques ou économiques.

1 – « Fastidiaba la ausencia de violencia »

À aucun moment dans l'œuvre de Taibo II, la violence, omniprésente, n'est dépeinte de façon manichéenne, mais toujours comme un complexe élément fondateur qui joue d'ailleurs le rôle de déclencheur de l'action romanesque. C'est justement elle qu'on trouve à l'origine de la vocation de détective du personnage central, et par conséquent du cycle narratif de Belascoarán Shayne. Dans *Días de combate*, en effet, le cycle évolutif des métamorphoses de la violence s'ouvre sur une de ses figures les plus positives. Le détective, qui vient d'embrasser sa nouvelle profession après avoir abandonné inopinément une femme et un métier d'ingénieur stable, se justifie en ces termes : « Fastidiaba, fastidiaba bastante la ausencia de aristas, de bordes, de violencia. Hacían un matrimonio pastoso, dulce »². La

1 TAIBO II Paco Ignacio, *Sintiendo que el campo de batalla*, Txalaparta, Tafalla, 1997, [127 p.], p. 57.

2 TAIBO II Paco Ignacio, *Días de combate*, Planeta, México, 1998, [232 p.], p. 16.

violence apparaît donc avant tout comme une absence, un vide qui provoque le désir et même le besoin. Héctor fait allusion plus loin « al huracán que, por que no, necesitaba inventarse todas las mañanas para seguir viviendo »¹, et il définit ainsi le métier qu'il s'est choisi : « Intenso, terrible, irracional, apasionante. Mucha pasión sobre cada pequeño acto para darle la categoría de fundamental »². C'est dans la violence, perçue comme altérité absolue, comme inconnu, que s'incarnent les aspirations au changement, à l'aventure, et elle devient paradoxalement le symbole des relations vraies et puissantes entre les êtres. Un mode d'être au monde qui fascine par la peur qu'il inspire. Le motif de la chasse parcourt le livre et particulièrement le premier chapitre, créant un réseau de liens intertextuels avec Nietzsche qui seront exploités à la fin du roman. Pour rompre avec la monotonie de sa vie quotidienne, le héros devenu chasseur décide, sans qu'aucune enquête ne lui soit confiée, de traquer un mystérieux étrangleur de femmes. Il avoue ne s'être lancé sur sa piste que pour se trouver un prétexte – « para poner[se] a mano con tantos años de estar[se] haciendo pendejo. De rutinas y fraudes. De falta de tierra debajo de los pies, y sobra de refrigerador y coche nuevo en los sueños [...] »³. Dans toute cette première partie, l'auteur oppose donc routine et violence, cette dernière apparaissant étrangement comme la garantie de l'action et de la passion, un élément libérateur qui est aussi le gage de la préservation contre la monotonie, l'ennui et le quotidien anonyme.

Il est intéressant de noter que le milieu dans lequel évolue Héctor, dès les premières pages du livre, est présenté comme intrinsèquement violent, par le truchement des métaphores. Je prends quelques exemples liés aux champs lexicaux du froid et de la lumière : « Encendió un cigarillo y salió a la calle. Sombras, faroles brillantes. Ahí, con el primer golpe de frío, recibió la luz. Fue como un martillazo, como un hachazo a mitad de la cabeza »⁴. Ou encore : « un rayo de luz saliendo de la ventana le golpea la cornisa de los ojos »⁵. On pourrait relever d'autres exemples autour des champs lexicaux du bruit, des odeurs ou d'autres encore, depuis les « garras de la noche »⁶ à la « selva de antenas de televisión que bombardeaban ondas »⁷, en passant par la « noche [que] se quebró como un espejo »⁸, et bien sûr de la ville. Cette ville où tout frappe, déchire, aveugle, brise, et qui apparaît dès ces

1 *Idem.*

2 *Ibid.*, p. 17.

3 *Ibid.*, p. 41.

4 *Ibid.*, p. 20.

5 *Ibid.*, p. 30.

6 *Ibid.*, p. 77.

7 *Ibid.*, p. 25.

8 *Ibid.*, p. 100.

premières pages comme le territoire de prédilection de la violence, qui s'insinue dans toutes ses rues et la recouvre : « La muerte reposaba sobre la ciudad como un halo ; un halo suave, incoloro, intangible »¹. Le symbole de cette omniprésence de la violence, jusque dans les choses inanimées elles-mêmes, est la *nota roja*, la chronique de faits divers sanglants qu'on trouve dans les journaux mexicains et dont les exemples rythment le roman :

La nota roja chorreó sangre otra vez aquel jueves : un accidente entre un camión de línea y el ferrocarril de Cuernavaca con 16 muertos, y un compadre balaceado por su comadre « para que ya nunca llevara a su compadre de putas », y una anciana acuchillada para robarle trescientos pesos a la salida del metro y la represión de una huelga en la colonia Escandón con saldo de dos obreros heridos de bala y una vieja de una vecindad cercana herida por los gases.²

Grâce à la *nota roja*, c'est une autre facette de la violence qui se dévoile, plus terrible et plus profonde, liée non plus à l'anecdote personnelle, mais à un courant souterrain qui parcourt la ville, comme doté d'une vie propre et menaçante. Taibo évoque un pays :

Donde la nota roja había trascendido de su lugar de origen a las páginas sociales, se había escondido en la cartelera de los cines, en las páginas de deportes. En un país donde es nota roja las declaraciones del diputado, nota roja las frases del secretario de gobernación, nota roja la boda Lanzagorreta-Suárez Reza, nota roja los comentarios del entrenador del Cruz Azul. Nota roja, incluso, los anuncios clasificados.³

Dans cette contamination insidieuse de la violence, c'est l'arrière-plan de la ville de polar qui se met en place. Ville monstrueuse, agressive, mortelle, qui s'inscrit en la dépassant de beaucoup dans la perception de la ville dans le roman noir nord-américain, comme affirme Jean-Noël Blanc dans son essai sur la ville dans le roman noir :

Qu'importe que le bras armé de la ville soit celui d'un individu particulier [...] : il n'est qu'un intermédiaire. Il accomplit ses meurtres au moment même où des feux cernent la ville : tout la menace donc, ou plutôt tout y est menaçant. C'est une ville de mort, qui ne déploie ses mirages que pour mieux tuer.⁴

Dans les premières pages de *Días de combate* s'ébauche donc le territoire sauvage qui servira de cadre aux romans suivants de Paco Ignacio Taibo, cette ville de tous les excès, de toutes les inhumanités, instauré par l'auteur en symbole de la violence absurde. Les superlatifs littéraires ne sont jamais à la hauteur du réel, et lorsque le recours à l'anecdote s'épuise, c'est avec humour qu'il faut trouver des points de comparaison :

1 *Ibid.*, p. 18.

2 *Ibid.*, p. 61.

3 *Ibid.*, p. 12.

4 BLANC Jean-Noël, *Polarville*, PUL, Lyon, [288 p.], p. 142.

De México se dice, más en serio que en broma, que aquí los agentes de la ley locales martirizaron a policías torturadores argentinos, que cobraron mordida a policías corruptos tailandeses, que enseñaron a esnifar coca a los traficantes colombianos... Los rumores van kilómetros atrás de la realidad.¹

Telle est donc la première ambivalence de la violence dans *Días de combate* : à la fois fascinante et terrifiante, c'est elle qui pousse à l'action, parce qu'elle porte avec elle le besoin de l'affronter, de se mesurer à elle, de la défier. De la combattre.

2 – « Le atraigo y le repelo, como el abismo »

C'est pour cela qu'Héctor se lance à la poursuite de l'étrangleur, mais il ne sait pas qu'il chemine au bord du gouffre, et que le désir d'affronter la violence va de pair avec celui de l'exercer, parce qu'elle confine à la toute-puissance : « Se supone que ante la muerte uno debe reaccionar violentamente, se supone que los seres humanos no nacimos para andar matándonos unos a otros. ¿O sí? La pregunta se hundió entre las cejas, para quedar ahí presente. ¿Le gustaba? El poder, el sabor del poder sobre la vida ajena »².

C'est pourquoi un parallélisme étroit se tisse entre Héctor et l'assassin. Ce dernier aussi a soif de violence, et dans le jeu du chasseur et du chassé, les deux finissent par se ressembler, d'autant qu'Héctor, pour mener à bien sa traque, se transforme lui-même en appât en apparaissant volontairement dans un programme télévisé consacré aux étrangleurs célèbres. Les rôles s'inversent, les motivations de chacun se mélangent, et la justification de l'assassin pour exercer la violence est proche de celle d'Héctor pour la combattre : « Devolver a la vida grandilocuencia. Basta de arrastrarse en el limo ». Il choisit d'ailleurs pour maxime cette citation de Nietzsche : « El hombre ansiaba sangre, no botín. ¡Ansiaba el hombre la ebriedad de matar ! »³.

Les citations nombreuses de Nietzsche dans le journal que le tueur écrit et envoie à Héctor nous mettent d'ailleurs sur la piste de cette parenté entre les deux, laquelle s'articule autour de la fascination pour la violence. L'étrangleur le confirme à Héctor lorsque celui-ci s'apprête finalement à le tuer. Un coupable fantoche a été appréhendé par la police qui a étouffé l'affaire, et le détective décide de prendre sur lui la vengeance, au nom des femmes assassinées. Ce sont deux nouvelles thématiques qui s'ébauchent là

1 TAIBO II Paco Ignacio, *Primavera pospuesta*, Joaquín Mortiz, México, 1999, [336 p.], p. 258.

2 TAIBO II Paco Ignacio, *No habrá final feliz*, Planeta, México, 1998, [135 p.], p. 94.

3 TAIBO II Paco Ignacio, *Días de combate*, *op. cit.*, p. 152.

et qui seront développées dans *No habrá final feliz* : le rôle du système social dans la culture de la violence (« el gran estrangulador es el sistema »¹) et le droit légitime d'exercer une violence réparatrice contre lui. Voici donc ce que dit l'étrangleur, citant une phrase contenue dans le passage « Du pâle criminel » dans *Ainsi parlait Zarathoustra* :

« ¿ Qué es el hombre ? Un nudo de feroces serpientes que rara vez saben vivir en paz ; así cada cual se va al mundo en busca de presa ». Nos sirve para ambos. Para usted y para mí. No sólo describe al asesino, sino también a su cazador. ¿ No somos, al fin y al cabo, dos caras de una misma moneda ?²

C'est là une des clefs de la perception de la notion de violence : le risque inhérent à son utilisation s'oppose à sa nécessité. Celui qui y a recours marche donc toujours sur la corde raide, au dessus de l'abîme ; il doit danser sans vertige au bord de celui-ci, et l'affronter sans peur, plonger son regard en lui pour en sortir grandi. Se confronter à « la soif du bonheur du couteau »³, ainsi que l'appelle Nietzsche dans un passage proche de celui cité par Taibo. Le tueur confirme cette interprétation, qui affirme à Héctor : « le atraigo y le repelo, como el abismo »⁴, l'abîme étant une notion fondamentale de la pensée nietzschéenne et l'homme courageux comme l'aigle qui le survole en y plongeant son regard. Cependant, venu exercer une vengeance présentée comme moralement nécessaire et sur le point de tuer de sang froid l'étrangleur, Héctor ne se sauve de l'abîme que grâce à la présence de l'autre, qui rompt le cercle de la violence, qui est chez Taibo un cercle de solitude :

La violencia arrincona, encierra en el autismo. Encarcela en la recámara ante el televisor, crea el mágico círculo de la soledad en el que cada uno no puede apelar más que a sí mismo, cuando la pesadilla abandona el sueño y se queda, para siempre, a vivir entre nosotros.⁵

L'autre, c'est dans le cas de *Días de combate* la femme, la fille à la queue de cheval. L'amour possible d'une femme, qui s'oppose à l'érotisation de la violence par l'étrangleur, lequel parfois se masturbe après ses crimes. Une femme qui a cette phrase qui sauve de l'abîme et du cercle mimétique de la violence :

Para enfrentarlo, para derrotarlo, para destruirlo, tienes que ser diferente. Tienes que ser moralmente diferente. Toma las imágenes de esas mujeres asesinadas. Toma su derecho a la vida. Haz de esas caras que te miran el motivo de la venganza.⁶

1 *Ibid.*, p. 222.

2 *Ibid.*, p. 220.

3 NIETZSCHE Frederich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, UGE, Paris, 1985, [309 p.], p. 37.

4 TAIBO II Paco Ignacio, *Días de combate*, *op. cit.* p. 221.

5 TAIBO II Paco Ignacio, *Sintiendo que el campo de batalla*, *op. cit.*, p. 60.

6 TAIBO II Paco Ignacio, *No habrá final feliz*, *op. cit.*, p. 175.

C'est donc par l'intervention d'un tiers, qui rompt l'identification du chasseur et du chassé en même temps que le cercle de la solitude, que le personnage est arraché à sa fascination macabre et peut soustraire son regard à l'abîme.

« **El gran estrangulador es el sistema** »

No habrá final feliz prolonge en les complétant ces thématiques. Au début de ce troisième roman de la série, il semble clair que le cercle de la violence s'est installé, que l'abîme a attiré Héctor en son fond. Alors qu'il renonce à tuer l'étrangleur dans *Días de combate*, qu'il n'est responsable d'aucune victime dans *Cosa fácil*, dans ce troisième volet, Héctor s'est parfaitement familiarisé avec la violence, comme le souligne Héctor Escobar Rosas dans un essai consacré à la violence dans l'œuvre de Taibo :

Durante la investigación, Héctor sufre tres atentados, tiene que matar a seis hombres y organiza dos explosiones frente a las oficinas de vigilancia del Metro, a las afueras de la estación Juanacatlán. Que le cuenten a él lo que es violencia.¹

Dans ce roman d'ailleurs, tous semblent désormais accoutumés à une violence devenue banale et quotidienne. Personne ne s'en émeut. Ni les crieurs de journaux :

La multitud de vendedores de periódicos [...] no había retrocedido después de la balacera [...]. Quizá porque vendían el mismo producto diariamente en letras de molde, quizá porque la sangre corría cada tercer día entre Donato Guerra y Bucareli en pleitos a patadas, con botella o con navaja.²

Ni les marchands de *tacos* :

El sonido de los disparos que se negaba a irse de los oídos, dos taqueros mirando a la mujer herida con aire de conocedores de la violencia, conocedores del pus de todos los días del DF.³

Ni bien sûr Héctor, qui avoue ses « ganas de pelea »⁴, expression qui sonne comme un écho funeste de la « ebriedad de matar » de l'assassin de *Días de combate*. Héctor dont il était dit dans *Cosa fácil* : « No era un hombre de violencia. Nunca lo había sido. Había sobrevivido a la violencia que lo rodeaba sin mancharse, desde lejos »⁵. Mais cette fois, la violence est

1 ESCOBAR ROSAS Héctor, « La violencia en la literatura de la ciudad de México : el caso de Paco Ignacio Taibo II ».

(<http://www.unach.mx/unach/docencia/campi/arquitectura/publicaciones/hector.html>)

2 TAIBO II Paco Ignacio, *No habrá final feliz*, op. cit., p. 67.

3 *Ibid.*, p. 108.

4 *Ibid.*, p. 72.

5 TAIBO II Paco Ignacio, *Cosa fácil*, Júcar, México, 1987, [245 p.], p. 66.

partout, elle atteint et menace tout le monde ; qui veut survivre est nécessairement pris dans son tourbillon et doit l'exercer pour s'en préserver. Il doit « mancharse ». C'est d'ailleurs un des thèmes que développe le roman : l'absurdité de la violence, qui naît de l'ambivalence que j'ai montrée plus haut. Qui veut échapper à ses effets doit l'exercer à son tour. Héctor, au début du roman, est pris bien malgré lui dans son cercle absurde et grotesque, lorsqu'il découvre un homme déguisé en romain égorgé dans les toilettes de son bureau. Puis, une photo d'un autre cadavre lui parvient avec une note lui enjoignant de ne pas se mêler de l'affaire, et un billet d'avion pour New York. Or, Héctor n'a aucune idée de l'affaire dont on veut le tenir éloigné. C'est cette entrée en matière absurde et violente qui le conduira à tuer six fois, avant d'être lui-même abattu, à la dernière page du roman, pour avoir cédé à cette violence dont la fille à la queue de cheval voulait le tenir éloigné, pour avoir employé contre ses ennemis les mêmes méthodes qu'ils avaient employées contre lui (attentat, torture, menaces).

C'est que la véritable nouveauté de *No habrá final feliz* réside dans la nature de l'ennemi. Il ne s'agit plus désormais d'un individu isolé, d'un cas de *nota roja*, mais, dans la continuité de ce qui avait été suggéré dans le premier roman, d'une organisation para-militaire apparentée au gouvernement, *los halcones*. La violence n'est plus une affaire anecdotique, individuelle, quotidienne ; c'est une violence d'État, organisée, systématique, implacable, qui dispose d'un pouvoir tel que toute lutte contre elle n'est plus seulement absurde ou paradoxale, mais inutile et vouée à l'échec. C'est elle qui est le véritable objectif de la dénonciation de la part de Taibo, qui met en balance ces deux formes particulières de violence. Il faisait dire à l'étrangleur dans *Días de combate* :

Bien, he asesinado once veces y he causado heridas menores. En ese mismo intervalo de tiempo, el Estado ha masacrado a cientos de campesinos, han muerto en accidentes decenas de mexicanos, han muerto en reyertas cientos de ellos, han muerto de hambre o frío decenas más, de enfermedades curables otros centenares, incluso se han suicidado algunas docenas. ¿ Dónde está el verdadero estrangulador ?¹

Héctor Escobar Rosas note cette dichotomie :

La violencia, reconoce Taibo II en otra parte, es « el pus de todos los días del DF ». Pero frente a la violencia hasta cierto punto « inofensiva » de la estación Pino Suárez a las siete de la tarde (la hora a la que pasan las « hordas »), estaba esa otra, la que organizaba el gangsterismo estudiantil en las universidades, la que controlaba el tráfico de drogas en las explanadas del CU, la que entrenaba grupos paramilitares que

1 TAIBO II Paco Ignacio, *Días de combate*, op. cit., p. 221.

amedrentaban, golpeaban y disparaban contra obreros huelguistas ante la mirada complaciente de la policía.¹

Il ne s'agit donc pas pour Taibo d'opposer, comme on pourrait le faire dans une société européenne policée, une violence physique, celle de la rue (l'insécurité, comme on dit désormais), et une violence morale exercée par l'État, et manifestées par la corruption, le mensonge, les organisations mafieuses. Au Mexique, tout devient violence physique, et surtout les violences politiques ou économiques, qui se concrétisent dans les milices privées, la corruption policière, les interventions de l'armée. Le recours à la violence physique est un recours commun de l'État – c'est ce que dénonce Taibo – qui provoque dans une certaine mesure cette culture de la violence quotidienne, abordée dans la première partie de ce travail, qui l'engendre et qui l'explique. Pour Taibo, la violence première est la violence de l'État, qui rejaillit sur la société. Taibo II « responsabiliza al Estado como promotor permanente de la violencia y el crimen, y no sólo a algunos individuos mentalmente perturbados », conclut Escobar Rosas, en ajoutant que « la violencia que marca la vida cotidiana de la capital de México [...] no proviene de las masas que la habitan sino de las instituciones que se encargan de administrarla »².

« El retorno de la patada »

C'est pourquoi, en plus de l'expliquer, la violence de l'État justifie et légitime en partie une certaine violence individuelle : celle qui consiste, pour le citoyen, à se protéger de l'agression par le système. C'est là que le cercle de la violence se referme sur lui-même, en revenant à une vision positive de celle-ci. Désespérée, mais positive. Taibo II décrit ailleurs ses personnages comme des « ciudadanos de la venganza organizada », des partisans « del retorno de la patada por parte de los eternamente madreados por el sistema »³. La violence devient un recours légitime : celui des Indiens zapatistes, celui des étudiants révolutionnaires de 68 défaits par le système. Cet événement se trouve d'ailleurs au cœur de la réflexion de Taibo sur la violence : 1968, c'est le début de l'offense, le moment où l'État montre sa véritable figure et institutionnalise la violence comme instrument de sa survie et de son maintien. Contre lui, tous les personnages de Taibo II affirment avec l'auteur que :

1 ESCOBAR ROSAS Héctor, *op. cit.*

2 *Idem.*

3 Entretien avec SCANTLEBORY Marcia, « La novela negra es la gran novela social de fin de milenio », in *Revista, Caras*, 06/07/2001.

La violencia es un recurso que se abre cuando todas las demás puertas se cierran. Soy partidario de las vías pacíficas hasta que éstas se acaban ; frente a dictaduras militares y gobiernos fascistas, creo que el sacrosanto recurso de la violencia popular sigue siendo éticamente válido. Si negamos esto negamos la historia y el derecho de una sociedad al avance hacia la libertad.¹

Telle est la leçon des trois premiers romans policiers de la saga de Héctor Belascoarán Shayne. Mais qu'on ne s'y trompe pas ; qu'elle fascine au départ ou que son usage soit légitimé à la fin du parcours, la violence reste une nécessité imposée de l'extérieur, inadmissible et odieuse. Elle est un cancer qui gangrène la ville à partir de son centre politique. Son utilisation ne peut donc être qu'un pis-aller, un recours dangereux qui place ceux qui y ont recours sur le fil de cela même qu'ils dénoncent et qu'ils refusent. Ainsi, Maryse Renaud remarque que, si à la violence d'État répond une violence « défensive des citoyens » – violence « pleinement assumée par ceux qui la mettent en œuvre », « dosée et ne se déployant qu'en dernière instance », violence « moralement justifiée » –, elle n'en souligne pas moins le risque de « l'engendrement sans fin de la violence »².

Or, le héros cheminant au bord de l'abîme, et dans une ville telle que Mexico, face à un État tel que celui qui sévissait dans les années 1970-80, il est inévitable que la violence finisse par vaincre. Qu'elle attire dans son tourbillon ceux-là mêmes qui voulaient s'en préserver et qu'elle les écrase. C'est là le paradoxe final. Il faut parfois avoir recours à la violence, en sachant parfaitement qu'elle vous écrasera. C'est pour cela qu'Héctor meurt assassiné au milieu de la rue, à la fin de *No habrá final feliz*. Taibo répondit à ses lecteurs, qui regrettaient cette mort, qu'il n'y avait pas d'autre solution, et que les faits l'appelaient. Héctor lui-même le sait, et s'y résigne, ainsi qu'il finit par l'avouer à la fille à la queue de cheval :

– Te van a matar, dijo ella.

– Eso, contestó.³

Sébastien RUTÉS

Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle

1 Entretien avec CARRETERO Manuel, « Taibo II : la violencia popular sigue siendo éticamente válida », *Agencia EFE*, 09/02/2000.

2 RENAUD Maryse, « Le roman et ses marges, réflexions sur la littérature populaire », in PONCE Nestor (Coord.) : *Ecrire le Mexique*, Editions du temps, Paris, 1998, [224 p.], p.181.

3 TAIBO II Paco Ignacio, *No habrá final feliz*, *op. cit.*, p. 122.

Terrorisme d'État et violences féminines dans *Viudas* d'Ariel Dorfman

La Grèce dont il est question dans *Viudas* peut être celle d'Antigone, entre mythe et tragédie¹. Dans le titre il n'y a aucun qualificatif, mais on sait que le terme « veuves » renvoie à la mort et le pluriel suggère qu'elles forment un groupe soudé par l'absence des disparus. On observe également, dès le prologue, une mise en perspective, par Dorfman, des violences chilienne et nazie. Ainsi, par exemple, l'auteur² fictif a été emporté par les nazis, tout comme vont disparaître les villageois du récit, de sorte qu'on ne retrouve que trois corps non identifiables et qu'aucune femme ne peut se dire « veuve », au sens où elle aurait la certitude que donnent les rites funéraires. D'autre part, on note que l'épouse d'Éric Lohmann n'a pas été emmenée par la Gestapo parce qu'elle était enceinte, les militaires respectant cette « mère », et, deuxièmement, que Lohmann rédige ce récit au moment de l'annonce de sa future paternité, l'écriture apparaissant liée à une promesse³ de vie même pendant la 2^e Guerre Mondiale.

L'ensemble de ces remarques sur les indices préliminaires ne doit pas être séparé de la question diagonale du roman, celles des disparus, morts errants qui reviennent pour réclamer leur droit au repos. Ces morts sans vestiges, tués par des militaires et dont nulle veuve ne peut faire le deuil, sont l'enjeu de la lutte homme/femme qui va se déployer tout au long du roman. Nous nous attacherons à montrer comment s'articulent ce deuil impossible, le terrorisme d'État sous forme de violence militaire et, surtout, la polymorphie de la violence féminine.

1 – Violence verbale et menace perpétuelle. La violence des militaires

Chez le chef, la première forme de violence est verbale ; il s'agit d'un mépris insistant et systématique. Il désire se montrer autoritaire, avoir un air effrayant, utilisant son attitude corporelle pour intimider⁴. Le capitaine fait peser une menace perpétuelle⁵ pour obtenir ce qu'il croit être une peur, prémisses de soumission : « que se haga sentir la presencia, discreta pero definitiva del ejército »⁶. Son mépris, le capitaine en fait étalage, comme chose admise socialement : « Usted sabe lo inútil que es conversar con las

1 Cf. GRIMAL Pierre, *La mythologie grecque*, PUF, Paris, 1988, [574 p.], p. 74-78.

2 OROPESA Salvador, *La obra de Dorfman : ficción y crítica*, p. 11-19, Pliegos, marzo 1992, 182 p.

3 WALDMAN Gilda, « Ariel Dorfman : de la identidad nómada a la identidad múltiple », *Hispanamérica*, n° 90, 2001, Gaithersburg, MD., USA.

4 DORFMAN Ariel, *Viudas*, Editorial Alfaguara, Madrid, 1997, [244 p.], p. 128.

5 OROPESA Salvador écrit ainsi : « Maximizar la amenaza de la violencia pero manteniéndola lo más posible en suspenso » (*op. cit.*, p. 50).

6 DORFMAN Ariel, *op. cit.*, p. 71.

hembras. Con éstas o con cualesquiera ». Jamais les hommes ne doivent se laisser¹ diriger par elles et s'il ne détruit pas les femmes, ce n'est nullement par choix personnel, mais par décision politique en haut lieu. Du coup, cette suspension met les militaires en porte-à-faux, car ils ne peuvent utiliser la violence physique pour laquelle ils se sentent préparés, cette violence qui les dispense d'ordinaire d'écouter les populations civiles. Toute son activité a pour finalité d'imposer un « ordre » dont il parle en termes hygiénistes².

Ce militaire pense l'univers en termes binaires, chaque moitié étant l'inverse de l'autre – les hommes sont forts, les femmes faibles ; elles sont attirantes, eux les protègent ! Cette prétendue « naturalisation » des rôles masculins/féminins explique aussi qu'en début de récit, le chef croit qu'il ne peut user de sa force, car ce serait reconnaître aux faibles femmes le statut d'ennemi.

Qu'y a-t-il au fond d'un tel mépris ? Fondamentalement, le soupçon que chez les femmes quelque chose n'a pas été dompté³. En premier lieu, la femme laisse transparaître son animalité, par exemple lorsqu'elle a peur : « Un clamor de bestia herida ». Ici, le cri serait l'opposé du langage articulé, masculin. Deuxièmement, même la femme aimée⁴ est soupçonnée d'être un animal aquatique. Troisièmement, il y a la peur de la femme morte, telle Ophélie flottant sur les eaux, les cheveux épars⁵ : « podría ser una mujer con algo que se arrimaba a su cabellera escalofriante, eso que fluía negro ». Enfin, les figures spectrales sont associées aux femmes, même si les militaires sont dans le déni, affirmant n'avoir jamais peur.

Quant à la peur des morts véhiculés par la rivière, elle aussi est intriquée à la peur du corps féminin. Ainsi, lorsque l'aide de camp craint de découvrir un nouveau cadavre, il parle d'une chose « chorreante y fétida ». L'eau noire et pestilentielle est féminine, tandis que le soleil, chaleur et puissance, est masculin : « El sucio espejo del agua devolvía, más encima, el resplandor imperfecto del sol ». Dans ce fragment, le faux cadavre est un tissu, symbole du tissage féminin, et quand il tente de savoir quel en était l'usage, il dit : « un vestido » (cache un corps féminin), « una cortina » (pour que nul regard ne pénètre par l'orifice-fenêtre), « una mortaja », termes qui soulignent la panique du féminin. D'ailleurs, toutes les femmes

1 De même Créon, face à Antigone, affirme : « En vérité, de nous deux, ce serait elle qui serait l'homme, si je la laissais triompher impunément », (SOPHOCLE, *Antigone*, 500-508).

2 « La limpieza », « saneada » (DORFMAN Ariel, *op. cit.*, p. 29).

3 *Ibid*, p. 183.

4 « Un pescado que barboteaba a punto de morir, a punto de desbordarse, estallar » (DORFMAN Ariel, *op. cit.*, p. 185).

5 À propos du « complexe d'Ophélie », cf. BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves, Essais sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 2001, [218 p.], p. 98-103.

ont conscience de cette collusion des peurs¹. Pourtant, il y a une exception, la Mère à laquelle les guerriers vouent une sorte de respect, car « para el Ejército de la Nación, no hay [...] nada superior a la maternidad », même si la mère n'est respectable que comme gardienne du foyer².

Pour clore la présentation de la violence sexiste, langagière et idéologique des militaires, observons leur « séduction ». On sait que séduire est une procédure par laquelle sont mêlées les dimensions sexuelles et la prise de pouvoir. Certes, il peut y avoir séduction au nom de la répartition des sexes, comme pour l'aide de camp et sa fiancée³ ; on peut alors admettre un certain consentement féminin. Mais en est-il de même lorsque le capitaine se met en scène, en prenant en otage la journaliste ? Là, le capitaine « force » la journaliste, il veut la faire jouir du spectacle, sans la consulter. Alors, dans ce jeu masculin/féminin, les regards manifestent la domination, et le capitaine pétrifie la journaliste⁴, au sens littéral.

Essentiellement, ce complexe de domination renvoie à Hercule, comme l'écrit Dorfman pour l'aide de camp. En effet, étant enfant, ce personnage rêvait de déplacer tous les cailloux de la rivière, pour la vaincre, la dévier de son cours⁵. Or, il s'agit de la technique d'Hercule, confronté au *Nettoyage des écuries du roi Augias*, et cette tâche est explicitement revendiquée par le capitaine qui veut faire le ménage dans la population ! En somme, la purification ou la séduction, comme le détournement de la rivière, ce sont des actes de domination masculine, et c'est à partir de ces prémisses sexistes que nous analyserons la polymorphie de la violence féminine. Chaque femme « réagit » au sens où ses décisions sont des réponses à la domination ; ainsi il serait impossible de saisir la gamme des positions féminines sans considérer le rôle du complexe masculin d'Hercule.

2 – Les violences féminines

Les premiers mots proférés par une femme sont : « Quiero enterrar a mi padre ». On y lira la volonté de donner sépulture et la référence au Père. Devant l'impossibilité de le faire, tout comme Antigone affirme l'existence d'un ordre par-delà le pouvoir politique, Sofía rappelle que toute femme doit pouvoir dormir auprès de son conjoint et inscrire sur la tombe un nom⁶. Sur ce point, on sait⁷ que les Anciens et les Chrétiens ont toujours manifesté une crainte des cadavres. Si l'archéologie funéraire est une des plus riches,

1 DORFMAN Ariel, *op. cit.*, p. 201.

2 *Ibid*, p. 130.

3 *Ibid*, p. 174.

4 Pour l'ensemble de ces tentatives d'intimidation/pétrification, *cf. ibid*, p. 131-134.

5 *Ibid*, p. 178.

6 *Ibid*, p. 38.

c'est précisément dans la mesure où on a toujours veillé à l'ensevelissement, pour empêcher les défunts de revenir troubler les vivants. Certes, *Viudas* se déroule dans une Grèce du XX^e siècle, mais on voit quel trouble règne à partir du moment où surgissent les trois revenants de la rivière !

Toutes les villageoises réclament une sépulture chrétienne, et pourtant, ce groupe ressemble au demi-cercle du chœur grec, dimension théâtrale aussi bien que mythique, que Dorfman souligne : « Como si estuvieran presenciando una obra teatral o participando en ella »¹. Historiquement, le groupe des « pleureuses » venait autour du cadavre pour chanter, mais dramaturgiquement, le chœur a une seconde fonction, à savoir mettre en valeur la grand-mère, Erinye vengeresse, Furie. De fait, le lecteur ne peut qu'être frappé par la perpétuelle oscillation entre les références à une antiquité grecque² et à une tradition orthodoxe. Ainsi, si les femmes sont silencieuses, Dorfman choisit de faire jouer un rôle au silence du chœur : c'est un signe de révolte.

Ce mutisme obstiné est si bien une arme, une manifestation de désobéissance, que le capitaine n'a de cesse de le briser. Grand-mère et capitaine savent que venir réclamer une sépulture, alors que les autres femmes demeurent silencieuses, c'est brandir la parole comme un étendard autour duquel se rallier. Ici, la révolte menée par la plus âgée, s'enracine dans l'exigence apodictique des rites funéraires, exigence qui rappelle les propos d'Ismène : « N'oublie pas que nous sommes femmes et que nous n'aurons jamais raison contre des hommes », et la réponse d'Antigone : « Invoque ce prétexte, j'irai recouvrir de terre le corps de mon frère »³.

Dans *Viudas*, les cadavres sont trouvés près de la rivière, possible référence à l'intuition héraclitienne qui voyait la mort dans le devenir hydrique⁴, et non loin d'un cyprès, arbre de cimetière. Les trois hommes ont été torturés, comme en témoigne le médecin qui désire faire une autopsie

7 ARIÈS Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident : du Moyen âge à nos jours*, Seuil, Paris 1975, 223 p.

1 DORFMAN Ariel, *op. cit.*, p. 45 et p. 239.

2 Antigone ne peut accepter la décision de son oncle, pourtant maître de Thèbes, car cette décision n'est pas conforme à l'ordre instauré par Zeus ni par la Justice ici entendue comme la déesse Dikè, cf. SOPHOCLE, *op. cit.*, 440-469.

3 SOPHOCLE, *op. cit.*, 60-69.

4 « C'est mort pour les âmes que de devenir eau » (HÉRACLITE, fragment 68, cité par BACHELARD Gaston, *in op. cit.*).

mais se voit refuser ce droit par les militaires. Ces cadavres sont les déclencheurs de la désobéissance féminine, même si le malaise préexistait : réagissant avec leurs moyens propres, elles s'installent auprès de la rivière, et pour donner une fausse naturalité à cette offensive, elles y vont avec chèvres et chiens, jouant leur rôle de gardiennes¹. C'est une haine informulée qui les anime contre les autorités masculines quand elles exhibent leur féminité² en s'installant avec une nappe (tissus et cuisine) pour déjeuner, jouant sur le même registre que l'anthropologie binaire du capitaine. En ce sens, leur réaction n'est pas « féministe » au sens contemporain puisque les villageoises soulignent les valeurs établies et attaquent sur le terrain des valeurs admises. Ainsi, si les militaires exigent l'ordre, elles exigent la mise en ordre des cadavres ; puisqu'ils veulent faire taire la population, elles se murent dans le silence ; lorsqu'ils se vantent d'être fidèles à la patrie, elles s'enchaînent à la fidélité conjugale. Elles exhibent l'intimité de la douleur en la rendant publique, elles sortent pour devenir les gardiennes de la mémoire, comme des suppliantes refusant le deuil³.

Cette violence féminine est persévérance jusqu'à l'entêtement, semblable à l'obstination d'Antigone, celle qui sait qu'elle tente l'impossible⁴. D'où émane cette force féminine ? De la solitude, de l'absence qui ronge le ventre, comme le souligne l'enfant parlant de sa mère⁵. Ces femmes ont touché quelque chose de constitutif d'elles-mêmes et du couple⁶, aussi devant le juge, disent-elles leur besoin d'un compagnon de vie et d'amour. Les femmes deviennent violentes pour obtenir le retour des hommes, quoiqu'elles préfèrent mener une vie qui coule comme une eau calme, plutôt que de gagner contre les militaires⁷. Si elles sont comme Antigone pendant un temps, elles ne veulent pas poursuivre : « Abuela, basta de hablar todo el día de la muerte »⁸.

1 Cf. DORFMAN Ariel, *op. cit.*, p. 32, 43 et 57.

2 Anette GOLDBERG souligne que les femmes se sont organisées, pendant les années 1970, à partir de la défense des prisonniers, des disparus, pour réclamer le respect des Droits de l'Homme, et non autour de revendications féminines (Cf. GOLDBERG Anette « Espaces féminins et espaces féministes en Amérique Latine : quelques réflexions », *Les cahiers des Amériques latines*, n° 26, Juillet-décembre 1982, Paris, p. 94).

3 Cf. également GÓMEZ MANGO Edmundo, *La place des mères*, Gallimard, Paris, 1999, 386 p.

4 SOPHOCLE, *op. cit.*, 70-75.

5 DORFMAN Ariel, *op. cit.*, p. 81.

6 Cf. GÓMEZ MANGO Edmundo, *op. cit.*, p. 26.

7 GOLDBERG Anette, *op. cit.*, p. 92.

8 DORFMAN Ariel, *op. cit.*, p. 92.

Toute autre est l'attitude de la grand-mère, la seule qui va lutter à mort. En effet, dans une des scènes familiales, on remarque l'opposition de la vieille femme et de l'une des belles-filles qui veut renoncer, sans qu'il soit précisé jusqu'où elle est prête à collaborer, parce qu'elle pense que s'obstiner c'est condamner les hommes : « Está matando a nuestros propios hombres, abuela [...] usted los está matando ». Mais la grand-mère ne répond pas, dirigeant sa famille d'une main de fer qui rappelle la dureté du capitaine. D'ailleurs, la grand-mère les méprise, car elle met la honte au-dessus de tout, même de l'amour conjugal. Face au capitaine, elle préfère vaincre plutôt que de voir ses fils revenir¹. Parce qu'elle pense comme un guerrier, lorsqu'elle rencontre le désir d'une autre femme, au lieu de voir la similitude des situations, elle emploie la même injure que le capitaine. Pour reprendre une terminologie bachelardienne, disons qu'elle est une eau violente. De même, lorsque son propre fils est libéré, ses premiers mots accusent : « ¿Firmastes algo ? ». Alors l'amour filial se brise contre la froideur matriarcale : « Fue silenciosamente hacia la abuela, pero ella no se abrió hacia él, más bien se echó un paso atrás »². Elle ne reconnaît pas la valeur de la survie et met symboliquement son fils à mort, en rangeant sa photo parmi celles des disparus³. Sofia a les mêmes valeurs que les militaires, affirmant être la seule femme à comprendre « la trascendencia de lo que estaba cumpliendo ». Mais, de quelle valeur va-t-elle tirer la légitimité de sa lutte, quel fondement pourrait se heurter à la Patrie ? Ici, nous devons être attentifs, car c'est une alternative qui surgit.

Comme les autres femmes, la grand-mère invoque l'absolue nécessité des rites funéraires et réaffirme l'importance du lignage, sa dimension normative⁴. Puis, elle se définit comme une rivière qui coulait doucement jusqu'à l'intervention militaire : « Ustedes por la fuerza me han sacado del río »⁵. Parallèlement, elle invoque la tradition religieuse, la famille, la « raza », références transcendantes et non affectives, de sorte que si elle a en elle une douceur, elle refusera de la laisser transparaître dans ses actes. Ne sachant ni se soumettre ni pardonner, la violence est son chemin, quitte à perdre ceux qu'elle aime, un peu comme si elle défendait le lieu du Père, sa Loi, pas les hommes de sa famille, ni les femmes, d'ailleurs.

1 *Ibid*, p. 141.

2 *Ibid*, p. 153 et 154.

3 *Ibid*, p. 157- 159.

4 *Ibid*, p. 88 et 89.

5 *Ibid*, p. 215.

3 – De la réconciliation ou l'altérité masculin/féminin

Nous avons souligné que l'aide de camp acceptait la vision binaire des rôles masculins/féminins. Pourtant, ce personnage permet de comprendre *a contrario* le monolithisme de la grand-mère. En effet, si cet homme a rêvé autrefois de dévier comme Hercule le cours de la rivière, il y a renoncé ayant compris que la rivière coulera toujours. L'aide de camp renonce à gagner par la force, pour ne pas provoquer d'autres débordements¹. Il n'est plus hanté par le complexe d'Hercule et accepte quelque chose de différent de lui, à côté de lui.

Diamétralement opposée à cette figure de la reconnaissance, la grand-mère est un cours d'eau gonflé de rage qui entraîne les autres femmes, de sorte qu'à la fin du récit, elles reforment le chœur des pleureuses. Si nous considérons Sofia Angelos, dont le prénom renvoie étymologiquement à la sagesse, et dont le patronyme phonétiquement se réfère aux « anges », nous avons une étrange figuration des prétendues vertus féminines de douceur angélique ou de sagesse, puisque cette Sofia-là détruit toute sa famille sans y gagner le retour des hommes. Par sa rage, elle accule les femmes au suicide au moins autant que le capitaine, car entre eux deux il y a lutte pour un unique pouvoir phallique. Si le fils revient, si l'aide de camp accepte la rivière, si le petit-fils va vers son père, toutes trois figures masculines de la réconciliation, en revanche, la grand-mère ne peut plier. En somme, les deux figures de la virilité préfèrent la mort au déshonneur.

À côté de cette matriarche virile, et à l'instant d'être fusillées, les femmes sont calmes : « Como podemos ser si nos dejaran tranquilas, si nos permitieran un poco de tranquilidad de tierra y de tejido ». Par la référence à « tejido »², elles sont comme les Moires et les Heures, des fileuses. Mais, par la position des corps autour d'un cadavre, elles forment un groupe qui ressemble à une « Pietà » de la tradition picturale italienne, ou une « Lamentation » de la tradition des icônes. Tout le groupe protège un cadavre aimé, comme des mères autour d'un enfant. Désormais, pour elles, la douleur cesse d'être motif de lutte.

1 *Ibid*, p. 178.

2 *Ibid*, p. 243 et 244.

Conclusion

Viudas est un roman écrit à partir de l'exil¹, où on perçoit la violence féminine en réponse à l'oppression militaire². D'ailleurs, dans un contexte journalistique, Dorfman a explicité la douleur des familles des disparus chiliens³. Reste que c'est un récit sur les militaires⁴ autant que sur les clivages féminins.

Doit-on voir dans la rivière qui charrie les morts une symbolisation du retour du refoulé ? ou une référence au Gange, à l'Hadès, rivières de mort ? Serait-il possible de considérer que ces morts reviennent par l'eau qui est également, dans la représentation iconique, figure maternelle, puisque la Vierge est parfois peinte et nommée « Source de Vie » ? Peut-être ; mais ce qui est stupéfiant, c'est de constater que Sofia est mortifère⁵, non seulement comme Antigone, mais également par sa mainmise sur le groupe. Si l'eau est hostile aux militaires – eau noire qui charrie des cadavres⁶ –, finalement elle devient celle des larmes des pleureuses, eau intime par excellence.

Ainsi, il existe une constellation de la féminité dans toute l'œuvre. Néanmoins, il ne faut pas oublier qu'une fille renonce à la douleur d'Antigone et des « Lamentations » puisqu'il n'est pas sûr qu'elle se rende à la rivière, dans la scène finale, cessant d'être à la fois la *mater dolorosa* de l'iconologie chrétienne et la *soror dolorosa* grecque.

Certes, le capitaine demeure proche du Créon affirmant : « Moi vivant, ce n'est pas une femme qui fera la loi »⁷, mais en choisissant d'inscrire, à ses côtés le personnage de l'aide de camp, et, à côté de la grand-mère, un

1 Dans *Imaginación y violencia en América Latina*, Dorfman distingue trois types de violence dans les romans du XX^e siècle ; ainsi, nous pouvons tenir *Viudas* pour un roman de « violencia vertical y social » (Ariel DORFMAN, *Imaginación y violencia en América Latina*, Universitaria, Santiago de Chile, 1970, p 17. L'ouvrage a 230 p.).

2 Salvador OROPESA, *op. cit.*, p. 41.

3 Cf. DORFMAN Ariel, « Pinochet et la mort de l'histoire », in *Le Monde* du 10 août 2000.

4 Raul Silva Cáceres souligne la parenté entre Dorfman et Cortázar, notamment dans *Segunda Vez*, qui traite de la disparition subite des citoyens, ou, *Apocalipsis de Solentiname*, qui parle de la violence des militaires sur les populations civiles. (Cf. SILVA CÁCERES Raul, « Un viaje de Cortazar a Dorfman », *Ibérica, literaturas Iberoamericanas del siglo XX*, n° 1, Paris, 1983).

5 Cf. BACHELARD Gaston, *op. cit.*, chapitre 8.

6 Cf. DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992, [530 p.], p. 103.

7 SOPHOCLE, *op. cit.*, 520-530.

fils qui revient vivant, Dorfman souligne une alternative pour les hommes¹.

Malheureusement il n'existe nul espoir de voir les femmes gagner collectivement, car, tout comme Créon clame : « Elle mesurera du moins la vanité des honneurs qu'on rend aux morts »², le capitaine ordonne : « Es hora de poner orden »³.

Ce monde se clôt à jamais, les villageoises se laissent conduire vers la mort, n'arrivant pas à se désolidariser de la grand-mère. Ces mères sont des sujets désirants annulés par la terreur d'État ayant perdu la possibilité de se protéger du danger extérieur. Elles sont ces femmes incapables de métaboliser la conjonction de la mort des hommes et de l'imposture de la rationalité dont se prévalent les militaires pour justifier les disparus. Comme si elles avaient intégré le pouvoir sadique du capitaine, à cause de la grand-mère. Par elles il y a perpétuation de la disparition, dans la mesure où elles se soumettent à la prescription d'assumer l'acte de dire mort leur disparu. Seule une des filles ose dire qu'elle préfère les vivants, quelles que soient les révélations qu'ils auront à faire de retour de détention.

Yolande TROBAT
GRELPP

1 Peut-être d'ailleurs faut-il voir une autre figure de réconciliation dans le petit-fils qui, séquestré par les militaires, demeure calme car il va vers son Père.

2 SOPHOCLE, *op. cit.*, 574-576.

3 DORFMAN Ariel, *Viudas, op. cit.*, p. 244.

Lecture œdipienne de la Guerre d'Indépendance dans Le roman cubain de la République

La société de la jeune République de Cuba eut, à l'instar de celles d'autres pays d'Amérique latine ou d'Europe, un roman de ses Guerres d'Indépendance. Tombée depuis dans l'oubli, à l'exception d'une poignée d'ouvrages, cette geste de la Genèse, très populaire dès 1897¹, enrichit la littérature cubaine d'œuvres de genres et de formes diverses.

L'aspiration libertaire des Cubains n'avait pu se concrétiser qu'en menant une guerre contre la Mère-Patrie, guerre rendue « nécessaire »² par l'intransigeance de l'Espagne et l'iniquité du régime colonial. Le « roman des Guerres » portait la marque de ce déchirement. Il était à la fois un roman qui cédait à la tentation de l'écriture épique et un roman qui édulcorait la violence d'une guerre civile, quasi « domestique ».

La violence de la rupture avec la Métropole fut exprimée par l'intermédiaire d'une représentation symbolique, une figure typiquement œdipienne. Dès 1897, elle apparaissait dans ces textes populaires pour devenir rapidement un poncif littéraire. Autant que son succès, ses diverses mises en scène et en forme semblent contenir tout le Pathos non exprimé d'autre manière, si bien qu'elle en devint un thème caractéristique de cette veine.

1 – Mauvaise Mère-Patrie et figure castratrice du Père

Dans le récit de l'émancipation, c'était avec ou contre la Mère que tout se jouait. Certainement, les usages sémantiques étaient révélateurs d'un mode de pensée et le pérennisaient. La Mère-Patrie espagnole avait vu naguère se dresser contre elle les Républiques hispano-américaines, « sœurs » sous la plume de Bolivar. Sous celle de Máximo Gómez, l'Espagne avait perdu en Cuba « la meilleure des filles ». Martí, dans la continuité de Bolivar, reconstituait une famille où l'Amérique était la mère, et l'Espagne, la marâtre.

À leur suite, pour bien des écrivains, critique politique et récrimination affective se retrouvaient traitées sur le même plan. L'Espagne avait été une « mauvaise mère » : « Era que España ni nos comprendía ni nos amaba »³. Les Indépendantistes, pris individuellement⁴ ou collectivement (les

1 Avec la parution du feuilleton de CABRERA Raimundo, « Mi vida en la manigua. Aventuras del capitán Ricardo Buenamar », in *Cuba y América*, New-York, 1997-1998.

2 La formulation est de José Martí.

3 MAURY RODRÍGUEZ José Wenceslao, *Los visionarios* (1918), Librería Editora Cervantés, La Habana, [493 p.], p. 9.

4 Il faudra attendre les années quarante pour que des auteurs comme MONTENEGRO Carlos, *La manigua histórica*, 1941, La Habana, 182 p., ou ORTIZ VELAZ Juan José, *Historias de campamento*, Imprenta « H.C », La Habana, 1948, 191 p. construisent des personnages violents, certes produits d'une société violente, et rendent complexe et

« Mambis »¹⁾ n'avaient été responsables d'aucune violence et c'est au contraire pour s'en soustraire qu'ils avaient été contraints de se rebeller. En effet, fait exclusif de l'Espagne, elle avait été continuellement exercée par un de ses représentants : attribuée à un individu, elle illustrait le caractère pervers de la société coloniale esclavagiste (figure du père esclavagiste)²⁾ ou elle empruntait le visage des représentants de l'autorité institutionnelle – figures du Capitaine Général, du curé, du commissaire de Police, du Volontaire. Pendant la Révolution, elle était incarnée par des officiers – Martínez Campos, Weyler, tout officier espagnol.

Ainsi, alors que les jeunes hommes étaient dans la « manigua », les mères, les sœurs, les fiancées, subissaient la violence de l'ensemble de ces incarnations et représentants de l'Autorité. Menacées, emprisonnées, affamées, décimées par la répression civile et la « Reconcentration » du Général Weyler, bras armé de la Mère-Patrie, elles payaient cher leur soutien patriote mais surtout affectif aux leurs.

Quelle était donc mauvaise, cette « Mère-Patrie » ! « Mauvaise mère » lorsque les Cubains lui avaient été soumis, elle était devenue monstrueuse face à leur révolte. Castratrice, elle s'entourait de figures du pouvoir aussi toutes-puissantes qu'honniées, s'adjuvant comme auxiliaire Martínez Campos, une « brute », puis Weyler, un « Bourreau », véritable ogre sorti de l'imaginaire infantile, qu'elle autorisait à dévorer les fiancées, et quelquefois, ses propres fils. Les persécutions dont les personnages féminins étaient victimes dans ces romans n'étaient pas uniquement conformes à une norme littéraire. Ces officiers espagnols qui poursuivaient les Cubaines de leurs assiduités³⁾ avec une cruauté sadique intense – évoquant l'univers de Villaverde⁴⁾ – exprimaient les angoisses consécutives à la rébellion contre la mère symbolique (l'Espagne), défendue par une figure paternelle – l'Officier,

problématique leur engagement politique.

1 Avec l'exception toutefois de quelques résurgences de la représentation de révoltes d'esclaves ultra-violents. Voir BACARDI Emilio, *Via Crucis*, 2^e ed., La Habana, 1979, 322 p.

2 Voici un exemple caractéristique : « Una negrita, joven y fuerte, fué comprada por él [Don Miguel, bodeguero en Matanzas], y era su criada, su mujer, su cocinera, su lavandera, sin cobrar sueldo – ¡ Horrores de la esclavitud ! – y tan pronto quedaba embarazada, la vendía en el mercado de La Habana, a buen precio, con utilidad, porque entonces vendía la madre y su criatura futura » (MASPONS FRANCO Juan, *Maldona*, La Habana, 1927, p. 362).

3 Pour la première fois, en 1930, MAZAS GARBAYO, aborderait explicitement le viol, dans « En la noche », in *Batey*, La Habana, 1930, [224 p.], p. 125-136.

4 Ajoutons une nouvelle variation, qui évoque également Villaverde : chez Rodríguez Embil, le persécuteur espagnol de Tera était le demi-frère de son fiancé. Pour Roberto Friol, ce thème récurrent de l'inceste est un de ceux qui permettent de caractériser le roman cubain du XIX^e siècle, comme dans *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde (cf. FRIOL Roberto : « La novela cubana en el siglo XIX », in *Letras. Cultura en Cuba*, 6, La Habana, 1989, p. 463-486 et tout particulièrement p. 468).

le Volontaire, le Guérillero – qui lui restait fidèle. On était là dans un schéma œdipien.

Certes, fondée sur des réalités historiques, la représentation s'en éloignait pour donner libre cours à l'expression d'une angoisse de destruction, les jeunes héros, s'estimant mal-aimés par leur Mère, se trouvaient confrontés à ce couple parental où l'Espagne préférerait un Général bestial à ses enfants d'Outremer.

2 – La bonne mère créole et le père rejeté

Dans l'Histoire, comme dans les romans, l'Espagne et Weyler perdaient la bataille contre le fils créole. S'inspirant de la réalité sociologique de Cuba, les auteurs firent de la famille l'espace symbolique dans lequel se concentrait toute la violence d'un système et l'espace dans lequel la rébellion allait naître.

Pour l'amour et avec l'accord de sa mère cubaine, le jeune héros rejoignait la « manigua » pour défendre la Patrie. Mère cubaine et « patria chica » se superposaient dans l'imaginaire, incarnant cette fois l'autre visage de la Mère : la « bonne mère »¹. La facette complémentaire du complexe d'Œdipe allait se développer. Car là c'était avec la mère créole que le fils s'alliait pour mettre à bas l'autorité du père. Qu'il y ait eu à l'origine de ce cliché une anecdote véridique et frappante ou que le poncif ait correspondu à une mise en équation du conflit global, ne nous importe pas ici.

Dans la peinture et dans la catégorisation des couples mixtes, l'importance donnée à l'histoire du père était majeure et stéréotypée, fidèle à la réalité et conforme au profil proposé par Cabrera dès 1897 :

Mi padre es un viejo asturiano, que inmigró a Cuba desde sus primeros años y se dedicó al comercio logrando en breve modesta fortuna.

Allí casó con mi madre, cubana, que aportó rico patrimonio. Vivieron tranquilos y felices muchos años fomentando y aumentando aquel capital con la instalación de un gran ingenio central. Pero aunque Cuba dió a mi padre hogar feliz y fortuna, jamás se borró en su espíritu el recuerdo de su tierra nativa ni ese apasionado amor a la nacionalidad que es característico en los españoles residentes en Cuba y que los conduce a considerarse siempre dueños y señores en la colonia y a los cubanos como feudatarios.²

¹ Cela nous renverra directement à l'ambivalence de l'enfant vis-à-vis de sa mère, dissociée en deux figures complémentaires et antagoniques : le « bon objet » et le « mauvais objet », transcrites dans l'imaginaire par des couples du type fée/sorcière ou mère/marâtre. (Cf. KLEIN Mélanie, *L'amour et la haine : le besoin de réparation. Étude psychanalytique*, Paris, 1997, 154 p.).

² CABRERA Raimundo, *op. cit.*, 15 de Abril de 1897.

Si l'attachement à la terre natale (encore cette Patrie) était présenté comme une valeur positive – c'était sur un désir identique, axé sur un objet apparemment différent, que les fils fondaient leur révolte –, il rattachait la figure du père à l'autre face du complexe d'Œdipe. Adoptant le traitement hostile et supérieur de la Mère-Patrie, il méprisait son épouse créole et ses enfants cubains. La défense de la mère était le motif de la conflictualisation des rapports :

El peninsular casado con cubana intenta imponer su supremacía y comunicar a su misma esposa e hijos ese sentimiento que en él tiene en parte justificación y cómo lo hace enalteciendo a la metrópoli en que nació y deprimiendo a la colonia en que vive [...] y la mujer y los hijos llevan la contraria : nacen verdaderas discusiones que llegan a ser apasionadas y que terminan gritando el jefe con cólera ; « ¡ Yo soy español ! » y replicando la mujer o los hijos con dignidad y con lágrimas « somos cubanos ! »¹

Néanmoins, ces pères n'étaient pas dénigrés : ils avaient transmis des règles structurantes – le travail, l'honnêteté, le respect, la hiérarchie –, dont les fils se voulaient les héritiers. Mais l'un et les autres voulaient séduire la même femme, et le long séjour pour étude en Espagne, séparation cruelle imposée par le père trouvant son fils trop « criollisé », n'y changeait rien, sinon accentuer l'opposition et le désir de vaincre ce père. Fort d'un narcissisme assuré, le fils s'engageait dans la Guerre contre la tyrannie et contre son père. C'était inévitable :

Por eso se dice que los españoles lo han podido hacer todo en América : descubrir un mundo, conquistar reinos, atrevesar los Andes y vadear el Amazonas... pero que lo único que no han podido hacer es criar hijos españoles. ¿ Recuerdan Vds aquella décima de Fornaris que termina así : Todo lo han podido, menos tener un hijo español... ? Pues esa décima es el evangelio.²

C'était, en effet, parole d'Évangile. Bien des auteurs formulèrent cet adage de mille manières. Les mères elles-mêmes, apparemment prises entre deux feux, penchaient pour leurs enfants. Chez Maury Rodríguez, une femme ayant rejoint Cuba Libre résumait : « Mi marido es de los azules... Y mi hijo es insurrecto »³.

À l'instar de bien de ses consœurs, elle était « protégée de son mari », dans Cuba libre, par son fils. D'autres s'inquiétaient, n'ayant pas encore gagné la bataille :

- ¿ En qué pensáis ?
- En mi madre. [...]

1 *Idem.*

2 LÓPEZ LEIVA Francisco, *Los vidrios rotos*, La Habana, 1923, [308 p.], p. 45.

3 MAURY RODRÍGUEZ José Wenceslao, *op. cit.*, p. 34.

– ¿ Peligra ? [...]

– Vuestro padre la defenderá.

– Eso no lo sé, aunque no desconfío. Mi padre es español.¹

Quant à l'affrontement parricide, il ne fut pas transcrit sous sa forme directe. Les romans des Guerres fuyaient d'ailleurs la représentation de la violence directe. Le meurtre d'autrui, qui en période de guerre n'est pas « assassinat » mais « acte de guerre », n'était mis en scène qu'à condition que le personnage ennemi ait été caractérisé par son infamie, son sadisme, sa perversité : bref, qu'il fût un « guerrillero », sicaire de l'Armée coloniale. Pour le reste, la reconstitution des batailles, des escarmouches, était peu appuyée. Même la description de la « Tea »² lorsqu'elle révélait sous quelques plumes, une véritable fascination³, n'échappait pas à une expression élaborée.

Néanmoins, la « Tea » permettait d'aborder de manière acceptable le meurtre de ce Père vers lequel la construction de l'intrigue menait. Cabrera, s'inspirant d'un fait réel, fut le premier à proposer cette version qui s'avèrerait définitive. Tuer le Père, c'était détruire son patrimoine :

– ¿ Destruiremos el batey ? me preguntó González con insistencia.

– Hasta en sus cimientos, le repliqué. Cuide Vd. sólo, y no lo omita, de enviar aviso para que a tiempo se retiren de las casas las familias. [...] Dios sabe que en ninguna parte me batí con más resolución y energía ; a mi vista se alzaban las llamas de los cañaverales a que había hecho aplicar la tea por diversos puntos. [...] Cuando mi gente penetraba en el batey y empezaba a hacer volar las maquinarias y edificios, Gonzalo vino a avisarme que el dueño de la finca capitulaba desplegando bandera blanca y deseaba hablar con el jefe.

– Que venga, contesté.

Cuando conducido por Gonzalo aquel hombre, rebelde a las órdenes de la República, se acercó a mí, me descubrí con respeto.

– ¡ Ah ! ¡ Es Vd !... exclamó sorprendido, con dureza y enternecimiento a la vez.

– Soy yo, padre mío.

1 *Ibid.*, p. 36.

2 Stratégie cubaine inventée par le Général Máximo Gómez pendant la Guerre de Dix ans et appliquée pendant la Guerre d'indépendance de 1895, qui consistait à paralyser l'activité économique de la production du sucre en réduisant en cendres les champs de canne.

3 « Era en aquellos momentos cuando el espectáculo adquería todo su terrible grandeza [...] Espesas nubes de humo elevándose a considerable altura eclipsaban el sol ; enormes lenguas de fuego, como torrentes de petróleo inflamado, corrían por los cañaverales en flor ; estellaban las cañas al incendiarse, como si fueran petardos, y las llamas, avivadas por la brisa de la mañana, volaban de un cañaveral a otro, de ingenio a otro, recorriendo distancias considerables con una velocidad espantosa... » (Francisco LÓPEZ LEIVA, *op. cit.*, p. 117).

– Tú, quien destruyes a tu patrimonio ; El hogar de tus padres !

– No, es la Revolución quien manda hacerlo.¹

On le voit, dans l'exemple ci-dessus, la déresponsabilisation du fils était patente. Souvent, ayant rejoint la « manigua » en cachette du père, mais avec l'acquiescement de sa mère, il se retrouvait par hasard face à lui au moment où l'irréparable allait être accompli. Mais la « Tea » était une pratique légitime, dans la logique d'une violence réactive, libératrice, maîtrisée, rationalisée, policée.

Cet affrontement et cette destruction étaient, dans un premier temps, libérateur pour le fils. Le personnage du père disparaissait temporairement de la trame romanesque, laissant la narration se centrer sur les exploits du jeune protagoniste, sur ses aventures guerrières ou amoureuses. Et c'était tout, dans un premier temps du moins.

3 – Symboliques de la désintégration

Car après le passage à l'acte, en survenaient les conséquences. Tout changeait une fois la guerre gagnée ; une fois le Père réduit à l'impuissance, une donnée nouvelle apparaissait : la ruine et la destruction de la famille. On peut les considérer comme formes d'expression de la culpabilité, mais également d'un flottement face à la puissance nouvelle des fils et à la nécessité d'imposer de nouvelles règles, les leurs.

Le thème de la destruction de la famille se fondait sur une réalité, sur laquelle les romanciers historiques s'attardaient – comme Bacardí – ou qu'ils rappelaient comme donnée contextuelle – comme Cabrera : « He visto familias enteras desagregarse y desaparecer durante esta guerra de exterminio »². Le modèle familial colonial avait été patriarcal. Tombé le Père... Justement, les récits s'attardaient sur son sort.

La mort pouvait mettre un terme à son histoire. Dans *Via Crucis*, Bacardí faisait de la fin de Delamour une métaphore de celle de la société esclavagiste orientale. Sa disparition accompagnait la ruine économique de la famille. Dans les textes plus conformes aux règles du mélodrame, le père, dans son agonie, accusait son fils, allant quelquefois jusqu'à le maudire.

Chez Román Betancourt, s'il ne mourait pas, il restait paralysé, condamnant son fils rebelle à soutenir des regards que celui-ci imaginait emplis de muets et constants reproches. Mais peut-être ce père voulait-il pardonner – sans pouvoir le dire – à celui qui prenait soin de lui, qui tentait

¹ CABRERA Raimundo, *op. cit.*, 1 de julio de 1897, p. 13-14.

² *Ibid.* p. 69.

désespérément de lui rendre l'usage de la parole ? Justement, la fascination pour cette situation, associée à la tentative désespérée d'obtenir un pardon qui ne viendrait pas, était courante. Or, sans pardon, point de salut.

Enfin, dans les versions les plus élaborées, la victoire du fils imposait le départ du père pour l'Espagne, le personnage attendant alors de revoir son vainqueur avant de disparaître de la narration. Ou bien, vaincu, il rentrait seul au pays, nouvel exil, plus douloureux que l'immigration initiale, puisqu'il dissociait définitivement la famille. Le héros ne changeait qu'en apparence de comportement, se montrant faussement magnanime. Pour certains, il était enfin possible de formuler ses griefs, tel ce personnage qui rejette la responsabilité du drame sur le père :

Si Vd. como España, hubieran sido cariñosos con sus hijos ; si en lugar del atropello, ejercitaran la justicia y si en vez de denigrar, enaltecieran a sus descendientes, a estas horas ni Vd. ni ella pasarían por el doloroso trance de verse repudiados por quienes, apesar de todo, lamentamos sublevarnos en demanda de justicia y ansiosos de poseer lo que legítimamente nos pertenece. Si somos hijos para respetar, también debemos ser hijos para ser respetados.¹

Cette entrevue pouvait permettre, dans l'émotion de la séparation, un ultime règlement de compte. Il est vrai qu'ici la mère décidait au dernier moment de suivre son mari, atténuant la victoire du fils :

Juanito se acercó diciéndole a su padre que el remolcador estaba listo y que sólo faltaba por ir al vapor.

– ¡ Vamos ! dijo Don Juan.

– Yo no voy, contestó Julio, y alejándose de su padre, añadió :

– ¡ Adiós para siempre !²

Mais l'éviction du père avait de plus lourdes conséquences et un châtement à la mesure de la transgression s'abattait fatalement. Une fois de plus, espace collectif et espace familial se mêlaient dans le traitement du thème de la culpabilité et du châtement fantasmé.

Avoir tué ce Père espagnol intégriste se révélait inutile, la Nation s'était vue imposer une nouvelle tutelle, étrangère cette fois. Souvent l'ingérence nord-américaine était assimilée à une forme de châtement mérité. La malédiction paternelle pesait déjà de tout son poids sur le fils culpabilisé, sur la famille démantelée et ruinée. Elle pesait aussi, véritable fatum, sur le pays. Cabrera, pourtant très favorable à l'ingérence des Etats-Unis, désignait

1 BETANCOURT Alberto Román, *El arrastre del pasado*, Imprenta de Rambla, Bouza, La Habana, 1923, [329 p.], p. 43.

2 JÚSTIZ Y DEL VALLE V, *Carcajadas y sollozos*, Imprenta del trabajo de Narciso López, La Habana, 1906, [124 p.], p. 123-124.

durement sa propre génération de libérateurs comme une « génération parricide », ayant engendré une « génération prostituée »¹ !

Le poids si lourd à assumer était celui de la violence de la Guerre, mais aussi de ses conséquences sur un pays dans un état de ruine et d'incertitude, privé des structures de l'ordre ancien. C'était une perte des repères qui était évoquée lorsqu'on parlait de la période qui avait suivi la reddition de l'Espagne. Elle pouvait être décrite par diverses formes de destructions.

Mais la plus caractéristique, et la plus violente, est celle proposée par Román Betancourt. Probablement impressionné par la métaphore de l'inceste développée par Villaverde, il reprit ce schéma en épilogue de son roman. Le père, avant la guerre, avait détruit l'union de son fils avec une Cubaine et fait disparaître leur fille. Longtemps après, alors qu'il semblait sortir quelque peu de sa paraplégie grâce aux soins filiaux de la jeune infirmière que son fils venait d'épouser, il découvrait qu'elle était sa petite fille :

¿ Denunciaría el caso a su hijo y, como consecuencia, el dolor [...] No ! ¡ Mil veces no ! No podía hacerlo. Bastante daño les había causado. Si alguna responsabilidad ante el Padre Eterno nacía de ese horrible incesto, que todo cayera sobre sí. Yo soy el único culpable ! Mejor dicho, todo esto es, el arrastre del pasado.²

et choisissait le silence :

¡ Que sean felices ! Y que esa felicidad sirva para que las nuevas generaciones libres de perjuicios, se inclinen a fomentar lazos de cariño entre ascendientes y descendientes y se borren de una vez los recuerdos dolorosos de un pasado cuyo arrastre ha traído éste y otros males ignorados... Don Fernando, en medio de una convulsión espantosa, echando espuma por la boca y contraídos, por último, sus músculos, se desplomó sobre el pavimento no sin dejar de decir entre dientes : ¡ Esto es, el arrastre del pasado, el arrastre del pasado !³

Fatalisme ou malédiction, le choix du père, apparemment généreux, laissait planer de sérieuses réserves sur ses vœux pieux formulés et une sourde inquiétude transparaissait encore quant aux conséquences de la transgression du tabou de l'inceste, renvoyant le lecteur vers sa littérature du XIX^e. Le monde avait perdu sa loi, son ordre : familles déchirées, familles ruinées, familles détruites, familles disloquées. Mais, on le voit, la destruction allait beaucoup plus au-delà puisqu'il s'agit de la transgression d'un tabou initial, mâtiné d'un sentiment d'impunité et de toute-puissance.

1 CABRERA Raimundo, *Sombras eternas*, Imprenta « El Siglo XX », La Habana, 1919, [322 p.], p. 244.

2 BETANCOURT Alberto Román, *op.cit.*, p. 328.

3 *Ibid.*, p. 329.

La présence permanente et la formulation homogène de ce thème œdipien, par des auteurs-Vétérans, entre 1897 (Cabrera) et 1949 (Pérez Díaz), révèlent sa double fonction. C'est, certes, un poncif littéraire que l'on pourrait ajouter à la typologie de Roberto Friol. C'est également la retranscription symbolique de la rupture du pacte colonial. En écrivant la Geste des Guerres, les auteurs apportèrent un véritable mythe des Guerres de l'Indépendance. Il transpose la rupture avec la « Mère-Patrie » en termes de conflit œdipien et devait se substituer au mythe de la société coloniale, incestueux et auto-destructeur¹. Douloureux, tragique, parricide, il explicite le rejet de la « mauvaise Mère-Patrie », associée à un père sanguinaire (Weyler ou pater familia), pour défendre la « bonne mère » créole qui, elle, sacrifie son mari à ses enfants. Empreint de culpabilité à l'égard de ce père déchu, ce mythe associe comme corollaire punitif la rupture de cohérence et d'ordre. À cet égard, la fascination de certains de ces auteurs pour les personnages de Généraux, leur tendance au caudillisme, pourrait être lue en termes œdipiens.

Sylvie BOUFFARTIGUE
Université de Savoie

¹ Tel que Villaverde l'avait verbalisé dans *Cecilia Valdés* et qui laissa des traces, nous l'avons vu, dans les romans des Guerres.

Fraternité républicaine et violence fratricide dans *La campaña* de Carlos Fuentes léa lapoule

Soulignant la possibilité d'ignorer l'autre ou de le reconnaître, les réécritures de l'Histoire de Carlos Fuentes ne manquent pas de souligner l'acuité de la question des identités des groupes ethniques et sociaux dans l'Amérique coloniale et lors de l'Indépendance qui suppose ensuite une définition des nations et un établissement des nationalités. La conflictuelle reconnaissance des Indiens par les Créoles pour l'application de la doctrine de l'égalité républicaine à l'époque de la formation des nations latino-américaines est ironiquement représentée dans *La campaña* qui pointe l'impasse politique due à l'écart entre l'idéologie et la pratique des Créoles, dont l'avant-garde éclairée elle-même est en proie à d'inavouables contradictions. Deux chapitres du roman, intitulés « El Dorado » et « El alto Perú », condensent en quatre temps, à la façon d'*exempla* ou de vignettes dans la manière de ce roman historique qui parodie le roman philosophique des Lumières, le récit de l'apprentissage politique sur le terrain du rousseauïste Baltasar Bustos.

Le Créole portègne parvient d'abord jusque dans le Haut Pérou où, à Ayopaya, il proclame un décret de la Junte de Buenos Aires, rédigé par le radical Castelli, libérant les Indiens du tribut colonial, leur répartissant les terres et les déclarant égaux aux autres membres de la nation « argentine et américaine ». L'assistance, représentative des groupes de citoyens des futures républiques, laisse présager, conformément aux usages de cette parabole historique, quels seront les fondements de l'inégalité au sein de ces dernières : elle est exemplairement composée d'Indiens, de combattants de l'Indépendance et de riches créoles, propriétaires de mines. Le jeune républicain ne conçoit pas la liberté sans la fraternité ni l'égalité, au contraire des pragmatiques chefs de guerre qui combattent les Espagnols dans les diverses « républiquettes » du Haut-Pérou¹. Le récit fait ainsi de

¹ Le roman adhère ici, avec quelques altérations portant essentiellement sur les personnages, aux événements référentiels. Cf. LYNCH David, *Caudillos en Hispanoamérica 1800-1850*, Colecciones MAPFRE, Madrid, 1993, Cap. II : « La Independencia : cantera de caudillos », « Las guerrillas del Alto Perú » : « Hubo seis focos de resistencia, comandados por otros tantos jefes de la guerrilla. En el norte, en las orillas del lago Titicaca, el sacerdote Idefonso de las Muñecas actuaba fuera de Ayata y amenazaba la ruta que conducía al Bajo Perú. En la zona centro hubo dos grandes "republiquetas". Juan Antonio Álvarez de Arenales lideraba una banda de unos quinientos hombres y una indiada como base en Mizque y Vallegrande que destruyó las comunicaciones entre Cochabamba, Chuquisaca y Santa Cruz. La otra republiqueta, la de Hayopaya, resguardada en los montes y junglas que se encuentran entre La Paz y Cochabamba, sobrevivió a pesar de las acciones emprendidas contra el enemigo y de las sangrientas disputas por el liderazgo, consiguiendo llegar intacta a la independencia. Al sur, cubriendo la ruta hacia Argentina por la que transitaban los ejércitos de liberación, se encontraba la republiqueta de José Vicente Camargo. La

Baltasar Bustos l'emblème d'une naïveté généreuse et utopiste des idéologues de la capitale, peu instruits ou bien oublieux des intérêts économiques des propriétaires créoles dans les régions minières où se pratique le travail forcé de la *mita*. Au spectacle des Indiens agenouillés devant lui qui les domine du haut de son cheval, Baltasar met pied à terre et s'adresse à eux à la façon d'un missionnaire laïque, leur prêchant l'égalité et la fraternité, voire leur supériorité morale du fait qu'ils sont plus près de la nature. La scène souligne la fausseté de cette situation de rencontre historique entre libérateurs et libérés en redoublant la nature du malentendu : les Indiens accueillent avec les signes d'un respect religieux le discours de la République ; Baltasar veut marquer l'égalité républicaine et adopte malgré lui une attitude paternaliste et protectrice, furieusement ecclésiastique.

Malgré son caractère parodique, le récit ne place pas entièrement cette rencontre sous le signe de la fausseté. Baltasar proteste lorsque le curé Ildefonso de las Muñecas qui lui a donné la parole dans la région qu'il contrôle lui assure qu'il a été entendu, comprenant que la plupart des Indiens ne parle pas l'espagnol. L'ecclésiastique lui répète qu'il a néanmoins été entendu grâce à ses accents de sincérité. La scène apparaît ainsi comme une théâtralisation des contradictions politiques et sociales de l'Indépendance, scène d'ailleurs intentionnellement montée dans l'histoire par le seul acteur conscient de ces contradictions, le curé et chef de guerre. En effet, Ildefonso de las Muñecas dit avoir convié expressément les riches Créoles à assister à la proclamation du décret portant sur l'égalité. L'ecclésiastique joue ainsi symboliquement dans la fiction tout à la fois le rôle de conscience historique et de tiers entre les Indiens et les Créoles, d'une part ; entre la jeune République et les citoyens, de l'autre. Un rôle comparable, quoique portant sur les différences culturelles du rapport imaginaire des Indiens et du jeune rousseauïste à l'Histoire et au Mythe, est dévolu au métis Simón Rodríguez, personnage dont on se rappellera qu'il est inspiré du précepteur de Simón Bolívar, dans l'épisode de l'Eldorado qui apparaît plus avant dans le récit.

Si le malentendu entre Créoles du Haut Pérou et envoyé de la Junte est d'ordre politique, il est aussi d'ordre linguistique et culturel entre le jeune républicain et les Indiens. Au-delà de la question de la langue, la scène souligne l'absence et l'impossibilité d'un dialogue entre Baltasar Bustos et les Indiens auxquels il prête de naturelles vertus. Symboliquement doté d'une myopie intermittente, Baltasar ne voit bien entendu pas les Indiens

mismísima capital, Chuquisaca, estaba protegida por otro grupo de partisanos, el de Manuel Ascensio Padilla. Y al oeste estaba ubicada la extensa republicueta de Ignacio Warnes, con base en Santa Cruz de la Sierra, que podía considerarse como el último refugio de todas las guerrillas » (*ibid.*, p. 72-73).

qu'il a face à lui, mais l'image livresque qu'il a d'eux.

L'épisode suivant de ses symboliques aventures initiatiques lui fait cependant connaître charnellement la femme en la personne d'une vierge indienne parmi les *Acla cuna* vouées aux dieux anciens, que lui a « donnée » le père de Las Muñecas. Mais les ébats du puceau et de la pucelle ont lieu durant une longue nuit – ou plusieurs jours, on ne sait – de délire du protagoniste qui ne sort de sa torpeur que pour entrevoir des visages féminins qu'il ne distingue pas. L'accouplement furtif, hors des heurts historiques, sera cependant châtié par les guérilleros indiens, car les femmes mourront. Même le métissage semble ici impossible, tant il est placé sous le signe d'une double transgression. Malgré son inconscience durant cette rencontre avec l'autre sexe et l'autre race, le jeune Créole pourra ensuite reconnaître que les Indiens possèdent peut-être leurs propres chemins vers la « liberté », mais surtout comprendre la violence ambivalente du paternalisme républicain dont il a fait montre envers eux :

Quando leí nuestras proclamas en medio de la desolación física del altiplano y mirando los rostros impávidos de los indios, sentí una tentación terrible, que quizá fue la única que el Demonio no supo resistir. Sentí la tentación de ejercer el poder impunemente sobre el más débil. Imponerle al más débil mis leyes, mis costumbres, mis temores, mis tentaciones inclusive, a sabiendas de que ellos no tienen, por ahora, cómo contestarme [...] y algo peor, amigos. Me sentí por un momento mortalmente orgulloso, también, de mi superioridad pero al mismo tiempo, enamorado de la inferioridad ajena. No supe darle a mi orgullo más salida que una inmensa ternura y una gigantesca vergüenza, al apearme y tocar las cabezas de quienes me respetaron sólo por el tono de mi voz, aunque no entendiesen una palabra de lo que les leí.¹

La deuxième occasion de rencontre avec le monde indien, cette fois non plus dans la chair d'une femme mais dans l'imaginaire de la culture indienne, qu'offre à Baltasar le précepteur métis Simón Rodríguez l'introduisant dans un philosophique Eldorado indien, se solde par la recrudescence du malentendu. La conversation entre les deux hommes commence symboliquement par un dialogue de sourds au cours duquel le métis rappelle à Baltasar qu'il n'a pas été entendu par les Indiens :

– [...] ¿ No me oyes, viejo ?

– No, no te oigo. Y la gente de aquí tampoco.

– Lo que dije fue bien claro. Se acabó la servidumbre, se reparten las tierras, se construye la escuela.

– Los indios no te escucharon. Para ellos no eres más que otro porteño arrogante, igual a un español arrogante, lejano, al cabo indiferente y cruel. No ven la diferencia. Las palabras no los convencen. Ni dichas a caballo.²

¹ FUENTES Carlos, *La campaña*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, [263 p.], p. 92.

Si les Indiens n'ont pas compris les paroles de l'envoyé de la Junte de Buenos Aires, celui-ci recule d'horreur face aux visions idéales de la caverne, persuadé d'être confronté à l'origine du monde par les voies de la magie et de la sorcellerie. L'épisode renferme, certes, une critique ironique à l'égard de la raison des Lumières, mais l'on peut s'amuser par ailleurs de la coïncidence « idéale » suggérée par le roman entre les représentations du mythe de l'origine et cette autre « origine du monde » que le jeune Créole a découverte avec la vierge indienne dans l'épisode précédent. Donc, lorsque Baltasar pourrait avoir accès à l'imagination de l'autre et entrevoir un métissage des imaginaires, il le rejette.

Un quatrième temps initiatique lui fait rencontrer dans la « républiquette » du guérillero Miguel Lanza, le second de ce dernier, un Indien prénommé, comme lui, Baltasar. Le jeune Créole, sauvé par ses hôtes, s'applique aux arts et aux périls de la guerre de guérillas. Significativement, il affirme admirer tout ce qu'il n'est pas : la force, le réalisme, la cruauté, sans jamais gagner totalement la confiance de Baltasar Cárdenas.

La parabole historique continue de souligner l'impossibilité de la rencontre entre Indiens partisans de la République et Créoles idéologues, même dans la relation individuelle entre ces doubles en négatif que sont les deux Baltasar. Mais la symbolisation romanesque de l'impasse historique entre Créoles et Indiens semble atteindre son comble avec le meurtre qu'accomplit Baltasar Bustos sur la personne d'un Indien qui combat avec les Espagnols. Ce meurtre apparaît de surcroît dans l'intrigue comme la duplication, inversée quant aux appartenances politiques des Indiens, de la mort de l'insurgé Baltasar Cárdenas tué par les Espagnols. On retrouve là une figure de croisement – Créole insurgé vs Indien royaliste et Indien insurgé vs Espagnols – où les ennemis sont animés d'une haine raciale avant que d'être politique. En effet, le récit joue de l'ambiguïté, multipliant les ellipses autour de la mort de Baltasar Cárdenas et suggérant donc qu'il aurait pu aussi bien mourir aux mains de Baltasar Bustos ou plutôt que cette mort est rejouée de façon quasi identique dans la lutte de ce dernier avec l'Indien anonyme, soit pour des motifs raciaux similaires malgré la différence des deux cas, symétriques sur le plan politique.

C'est à travers une lettre de Bustos à ses amis restés à Buenos Aires que cette vérité est révélée. La forme esquissée du roman épistolaire dans le roman historique permet ainsi le commentaire autocritique de ses actes par le héros insurgé. Si les différences culturelles, ethniques et sociales entre Indiens et Créoles ne coïncident généralement pas avec des appartenances politiques opposées aux camps des insurgés ou des royalistes ; si elles s'expriment peu sur le plan collectif, c'est dans les relations individuelles que l'inimitié et l'ignorance de l'autre se manifestent d'un groupe ethnique à l'autre sous couleur d'opposition politique :

[...] yo me di cuenta de que si al fin yo iba a matar a un enemigo, éste no debía ser mi igual, mi semejante, mi probablemente igual, sino precisamente mi desigual, mi hermano verdaderamente enemigo, y no porque militase en las filas españolas, sino porque era realmente distinto, el otro, el indio [...].

[...] busqué el rostro cobrizo, la figura del débil, aunque físicamente fuese fuerte. Débil ante mis razones, mis letras, mis teorías, mis refinamientos, mis costumbres... Débil porque su tiempo no era el mío, sino el de esa ciudad mágica y espectral que un día me mostrara el maestro Simón Rodríguez. Otro porque soñaba otros mitos que no eran los míos, débil porque carecía de mi lengua, distinto porque no me entendía a mí... porque en mí él también veía a su enemigo, el amo, el capataz, el rapaz, el irredimible blanco [...].

[...] Abrazado a él, le clavé el puñal hasta lo más hondo de su vientre moreno, de sus tripas calientes como las mías, pero alimentadas por otra cocina.¹

Cette explicitation des motifs du meurtre ne semble pas souffrir d'éventuelles controverses, ni quant à la sincérité du personnage, ni quant à l'interprétation des relations entre Indiens et Créoles éclairés lors des guerres d'indépendance que propose la parabole historique. Interprétation selon laquelle la doctrine politique de l'égalité devançait utopiquement les vœux réels de ces derniers, dès lors que les Indiens réels ne correspondaient pas à l'image idéalisée qu'ils avaient cru en trouver chez Rousseau. L'individualisme préromantique du républicain est mis en relief dans son discours, associé à la nécessité politique et idéologique d'être distingué ou de se distinguer en tant que Créole de cet autre Blanc qu'est l'Espagnol. Deux motifs parodiques sont à discerner ici : celui du déchirement de l'âme romantique vouée à une sincérité d'inspiration rousseauïste ; celui du divorce entre l'idéologie et la pratique politiques, d'une part, entre le politique et l'identification à un groupe ethnique et culturel, de l'autre.

Mais précisément, le récit déplace l'apparente clarté des contradictions de la question politique dans son articulation avec la question ethnique et culturelle, à travers le motif symbolique du travestissement des Créoles en Indiens, dont l'un des cas relève du fantastique et trahit une identification

¹ *Ibid.*, p. 116-117.

paradoxe à l'autre. Miguel Lanza, après la mort de l'Indien Baltasar Cárdenas, dont les Espagnols ont arraché les yeux, a perdu son regard bleu de Créole et acquis celui, noir, de son *alter ego* indien. Baltasar Bustos échange ses vêtements avec ceux de l'Indien qu'il vient de tuer, dans la plus pure tradition romanesque des scènes de bataille, pour désertier anonymement de la guérilla, mais aussi pour exorciser sa haine raciale et sa répugnance à assumer la guerre jusque dans le fait de tuer. Cependant, les gestes de travestissement de Lanza et de Bustos ne revêtent pas la même valeur symbolique pour ce qui est du rapport à l'autre ou du choix politique. L'identification de Lanza à Baltasar Cárdenas dont il a gardé les yeux assimile davantage le Créole guérillero à un martyr indien qu'à un vainqueur insurgé, dans la logique vengeresse et suicidaire de la guerre sans quartiers ni réelle visée politique qu'il mène depuis les exécutions de ses frères de sang, Gregorio et Manuel Victorio. Le récit suggère même une deuxième version du changement de regard lorsque Baltasar Bustos croit comprendre que Lanza lui-même aurait pu arracher les yeux de la tête de l'Indien, ramenée au campement guérillero. Ainsi, la fraternité symbolique de Lanza avec Cárdenas évoque-t-elle une supplantation d'identité dans un rituel nécrophile, et se trouve-t-elle placée sous le signe de la mort et de la stérilité politique et stratégique d'une action guerrière vouée à la défaite. Son identification à l'autre semble mortifiée et mortifère. Baltasar Bustos, quant à lui, accomplit un autre rituel en s'affublant des vêtements de sa victime, car celui-ci est son premier mort, offert en sacrifice pour son propre baptême guerrier. Imaginant un échange de son visage avec celui de l'Indien mort dont il n'individualise pas les traits au-delà de ceux de sa race, il croit lui donner l'expression de la gloire, puis partager avec lui le visage de la violence, enfin celui de la mort. Ce jeu imaginaire de masques et de rôles inversés le sépare de l'illusion de sa gloire de vainqueur dont il rit ironiquement lui-même. L'échange des visages se situe symboliquement à l'opposé de l'identification de Lanza à Cárdenas, laquelle impliquait son appropriation des traits de l'Indien sans que ne s'y insinuât nulle reconnaissance de celui-ci en tant qu'autre. Au contraire, l'imagination de Baltasar Bustos lui permet de se distinguer de son rôle tout en reconnaissant la différence de l'autre et la communauté de leurs destins dans la violence. Le partage des destins dans la guerre, la fraternité paradoxale des combattants ennemis transcendent là symboliquement et leur appartenance à l'un ou l'autre camp et leur identité ethnique tout en établissant une dialectique union entre vainqueur et vaincu. Le meurtre de l'autre par

excellence, de l'ennemi de race, prend ici valeur de catharsis et permet au héros d'accéder à la reconnaissance de l'altérité sous son double aspect : celle qui définit l'autre et celle qui va de soi à soi. Ayant assumé ses pulsions meurtrières et reconnu sa haine de l'autre en tant qu'Indien, Baltasar Bustos a accompli une partie de son parcours initiatique. Il peut désormais combattre ou fuir momentanément, concilié avec l'action et non plus seulement avec l'idéologie, libéré de l'ambivalence de son altruisme envers les Indiens sans pour autant renoncer au principe de l'égalité. Sa rencontre avec l'autre est cette fois sanglante, mais réelle, car il a cessé de l'identifier à l'image idéale qu'il voulait en avoir et de s'identifier lui-même à la pureté morale et politique. En effet, il a fait l'amour avec une Indienne et donné la mort à un Indien, deux actes accomplis avec ou sur une personne de l'autre race, les plus significatifs de son accès à l'âge d'homme. On comprendra que, dans sa systématisme symbolique, la parabole porte sur la fausseté de l'identification pieuse à l'autre dans son rôle d'inférieur à libérer ou de victime à venger.

Tout l'épisode porte sur le troisième terme de l'idéologie républicaine, la fraternité, dont les motifs saturent l'histoire : fraternité réelle du Créole Lanza avec ses frères exterminés par les Espagnols ; fraternité symbolique de Lanza avec le Créole Baltasar Bustos et l'Indien Baltasar Cárdenas, de ces derniers entre eux, de Bustos avec l'Indien qu'il tue. Les figures de parallélisme et d'inversion qui animent ces différents cas de fraternité engagent une discussion dialectique induite par les situations de l'histoire où sont envisagées les impasses de l'identification à l'autre et de l'altruisme dans leurs variantes a-critiques ainsi que les traversées de l'ambivalence envers l'autre pour accéder à un autre type d'identification, transitoire et non pas fixée sur une illusoire fusion des identités.

S'entrecroisent ainsi les termes de l'engagement politique des républicains, entre action et idéologie, et ceux de l'identité ethnique et culturelle des Créoles et des Indiens. La rencontre entre Créoles et Indiens semble impossible ou du moins difficile et placée sous le signe du malentendu dès lors que certains parmi les premiers prétendent libérer les seconds dans l'esprit des lois définies par leur doctrine politique et sociale. Car de surcroît, ils font abstraction des intérêts économiques et politiques de leur caste et s'occultent la réalité de leurs préjugés raciaux ainsi que la nature exacte des différences culturelles. Néanmoins, la reconnaissance de l'autre se dessine partiellement dans l'histoire à travers l'initiation individuelle – mais exemplaire— de Baltasar Bustos aux réalités de la guerre et de la politique qui l'amènent à un examen autocritique de son sentimentalisme paternaliste envers les Indiens. Se révèlent alors à lui les

contradictions entre ses idéaux républicains et son rejet de l'autre en tant qu'inférieur et que différent. En tout état de cause, les péripéties de son histoire font comprendre au héros de ce récit exemplaire que la fraternité républicaine ne peut se fonder sur le paternalisme.

*

Grâce à l'idéal de la citoyenneté partagée et à la réalité de la lutte momentanément commune, pointe dans le roman, malgré le malentendu social, culturel, politique, entre Créoles éclairés et Indiens, le soupçon pour les premiers que les seconds ne sont ni nécessairement meilleurs ni pires, mais simplement différents. Cependant, *La campaña*, petit roman historique et « philosophique » qui parodie le rythme enlevé de Diderot, l'ironie sèche de Voltaire, le souci égalitaire et le préromantisme de Rousseau, souligne satiriquement l'ambivalence politique à l'égard des Indiens dont font preuve les Créoles partisans de l'universalité de la pensée des Lumières. Officiellement reconnus comme égaux devant la loi par une politique d'inspiration voltairienne, les Indiens sont notoirement ignorés ou rejetés socialement par le héros lorsqu'il perçoit leur différence culturelle, inassimilable à l'état de Nature, et qu'il confirme ses préjugés sur leur infériorité. On remarquera encore que l'ironie symbolique veut que, significativement, aucune situation de dialogue réel ni de bonne compréhension entre Baltasar Bustos et les Indiens n'apparaisse dans les épisodes des deux chapitres commentés ici : la barrière linguistique empêche toute communication verbale des Indiens d'Ayopaya avec l'envoyé de la Junte de Buenos Aires ; celui-ci ne connaît la vierge indienne que charnellement et dans la pénombre ou la fumée, ne rencontre d'abord les Indiens de l'Eldorado souterrain que dans l'obscurité et ne perçoit leur présence que par le toucher ; les deux Baltasar n'ont d'échanges que tacites ; enfin, la lutte avec l'Indien sur le champ de bataille se déroule sans un mot. La myopie du héros ajoutée aux ténèbres dans lesquelles se déroulent nombre de ses rencontres avec les Indiens ajoute encore à l'ironie romanesque de l'évocation des impasses de l'altérité entre Indiens et Créoles à l'époque de l'Indépendance.

À la différence des situations de discours des Conquérants et du Découvreur sur les Barbares et les « Bons Sauvages », qui font l'objet de satires dans les nouvelles parodiques de *El naranjo*, l'ignorance de l'autre, tandis que l'on discourt sur lui, n'est pas le trait le plus marquant des relations entre Créoles insurgés et Indiens dans *La campaña*. Le roman souligne surtout ces violences toutes républicaines que sont l'absence de

dialogue et l'omniprésence des préjugés dans les relations de pouvoir qui persistent à travers les équivoques entre les idéaux politiques et la réalité des inégalités justifiées par les différences ethniques et culturelles.

Florence OLIVIER

GRELPP

Université de Paris X-Nanterre

Navegar en sangre: Juan Gelman, violencia y memoria

La poesía enfrenta a la nada,
mira a la muerte a los ojos.

Juan Gelman

Ya Emmanuel Kant había enunciado el principio que define la ilegitimidad del Estado cuando éste abusa de sus prerrogativas, al afirmar que no es la violencia revolucionaria la que hay que condenar, sino el abismo – « el suicidio del Estado » – que consiste en elevar la violencia por encima del derecho¹. En la Argentina de los años 1976 a 1982, el terrorismo de Estado no sólo eleva la violencia por encima del derecho, sino que hace de la violencia la única Ley. Toda la obra de Juan Gelman es un intento desgarrado y desgarrador de respuesta a esa institucionalización de la violencia, una reivindicación del lenguaje como el espacio en el cual el drama del exterminio se representa y se sublima.

Según J. Derrida, « la parole est sans doute la première défaite de la violence »². Pero para que esa derrota simbólica sea posible, el conflicto debe zanjarse en el interior mismo del lenguaje, donde pulsión de muerte y pulsión de vida se confrontan y se transfiguran : « le langage ne peut jamais que tendre vers la justice en reconnaissant et en pratiquant la guerre en soi »³ Entre el silencio pre-lógico de la violencia primitiva y el silencio del sin sentido que instala el acto mortífero, la poesía de Juan Gelman es ese « entre-deux » que retoma uno a uno los hilos cercenados de la vida para tejer la memoria y, desde ella, trazar un horizonte de transcendencia. Para Daniel Sibony, « la violence signale une perte de sens, elle est rupture du sens et appelle à d'autres sens »⁴. Construir, sobre las ruinas de la devastación, ese otro sentido que pueda redimir al hombre de su caída histórica y colmar el vacío de las innumerables ausencias es una necesidad que el poeta acata con fidelidad obsesiva. Conciencia encarnada de la pérdida, la escritura nombra y al nombrar engendra.

Decir las caras, decir los cuerpos, los huesos de los muertos. Decir el duelo, isotopía esencial en *Interrupciones 1 y 2*, decir la queja, el lamento del ser incompleto por la privación de sus objetos, sus dobles y sus proyecciones. La escritura dice también la violencia, sin máscaras :

acá lo somático es así :

aplican la picana eléctrica en los genitales

1 KANT Emanuel, *Doctrine du Droit*, § 49, A, citado por Hélène FRAPPAT, *La violence*, Flammarion, Paris, 2000, [251 p.], p. 224.

2 DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Éd. du Seuil, Paris, 1979, p. 172-173.

3 *Idem*.

4 SIBONY Daniel, *Violence*, Seuil, Paris, 1998, [354 p.], p. 23.

quemán golpean el cuerpo tendido y vuelven a aplicar la picana eléctrica en los genitales.¹

La desnuda precisión de la secuencia excluye toda posibilidad de repliegue : el lector es a su vez testigo de la tortura. La opacidad fáctica de lo real, que *presentifica* el crimen en el espacio del discurso, es apenas alterada por la aceleración de un ritmo en el que las marcas lógicas de la puntuación desertan, expulsadas por la arbitrariedad del horror. Representación y exorcismo, el conflicto entre pulsión de vida y pulsión de muerte se recrea en cada verso :

le dan 220 voltios a la boca que anunciaba la Revolución
picana en la cabeza que soñaba acostada en las almohaditas
de la Revolución /
picana en los testículos que golpeaban las puertas de la
Revolución /
220 voltios en los labios de las vaginas / despedazando sus
cielos /...²

El cuerpo anclado en la realidad de la sustancia, martirizado, sacrificado, es arrancado por la violencia del espacio de la utopía ; la palabra es silenciada en la boca y el sueño abortado en la cabeza, y los sexos devastados sellan el pacto estéril de los verdugos con una Historia expurgada de palabras, de esperanzas y de hijos, con un mundo castrado e impotente. Cada inicio de verso violenta el cuerpo significado (el del militante) y el cuerpo significante (el poema), con su tecnicidad inobjetable y objetivada ; cada caída de verso intenta resistir al embate destructivo con la subjetivación de la metáfora o el diminutivo. Lo que Hanna Arendt designara como « la banalidad del Mal », banalidad mecánica, se instala en la evidencia de la denotación, y la literalidad deviene a su vez un instrumento de tortura. En el polo opuesto – del tiempo, de la Historia, del verso – la constelación connotativa apela a las virtualidades de la implicación, el coraje y el amor, de la libertad, en suma, en torno a la palabra-fetiché, a la vez causa y objeto del crimen. La reiteración del duelo simbólico entre « picana » o su variante sinecdóquica : « 220 voltios » y « Revolución » satura el texto y lo circunscribe ; el eco fónico marca el cuerpo del lenguaje como la tortura el cuerpo de la víctima. La muerte es progresiva, constante y minuciosa, un *ejercicio* de descomposición del mundo que se refleja en la descomposición del soma. La voz profética, la utopía, la potencia viril son aniquiladas una a una, y en la abyección final ya

1 GELMAN Juan, « Somas », in *Relaciones, Interrupciones 1*, Seix Barral, Buenos Aires, 1997, [308 p.], p. 22.

2 GELMAN Juan, « Mesas », in *Hacia el Sur, Interrupciones 2*, Seix Barral, Buenos Aires, 1998, [247 p.], p. 48-49.

no es la Revolución como virtualidad transformadora la que es atacada, sino el origen ontológico del mundo, en la figuración de una cúpula inversa y monstruosa.

La fragmentación del cuerpo se impone así como la figura dominante de la representación : pedacito o hueso, mínima unidad identificable, resto y huella, la voz lírica se los apropia, los convierte en interlocutores fantasmáticos, los interroga :

¿ es verdad que te hicieron pedazos en la tortura militar ?

¿ te caíste a pedacitos ? / y qué

crece de cada pedacito tuyo ?¹

los resucita :

de la mirada de un compañero crece un árbol²,

los multiplica y los eterniza :

sus huesos son animalitos de ojos azules /

se sientan mansos a la mesa

rozan dolores sin querer /

no dicen una sola palabra de sus balazos / ...³

Allí donde los cuerpos han desaparecido, el lenguaje los reconstruye ; allí donde la sustancia escamoteada no puede ocupar un lugar en el espacio, el poema es túmulo o cripta⁴ ; allí donde no hay rastros objetivos de existencia que demuestren el sacrificio, el poema evoca/convoca los huesos dispersos y escribe con ellos el epitafio imposible, pero además les presta la mano y la palabra para que se escriban y nos escriban :

ahora pasan compañeros con la lengua cerrada

pasan entre los pies y los caminos de los pies /

pasan cosidos a la luz

raspan el silencio con un hueso /

el hueso está escribiendo la palabra « luchas »

el hueso se convirtió en un hueso que escribe /.⁵

Huesos y pedacitos son los segmentos significantes que, al articularse de poema en poema, restituyen el vínculo faltante, ligaturan la secuencia de

1 GELMAN Juan, « Ahora », in *Los poemas de José Galván, Interrupciones 2, op. cit.*, p. 81.

2 GELMAN Juan, « Oír », in *Hacia el sur, op. cit.*, p. 53.

3 *Ibid.*, p. 51.

4 Cf. a este respecto el excelente artículo de María Rosa OLIVERA-WILLIAMS, « La poética del *chesed* : Juan Gelman », in *La Página*, n° 47, año XIV, n° 1, 2002, p. 29-39.

5 GELMAN Juan, « Otras escrituras », in *Los poemas de José Galván, op. cit.*, p. 92.

imágenes en la memoria y la secuencia de nombres en la historia. Freud caracteriza, en *Compendio del Psicoanálisis*, los dos instintos básicos : el Eros y el instinto de destrucción. Según él,

el primero de dichos instintos básicos persigue el fin de establecer y conservar unidades cada vez mayores, es decir, la unión ; mientras que el instinto de destrucción, por el contrario, busca la disolución de las conexiones, es decir, la destrucción de las cosas.¹

El funcionamiento textual e intratextual de la obra poética de Juan Gelman es una ilustración incesante de esa dialéctica entre Eros y la pulsión de muerte : lo que la violencia ciega de los asesinos ha desestructurado, librando a la incongruencia los ciclos inmutables de la vida, será re-unido, enhebrado, restaurado gracias a una retórica del enlace que liga los versos entre sí, articula los poemas en el libro y adiciona los libros en una configuración material extensiva y proliferante. Esa lógica de producción y reproducción no sólo abarca el espacio de la contextualidad histórica, sino que se proyecta hacia una eternidad estética y simbólica, hacia una transcendencia reconquistada. Daniel Sibony define el marco de esa tentativa : « [Toute séparation] est violente comme un bloc de temps qui s'arrache et bascule dans le passé, d'où il agit par la mémoire »².

Esa memoria activa no se limita a restituir los ecos en el tiempo, sino que los absolutiza subjetivándolos, mediante procedimientos múltiples. Baste como ejemplo la resonancia de los versos « huesos que fuego a tanto amor han dado »³, « alma a quien todo un pueblo sangre ha sido »⁴, « alma a quien todo un hijo pena ha sido »⁵, en los que arde el *amor constante más allá de la muerte* del soneto quevediano – « venas que humor a tanto fuego han dado »⁶ –, transpuesto del registro del amor-pasión al del Eros fraternal o filial. El poeta apela así a la omnipotencia de la fusión corporal y afectiva, restablece el orden de la sucesión y asume la transmisión de la memoria colectiva.

1 FREUD Sigmund, « Compendio del psicoanálisis », in *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1996, [3656 p.], Tomo III, p. 3382.

2 SIBONY Daniel, *op cit.*, p. 89.

3 GELMAN Juan, « Nota XXII », in *Notas, Interrupciones I*, *op. cit.*, p. 120.

4 *Ibid.*, « Nota XI », *op. cit.*, p. 108.

5 *Ibid.*, « Nota XVIII », in *Carta abierta, Interrupciones I*, *op. cit.*, p. 149.

6 Cf. al respecto PONCE Néstor, « La Nota XXII de Juan Gelman y un soneto de Quevedo », in *Acercamientos a Juan Gelman*, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, José Brú Compilador, Guadalajara, 2000, 234 p.

Es en el interior de la obra, en la sustancia carnal del texto donde el caos es sometido a la ley del lenguaje y vuelve a representarse el orden cósmico y la cadena de la filiación. Paternidades subyacentes del poema (Quevedo-Gelman), del modelo retórico (soneto clásico-soneto moderno), del cuerpo consumido por la hoguera del amor (de la vena/médula al hueso), del desafío de Eros a la muerte – que va del « polvo serán, mas polvo enamorado » de Quevedo, a la Nota XIII : « ¿ se apagaron sus pedazos de sol ? no siguen alumbrándoles/alma/memoria/corazón/ »¹ ; o a la Nota XV : « compañeros, incandescencias que/queman el aire alrededor »². Cada una de esas figuras de la filiación es un paso hacia la restitución del orden del tiempo y sus causalidades, una proyección especular de la propia paternidad desposeída. En lugar del cuerpo ausente del hijo, se yergue el cuerpo simbólico de la escritura, que rearticula los huesitos para recuperar el esqueleto identitario y cose entre sí los pedacitos de los amores rotos :

¿ qué pedacitos puedo yo juntar ?
cómo rearmarte / amor callado en

lo que compraste con tu sangre niña ?³

El espacio textual exhibe sus costuras, y esos versos, eco de sí mismos, que en *Si dulcemente* acaban un poema e inician el siguiente, son una afirmación obstinada de continuidad, los signos de la regeneración poética. Si en el interior del verso se impone la barra inclinada, « tajo en la respiración del poeta »⁴, cada unidad es a la vez un pedacito de la memoria y cada doble verso la figura del remiendo ontológico, de la herida suturada, cicatriz y cordón umbilical que lo anuda a la eternidad. La obra despliega el mapa de la memoria, surcado por la muerte e irrigado por las *agüitas* seminales de los restos dispersos :

descansá en guerra / ¿ descansan / tus huesitos ? / ¿ en guerra ?
¿ en paz ? / ¿ agüita ? / ¿ nunca ?⁵

La escritura es el lugar de la resurrección y su instrumento, y nadie mejor que el propio Gelman para definir esa labor de eternidad :

1 GELMAN Juan, « Nota XIII », in *Notas*, op. cit., p. 111.

2 *Ibid.*, « Nota XV », op. cit., p. 113.

3 *Ibid.*, « Nota III », in *Carta abierta*, op. cit., p. 134.

4 BOCCANERA Jorge, « Cinco momentos en la poesía de Juan Gelman », in *Trilce*, n° 8, Santiago de Chile, diciembre 2001-2002, p. 10.

5 GELMAN Juan, « Descansos », in *Hechos, Interrupciones 1*, op. cit., p. 81.

La palabra reinventa su vacío cada vez y nunca cierra la herida que produjo. Pero la herida hiere a la heridora y entonces el vacío es tiempo, viaje del ser en lo no sido, ligereza de sombra que habrá de darse ayer.¹

La palabra colma así el vacío del cuerpo y porta la violencia del duelo, por el cual el Yo es amputado de una parte del Otro. Espejo del propio yo fragmentado por el peso hiperbólico de las pérdidas y la condición exiliar, el lenguaje acaba siendo ese espacio-tiempo que se despliega entre lo que Daniel Sibony llama « cuerpo sensible » y « cuerpo memoria » :

chacun est un entre-deux corps : avec un corps visible, perceptible, et un corps-mémoire, chargé de rappels, sensible aux appels d'être, corps-mémoire qu'on appelle âme.²

La escritura da forma y la historia sustancia a ese entre-dos-cuerpos que, a fuerza de desgarramientos sucesivos, hubiese podido convertirse en ámbito sacrificial. El cuerpo sensible, menguado en su integridad por la extirpación violenta del hijo, por el hueco de su ausencia, se opone al cuerpo-memoria, saturado por las imágenes residuales de los cuerpos que fueron, fantasmas que regresan « toda la noche golpeándome la puerta »³. Investida o erotizada, la violencia puede ser objeto de un proceso mimético que llevaría a la autodestrucción. Representada, la violencia puede convertirse en una instancia del proceso dialéctico en el que el ser se hace y se rehace, en un espacio de *interpretación* capaz de restablecer las condiciones de la palabra y de la Ley⁴, y superar así la negación simbólica que la generara. Para lograr esa transmutación sublimatoria, la violencia de la pulsión de vida debe ser tan intensa como la de la pulsión de muerte que la ha precedido y, paradójicamente, generado. Jacques Derrida define en términos filosóficos ese mecanismo pulsional : « le discours se choisit donc violemment contre le rien ou le non sens purs »⁵. Un poema como *Poderes*⁶ ilustra claramente esta dialéctica interna al discurso en general – entendido como alternativa humana de conciliación –, y a la escritura gelmaniana – entendida como gesto poético de restauración. Dos registros simbólicos se oponen claramente a lo largo de todo el poema, a veces en secuencias alternadas, a veces en tensa contigüidad : el de la vida : « como una hierba

1 Juan GELMAN, citado por PÉREZ LÓPEZ María Ángeles, « Juan Gelman : Poesía y coraje », in *La Página*, *op. cit.*, p. 10.

2 SIBONY Daniel, *op. cit.*, p. 35.

3 GELMAN Juan, « Nota XIV », in *Notas*, *op. cit.*, p. 112.

4 Cf. SIBONY Daniel, *op. cit.*, p. 86.

5 DERRIDA Jacques, *op. cit.*, p. 190.

6 Cf. GELMAN Juan, *Hechos, Interrupciones I*, *op. cit.*

como un niño como un pajarito nace / la poesía en estos tiempos »¹ ; el de la muerte : « ¿ puede nacer al pie de los sentenciados por el poder / al pie de los torturados los fusilados de por acá nace ?² Las cinco estrofas del poema están concebidas como una variación musical y semántica en torno a un mismo tema, en la que se encadenan las afirmaciones aparentemente generales – y por lo tanto des-ligadas – con su inmediata circunstanciación deíctica (aquí, en estos tiempos) que restituye el vínculo social y lo potencia. Las interrogaciones acumuladas bajo el signo de la perplejidad (ininteligibilidad del arbitrario histórico) engendran las afirmaciones enunciadas desde la certeza de la experiencia – « al pie de traiciones miedos pobreza / la poesía nace ? » (estrofa 3) vs « al pie de traiciones miedos pobreza / la poesía nace » (estrofa 4). Ambos polos dialécticos se interpenetran en la hipótesis de la penúltima estrofa, en la que los distintos miembros del cuerpo social se suceden en una enumeración que confunde deliberadamente las categorías lógicas y desdeña todo orden clasificatorio, hasta reunirlos en una sola culpa común :

tal vez no haya perdón para los soberbios para los tristes
para los arrepentidos
tal vez no haya perdón para los carniceros zapateros
panaderos
tal vez para nadie haya perdón
tal vez todos estén condenados a vivir.³

Pero la implacable escansión de la última estrofa reanuda la lógica del conflicto, y a la violencia estructural que extermina opone la transcendencia de la voz poética, que resiste a cada figura de la muerte y se encarna en las formas arquetípicas de la inocencia para instaurar la fuerza regeneradora de la utopía :

como una hierba como un niño como un pajarito nace
la poesía la torturan
y nace la sentencian y nace la fusilan
y nace la calor la cantora.⁴

El diseño retórico del poema es, en sí, una figura del proceso de interpretación que transforma el capital original de la violencia en un rodeo simbólico, en una instancia de relectura y transmisión. Los términos implicados en el proceso se han modificado gracias al desplazamiento

1 *Ibid.*, p. 34.

2 *Ídem.*

3 *Ídem.*

4 *Ídem.*

metafórico: si el discurso elude la designación de los victimarios como *seres*, al reducirlos metonímicamente a sus *haceres* letales, la analogía redime a la víctima al identificarla con la poesía. La sustitución de los cuerpos que padecen por el cuerpo del lenguaje (de « los sentenciados, los torturados » a « la torturan, la sentencian ») crea la mediación discursiva y temporal que hace posible el triunfo de la pulsión de vida « la calor, la cantora » por sobre la violencia esterilizante. La serie progresiva de actos que tienden a eliminar al Otro (« la torturan », « la sentencian », « la fusilan »), dialécticamente opuesta al enlace solidario de las imágenes (« hierba », « niño », « pajarito ») choca ineluctablemente contra el muro simbólico de un único verbo, « nacer », cuya recurrencia traza el círculo inquebrantable de la unidad recuperada. Proyección sublimada del cuerpo doliente, la poesía es el lugar de las metamorfosis restauradoras, la pura presencia sin tiempo, el juego recobrado del ser.

Sin duda la transmutación que consiste en apropiarse de la pulsión destructiva de la que se ha sido víctima para invertir su signo y proyectarla hacia una dimensión superadora halla su mejor expresión en la Nota 1, quizás el más violento y el más liberador de los textos de Gelman.

La concepción del poema retoma las etapas esenciales en la poética global de Juan Gelman, las mismas que estamos tratando de poner de relieve en este itinerario de lectura: la nominación, la saturación, la recomposición, la resurrección simbólica. Cada verso asume el gesto mimético que reproduce los grados del exterminio histórico, y la focalización obsesiva en la intención mortífera (« te voy a matar ») inscribe en el espacio del texto el horizonte de la necesidad. La implicación del sujeto lírico en esa ejecución ritual es total: la reiteración del pronombre o de los verbos conjugados en primera persona, la ofrenda del cuerpo que aparece como un término simétrico e inverso de la violación sacrificial – « me acostaré con vos noche y día, me ensuciaré cogiendo con tu sombra » –, y a través de la cual no se busca aniquilar la figura del Otro sino corregir sus efectos fecundándolo, inseminándole furiosamente la humanidad perdida. Los muertos queridos son empuñados como un arma en el combate por la conversión (« te mataré con mi hijo en la mano / y con el hijo de mi hijo, muertito »), a la vez inspiradores y dioses tutelares de tal operación simbólica. Derrotar/matar a la derrota es una tarea que trasciende los límites entre la vida y la muerte, y que sólo puede cumplirse en el *hacerse* fundador del lenguaje, ya definido por Eric Weil: « le

discours se forme, l'homme forme son discours dans la violence contre la violence, dans le fini contre le fini, dans le temps contre le temps »¹.

Daniel Sibony se inscribe en la continuidad de ese pensamiento cuando dice :

Interpréter devant la violence, c'est dire l'espoir de refaire lien à travers elle. Espoir de livrer le combat dans un sens de vie, délivrant le sujet de cette impasse. L'espoir est une façon d'aimer l'avenir, donc l'histoire, dans ses coupures et renouements [...] Le problème de la violence, c'est moins de l'éliminer que de l'intégrer à une histoire.²

Juan Gelman despliega ese trabajo interpretativo a partir de *Hechos* (1974-1978), en diversas etapas, cada una de las cuales corresponde a un umbral simbólico que se abre sobre la totalidad. Anudar los pedacitos de los cuerpos para rearmar la memoria de las almas ; alinear los huesitos de los restos como un alfabeto que escriba la historia silenciada, hallar en la poesía clásica y en la mística española los ecos y los ritmos que funden las palabras del presente, resucitando las formas (el soneto), el léxico (« mesmamente », « morido »), las figuras (« herida como dulzura de amor vivo », « llama », « llaga ») como resucita simbólicamente a los muertos queridos ; proyectarse hacia el Otro a la búsqueda del *corpus* colectivo que pueda integrar los miembros dispersos... A cada instante se trata de restituir el vínculo, de enlazar, de hacer posible la continuidad hacia el futuro subrayando la continuidad con el pasado, en una especie de *viaje al fondo de la semilla* que se asoma a la matriz del lenguaje y, desde ella, lo recrea.

De la ausencia a la presencia, del vacío de la desaparición a la plenitud de la memoria, del dolor de la pérdida a la resurrección simbólica, de la fetichización de la muerte a la consagración de la poesía, el itinerario interior es el de una indeclinable resistencia. Consagrar los reflejos en el tiempo para multiplicar las imágenes de una humanidad fragmentaria y fragmentada, *significa* asumir la aspiración a la totalidad que pueda salvarla. Oponer el *fulgor del rostro* del hijo a la *navegación en sangre* de la Historia ya no es literatura, es filosofía.

María A. SEMILLA DURÁN
GRELPP
Université Lumière Lyon 2

1 WEIL Éric, *Logique de la philosophie*, Vrin, Paris, 1996, p. 69.

2 SIBONY Daniel, *op. cit.*, p. 90-91.

VIOLENCE, PULSION DE MORT ET CATHARSIS

Violence et pulsion de mort chez les enfants dans les romans de Benito Pérez Galdós

Freud s'est beaucoup interrogé sur les manifestations de la violence chez l'être humain, tant au niveau individuel qu'au niveau collectif. Ces réflexions se sont intensifiées après la première guerre mondiale avec les *Essais de psychanalyse* qui se terminent sur des « Considérations sur la guerre et la mort ». Dans *Pourquoi la guerre ?*, il reprend en 1933 nombre de ces réflexions en réponse à une lettre d'Einstein. Il y établit que « les conflits d'intérêts entre les hommes sont donc fondamentalement tranchés par le recours à la violence ». Reprenant des théories qui n'ont rien de proprement psychanalytique, il fait remarquer que l'on peut substituer le terme de violence à celui d'autorité qu'emploie Einstein et que le Droit ne repose que sur l'usage de la violence par l'État qui en garde le monopole. Ces réflexions aboutissent, comme on le sait, à la théorie des pulsions de vie et de mort, hypothèse purement spéculative, d'une tendance de la vie à retourner à un état primitif inanimé. Pour se maintenir en vie, l'être humain aurait besoin de diriger ses pulsions destructrices vers l'extérieur, ce qui le préserverait d'un retournement autodestructeur. « L'être vivant préserve pour ainsi dire sa propre vie en détruisant celle d'autrui »¹. Le détournement des forces pulsionnelles vers le monde extérieur aurait un effet bénéfique en soulageant l'être vivant par une décharge qui se caractérise par la violence.

La violence est donc difficile à éviter et ce n'est que dans la liaison des pulsions destructrices à la pulsion de vie, Éros, qui lie au lieu de délier, qu'elle peut être relativement contenue. Les formations réactionnelles, la sublimation et le retournement sur le sujet sont les mécanismes qui permettent d'empêcher le surgissement de la violence dirigée contre l'extérieur, surtout contre l'autre qui est naturellement haï. La satisfaction des désirs égoïstes de l'individu est l'expression d'un narcissisme qui implique la violence pour s'approprier les objets du désir. Seuls l'amour et l'identification permettent de contenir et de lier les pulsions destructrices dans un processus de progrès moral engendré par le développement de la culture. Freud rejette l'idée que l'homme naisse noble et bon, s'opposant en cela à Rousseau². Il n'admet pas non plus que « sous l'influence de l'éducation et de l'amour, les mauvais penchants disparaissent pour faire place à de bons »³. En réalité les mauvais penchants ne disparaissent pas, ils ne sont jamais déracinés, car ils persistent dans l'inconscient où ils ont été

1 FREUD Sigmund, *Pourquoi la guerre ?*, in *Résultats*, idées, problèmes, t. 2, [p. 203-216], PUF, Paris, 1985, p. 211.

2 Cf. FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Payot, Paris, 1972, [280 p.], p. 242.

3 *Idem*.

refoulés. Dans cette optique, l'homme est comparé à un animal ignorant les notions de bien et de mal. Il les acquiert progressivement sous l'effet de l'éducation qui lui fait rapidement parcourir le chemin que l'humanité a mis très longtemps à effectuer. L'enfant qui veut réaliser des désirs égoïstes se heurte forcément aux interdits moraux et aux autres qui souhaitent faire la même chose que lui. Maîtrisant difficilement ses pulsions agressives, il est capable d'une violence, physique et verbale, qui peut parfois avoir des conséquences catastrophiques.

La conception de Freud est très proche de celle que l'on peut dégager à la lecture des romans de Galdós qui mettent en scène un grand nombre d'enfants. Ils sont parfois les protagonistes de certains romans comme *El doctor Centeno* ou *Miau*, ou, plus souvent, ils jouent un rôle non négligeable dans d'autres œuvres telles que *La desheredada* ou *La de Bringas*. Dans ce dernier roman, les enfants de Rosalía et de Francisco Bringas sont très précisément décrits. Alfonsito est un petit garçon bien portant qui ne rêve que de destruction :

El instinto de desarrollo le impulsaba incesantemente a los ejercicios corporales y a ensanchar y aprender actos de trabajosa energía. Subir a las mayores alturas que pudiera, trepar por una pilastra, hacer cabriolas, cargar pesos, arrastrar muebles, verter y distribuir agua, jugar con fuego y, si podía, con pólvora, eran los divertimientos que más le encantaban. No revelaba aptitudes de habilidad mecánica como su papá. Era más bien un hábil destructor de cuanto caía en sus manos. Durante aquellas tareas de fuerza, echaba de su boquita blasfemias y ternos aprendidos en la calle.¹

Alfonsito, qui est un garçon très turbulent, aime dépenser une énergie correspondant à une vitalité débordante et clairement désignée comme destructrice. L'intrépide gamin aime le bruit, le mouvement, les cris, le désordre, les exercices physiques les plus violents. Il se présente dans un état lamentable, ses vêtements déchirés la plupart du temps, et Pez dit de lui qu'il est « de la piel del diablo »². Il se complait à proférer des grossièretés apprises dans les rues et il désire s'appropriier le plus d'argent possible pour le dépenser comme sa mère. Sa sœur craint qu'il ne casse sa tirelire pour s'acheter une voiture de déménagement « con los caballos de verdad »³. L'intrépide gamin présente toutes les caractéristiques du sadisme anal avec une charmante tendance à la violence. Pendant la canicule, il fait preuve en outre d'un manque total de pudeur, montrant sans vergogne ce que la décence commande de cacher⁴. Étant donné qu'Alfonsito est un enfant de la bonne bourgeoisie madrilène élevé par des parents assez stricts, qu'il joue

1 PÉREZ GALDÓS Benito, *La de Bringas*, Madrid, Cátedra, 1985, [305 p.], p. 251.

2 *Ibid.*, p. 190.

3 *Ibid.*, p. 254.

4 « Alfonsín enredaba como de costumbre, insensible al calor, mas con los calzones abiertos por delante y por detrás, mostrando la carne sonrosada y sacando al *fresco* todo lo que quisiera salir » (*ibid.*, p. 220).

avec les autres enfants dont les familles sont logées au Palais Royal, il est bien évident que ses penchants destructeurs ne sont pas liés à un manque d'éducation ni seulement à son jeune âge. L'auteur veut certes montrer qu'il a hérité de traits provenant de sa mère, mais il est intéressant de remarquer que Rosalía se caractérise surtout par sa « *pasión trapística* » liée à son incommensurable vanité. La dépense est donc mise sur le même plan que les exercices virils et violents qu'affectionne le charmant bambin, ce qui établit une relation de fait qui anticipe sur les observations de la psychanalyse. Ces traits sont systématiquement opposés aux formations réactionnelles dont le père et la sœur présentent un échantillon presque complet, ce qui renforce l'impression que les tendances sadiques sont aussi pour Galdós à l'origine de ce que Freud appellera plus tard les formations réactionnelles.

Il n'y a aucune théorisation à ce sujet ; on en perçoit cependant peut-être l'ébauche dans des remarques généralisantes qui correspondent à des parenthèses où l'auteur s'exprime à la façon de Balzac en employant le présent gnosique. Dans *El Doctor Centeno*, le narrateur décrit la dissection d'un chat menée de main de maître par le petit Felipín.

El cuchillo estaba bien afilado. Empezó Felipe con tacto y maestría : su ardiente afán no le alteraba el pulso, y supo desprender con serenidad la piel. Había en su espíritu misteriosas intuiciones de cómo había de proceder ; antojábasele que ya lo había hecho otra vez [...] No, no eran enteramente nuevos para él los goces de aquel sangriento juego [...] Si jamás lo hizo, sin duda lo había soñado [...].¹

L'intérêt de la dissection ne réside pas seulement dans l'imitation d'une activité scientifique adulte, mais dans un plaisir clairement identifié comme cruel au sens étymologique du terme. La violence, liée à la pulsion sadique et donc à la pulsion de mort, est ici sublimée. Comme c'est très souvent le cas chez Galdós, l'exemple d'un jeu infantile révèle la nature profonde de l'activité adulte, en montrant ici l'identité de la pulsion à l'origine des comportements sérieux ou ludique.

Dans *Miau*, les généralisations concernant la violence des enfants sont encore plus intéressantes. La première page du roman s'ouvre sur une évocation des débordements auxquels se livrent les enfants qui sortent de l'école. Le déchaînement des pulsions destructrices contenues par la discipline scolaire y est comparé à la violence de la foule révolutionnaire qui détruit tout sur son passage. Ils sortent en se bousculant et en hurlant comme de vrais diables.

¹ PÉREZ GALDÓS Benito, *El doctor Centeno*, Aguilar, t. 1, [p. 1311-1468], Madrid, 1970, p. 1439.

Ningún himno a la libertad, entre los muchos que se han compuesto en las diferentes naciones, es tan hermoso como el que entonan los oprimidos de la enseñanza elemental al soltar el grillete de la disciplina escolar y echarse a la calle piando y saltando. La furia insana con que se lanzan a los más arriesgados ejercicios de volatinería, los estropicios que suelen causar a algún pacífico transeúnte, el delirio de la autonomía individual que a veces acaba en porrazos, lágrimas y cardenales, parecen bosquejo de los triunfos revolucionarios que en edad menos dichosa han de celebrar los hombres.¹

L'évocation est à la fois bienveillante, comme c'est presque toujours le cas chez Galdós, mais lucide. L'exercice de la liberté individuelle correspond à un besoin égoïste qui revêt un caractère brutal. Les petits monstres s'en prennent au plus timide et au plus pacifique des enfants de la classe, Cadalsito, qui doit fuir leurs moqueries et leurs jeux souvent cruels « Uno le cogía del brazo, otro le refregaba la cara con sus manos inocentes, que eran un dechado completo de cuantas porquerías hay en el mundo »². Le désordre, la saleté et la violence physique et verbale se trouvent réunis, renvoyant encore une fois au sadisme lié à la phase anale. L'innocence consiste ici dans l'inconscience du caractère répréhensible des actes brutaux. Mais le plus intéressant est sans doute de constater que les mêmes tendances agressives se retrouvent chez Cadalsito qui est pourtant le plus timide et le plus inhibé des petits garçons de la classe. Lorsque ses camarades se moquent de ses tantes et de sa grand-mère il devient fou de rage et se transforme en héros homérique.

Ciego de ira se lanzó sobre su contrario, y lo mismo se lanzaría si éste fuese hombre. Chillido de salvaje alegría infantil resonó en toda la banda, y viendo el desusado embestir de Cadalso, muchos le gritaron :

– Éntrale, éntrale...

Miau peleándose con Posturas era espectáculo nuevo, de trágicas y nunca sentidas emociones, algo como ver la liebre revolviéndose contra el hurón, o la perdiz emprendiéndola a picotazos con el perro. Y fue muy hermosa la actitud insolente de Posturitas, al recibir el primer achuchón, espatarrándose para aplomarse mejor, soltando libros y pizarra para tener los brazos libres [...]

Trabóse una de esas luchas homéricas, primitivas y cuerpo a cuerpo, más interesantes por la ausencia de toda arma, y que consisten en aceptar brazos con brazos y a empujar, empujar, sacudiendo topetadas con la cabeza, a lo carneril, esforzándose cada cual en derribar a su contrario. Si pujante estaba Posturas, no lo parecía menos Cadalso. Murillito, Polidura y los demás miraban y aplaudían, danzando en torno con feroz entusiasmo de pueblo pagano, sediento de sangre.³

1 PÉREZ GALDÓS Benito, *Miau*, Labor, Barcelona, 1982, [444 p.], p. 61.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 122-123.

Le narrateur, qui se distingue très peu de l'auteur, commente de façon humoristique et parodique le combat acharné des enfants. Il souligne l'énorme fond d'agressivité latent même chez ceux qui ont l'air le plus pacifique et le goût de tous les garnements pour un spectacle violent qu'ils encouragent de façon peu ambiguë. La lutte acharnée suscite l'amusement et l'admiration à la fois. Le caractère épique est ici lié au primitif : les adjectifs « sauvage, primitif, féroce », la comparaison avec un peuple païen assoiffé de sang évoquent les théories de l'époque sur le développement des peuples. L'enfance reproduit un stade primitif de l'évolution de l'humanité comme chez Freud. Seule l'intervention des adultes met un terme à la lutte féroce.

Dans tout le roman, un très grand nombre de remarques se réfèrent au caractère sans pitié de l'enfance dont l'égoïsme absolu n'est pas le moindre défaut. Le narrateur parle de la « dichosa edad sin entrañas » lorsque Cadalsito rapporte de façon détachée la mort de son camarade Posturitas, comme s'il s'agissait d'un épisode romanesque¹. Ce manque de pitié est souligné à plusieurs reprises. Au chapitre XXV, le narrateur commente la satisfaction mitigée de Luisito Cadalso lorsqu'il voit son camarade atteint de diphtérie et mourant. Malgré la terreur ressentie lors du pénible spectacle qu'offre le petit mourant, il pense qu'il s'agit là d'une punition méritée pour ses quolibets. Le commentaire du narrateur, présenté comme une vérité générale est le suivant : « La infancia es implacable en sus resentimientos, y la amistad no perdonaba a su mal educado compañero². Le rapprochement avec les théories freudiennes est assez étonnant. Comme le primitif, l'enfant exprime ouvertement des désirs de mort pour tous ceux qui le gênent dans la satisfaction de ses désirs égoïstes. Ces désirs se retrouvent refoulés dans l'inconscient chez l'adulte et la sentence est unique pour toute atteinte « à notre moi tout-puissant et autocratique » assimilée à un crime de lèse majesté : c'est la mort³. Et Freud d'ajouter :

C'est ainsi qu'à en juger par nos désirs et souhaits inconscients, nous ne sommes nous-mêmes qu'une bande d'assassins. Heureusement que tous ces désirs et souhaits ne possèdent pas la force que leur attribuaient les hommes des temps primitifs ; s'il en était autrement, l'humanité aurait péri depuis longtemps sous les feux croisés des malédictions réciproques, lesquelles n'auraient épargné ni ses hommes les meilleurs et les plus sages, ni ses femmes les plus belles et les plus douces.⁴

1 *Ibid.*, p. 265.

2 *Ibid.*, p. 245.

3 FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse, op. cit.*, p. 264.

4 *Idem.*

Cadalso se transforme brusquement en un redoutable combattant. La levée du refoulement qui s'opère rapidement chez lui, sans doute à cause de son jeune âge, produit une explosion de violence qui lui permettrait de se défendre dans la vie. « Sentía en su alma los primeros rebullicios de la vanidad heroica, la conciencia de su capacidad para la vida, o sea, de su actitud para ofender al prójimo, ya probada en la tiente de aquel día »¹. L'influence darwinienne est peu douteuse dans le cas de Galdós comme elle est avérée dans celui de Freud. Ce qui attire l'attention c'est l'attitude assez complexe du narrateur qui manifeste un mélange de condamnation amusée et de fascination indulgente pour cette levée du refoulement des pulsions agressives révélant ce qu'il appelle « un rude égoïsme »². Il y a une pointe de nostalgie pour la possibilité d'une satisfaction des pulsions sadiques dépourvue de remords qui serait antérieure à la constitution de la conscience morale.

Symétriquement à ces explosions de violence limitées, il faut bien le dire, et traitées de façon humoristique, la famille est le théâtre de drames terribles où l'enfant, toujours Luisito Cadalso, est victime de la fureur incontrôlée de sa tante Abelarda déçue par l'attitude de Victor. Cette fureur de nature clairement hystérique, laisse apparaître une violence jusque-là refoulée qui se déchaîne par déplacement sur l'être le plus inoffensif de la famille :

Estalló el trastorno cerebral como una bomba, y en el mismo instante toda la sangre se le removía, amargor de odio hacía contraer los labios, sus nervios vibraban, y en los tendones de brazos y manos se iniciaba el brutal prurito de agarrar, de estrujar, de hacer pedazos algo, precisamente lo más tierno, lo más querido y, por añadidura, lo más indefenso. Tuvo Cadalsito, en tan crítica ocasión, la mala idea de tirarle del hilo de unos hilvanes y la tela se arrugó...

– Chiquillo ! si no estás quieto, verás – gritó Abelarda con eléctrica conmoción en todo el cuerpo, los ojos como ascuas.[...] y... aquí fue Troya. Sin darse cuenta de lo que hacía, obrando cual inconsciente mecanismo que recibe impulso de origen recóndito, Abelarda tendió un brazo, que parecía de hierro, y de la primera manotada le cogió de lleno a Luis toda la cara. El restallido debió de oírse en la calle. Al hacerse para atrás, vaciló la silla en que el chico estaba, y, ¡ pataplum !, al suelo.

Doña Pura dio un chillido :

– Hay, ¡ hijo de mi alma !... ¡ Mujer !

Y Abelarda, ciega y salvaje, de un salto cayó sobre la víctima, clavándole los dedos furibundos en el pecho y en la garganta. Como las fieras enjauladas y entumecidas recobran, al primer rasguño que hacen al domador, toda su ferocidad, y con la vista y el olor de la primera sangre pierden la apatía perezosa del cautiverio, así Abelarda, en

1 PÉREZ GALDÓS Benito, *Miau*, *op. cit.*, p. 124.

2 *Ibid.*, p. 267.

cuanto derribó y clavó las uñas a Luisito, ya no fue mujer sino el ser monstruoso creado en un tris por la insana perversión de la naturaleza femenina.¹

Le mécanisme de la levée du refoulement de pulsions longtemps contenues chez une femme tranquille et très religieuse est attribué aux circonstances et à l'hystérie féminine. Le mécanisme inconscient dont parle Galdós n'est pas inspiré par les œuvres psychanalytiques de Freud dont la publication et la diffusion sont postérieures. Bien que la comparaison homérique atténue l'extraordinaire violence de la scène par son caractère parodique, elle souligne cependant comme dans le cas de Luisito l'aspect primitif et même animal des pulsions refoulées. Mais que l'on se rassure, ces explosions de violence ne sont pas réservées aux femmes malgré la tentative d'explication de nature psychologique et même psychiatrique, rendue manifeste par le vocabulaire employé et surtout par la description minutieuse des réactions des protagonistes. L'influence naturaliste est assez évidente même si elle est nuancée par la distanciation humoristique. Elle l'est encore plus dans deux épisodes de *La desheredada* où des enfants appartenant à des milieux très défavorisés commettent des crimes beaucoup plus graves.

Mariano, dont le surnom est Pecado, frère d'Isidora est un robuste adolescent de 13 ans qui joue encore avec les gamins rachitiques et semi-sauvages des quartiers les plus excentriques de Madrid. Prédestinés au crime à cause de l'abandon et de la pauvreté dans lesquels ils vivent, ignares et violents, ils jouent fréquemment à la guerre. Le vol d'un chapeau militaire perpétré par l'un d'entre eux, Zarapicos, cause une terrible bagarre à coup de pieds, de poings et de jets de pierres que Pecado essaie d'arrêter. Mais rendu fou de rage par le refus de Zarapicos de lui restituer son chapeau, il finit par le tuer à coup de couteau. Les adultes s'opposent sur les remèdes, l'école ou la prison ou la prison-école, devant un phénomène qui s'est intensifié au moment où se situe la narration, c'est-à-dire peu avant 1871. Horrifiés par le crime, les bons bourgeois ne savent quelle attitude adopter. Et le narrateur d'expliquer : « Pecado vencía y machacó sobre su víctima con ferocidad. El niño rabioso supera en barbarie al hombre. ¿Habéis visto reñir a dos pájaros ? El tigre es un animal blando al lado de ellos »².

Le chapitre six de *La desheredada* est tout entier consacré à ce fait divers tragique que nous ne détaillerons pas. Il est intéressant de relever que la violence éclate à la suite de la formation de bandes oisives qui doivent justifier leur existence éphémère. Chacun veut être le chef et en revêtir les

¹ *Ibid.*, p. 343.

² PÉREZ GALDÓS Benito, *La desheredada*, in *Obras Completas*, [p. 983-1182], Aguilar, Madrid, 1970, p. 104.

attributs, c'est-à-dire le fameux chapeau, *el ros*, qui passe de main en main, avant d'être confisqué par Zarapicos. Chacun veut être le général Prim et c'est à la suite de cette tentative d'identification anarchique dans une foule indisciplinée que la discorde enfle et aboutit à la bagarre généralisée puis au crime entre les deux plus forts des leaders du groupe d'enfants du quartier. Les enfants ébauchent par leurs jeux le futur sort de l'Espagne. Ils semblent dire d'après le narrateur : « Somos granujas ; no somos aún la Humanidad, pero sí un croquis de ella. España, somos tus polluelos, y, cansados de jugar a los toros, jugamos a la guerra civil »¹.

Cet épisode préfigure la tentative d'assassinat du roi par Pecado au chapitre XXXIV. Rivalité fraternelle et œdipienne s'entrecroisent dans le roman où les déterminations sociales et culturelles expliquent les recours à la violence tout autant que les relations familiales et les structures psychologiques qu'il serait trop long de détailler ici. Les solutions qui s'opposent de façon grotesque dans un dialogue entre le pharmacien et le « Comisario a la beneficencia » sont la répression ou l'éducation. La solution choisie par le narrateur et l'auteur fait peu de doute dans un roman entièrement consacré aux méfaits du manque d'éducation du peuple qui reste prisonnier de ses pulsions primitives comme les enfants misérables des faubourgs.

Sadi LAKHDARI

Université de la Sorbonne-Paris IV

¹ *Ibid.*, p. 95.

Violencia, castración y muerte en *Lo prohibido* de Benito Pérez Galdós

La figura central de la obra, José María Bueno de Guzmán, posee una buena capacidad de introspección y un conocimiento bastante preciso de sus muchas patologías. La narración está hecha en primera persona, cosa no muy frecuente en las novelas de Galdós¹, pero muy adecuada para revelar el mundo interno del personaje y sus complicadas circunstancias. Se trata de un tipo humano que aparece con frecuencia en las novelas de Galdós : soltero, rico, don Juan, de más de treinta años y recién llegado a Madrid, procedente del extranjero o de otras provincias.

Instalado el protagonista de *Lo prohibido* en la casa de sus familiares, queda impresionado por sus primas, casadas las tres, y se enamora de Eloísa, la mediana, en meses mayores de embarazo – una cuestión edípica, que posteriormente se irá incrementando, comienza a revelarse.

Tras apasionados amores con ella, muere el esposo y queda libre. En ese momento, José María descubre en sí mismo una patología más de las muchas que había observado en tiempos anteriores : el gran amor por Eloísa ha desaparecido sin motivo aparente. Cuestión que a él mismo le sorprende y le lleva a preguntarse : « ¿ Qué me había pasado ? ¿ Qué era aquello ? ¿ Acaso las raíces del amor no eran hondas ? » Y no sin inquietud se hace una pregunta más, pregunta clave : « ¿ Es tan perversa la naturaleza humana que no desea sino lo que le niegan y desdeña lo que le permiten poseer ? »².

Pronto su capacidad de introspección le lleva a aceptar que esa condición forma parte de su carácter : « Es que no me agradan más que las cosas prohibidas, las que no deberían ser para mí. Si alguna que no esté en estas condiciones me gusta, al punto la idea de que yo la prohíba a ella me quita toda la ilusión »³.

Con ello describe de manera excelente lo que Freud expondría después, refiriéndose a una condición erótica específica, que « consiste en que el sujeto no elegirá jamás como objeto amoroso a una mujer que no se halle aún libre ». De tal manera, la elección de estos individuos recaerá siempre « en una mujer sobre la cual pueda ya hacer valer un derecho otro hombre », algo que Freud definió como « perjuicio a tercero »⁴ – Si se tratase de hacer

1 Cf. RICARD Robert, « Un roman de Galdós : *Lo prohibido*, » in *Les langues Néolatines*, 54, Déc. 1960, nº 155. Ricard observa que sólo tres novelas de Galdós están narradas en primera persona : *El amigo Manso*, *La incógnita* y *Lo prohibido*.

2 PÉREZ GALDÓS Benito, *Lo prohibido*, in *Obras Completas*, IV, Editorial Aguilar, Madrid, 1962, [1899 p.], p. 1764. Todas las citas se harán por esta edición.

3 *Ibid.*, p. 1810.

4 FREUD Sigmund, « Sobre un tipo especial de la elección de objeto en el hombre », in *Obras completas*, II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1973, [2421 p.], p. 1337-1342.

un estudio sobre el donjuanismo de Bueno de Guzmán, estas condiciones deberían de tenerse en cuenta.

Tal confusión interna no deja de inquietar a José María, quien se pregunta : « ¿ Por qué la admiré tanto y ahora no ? »¹. Y de nuevo se preocupa por el estado de su psique : « ¿ Qué clase de locura es la mía ? »².

La clara visión que el protagonista tiene de sus patologías evidencia la intuición de Galdós sobre cuestiones que apenas se esbozaban entonces. Y deja ver que, en varios terrenos, se anticipa a Freud y ahonda en materias que después abordaría éste, como ya ha sido observado³.

Una vez desaparecido todo el interés que experimentaba hacia Eloísa, el objeto erótico de José María se trasladará a un personaje más prohibido todavía : se trata de Camila, la hermana menor, casada felizmente, con gran devoción hacia su esposo y rebosante de sentimientos maternos – ha perdido un hijo pero desea muchos : tantos como para abarcar todas las letras del alfabeto con sus nombres –, sentimientos que emocionaban a su primo⁴. La sinrazón de este amor es evidente si se tiene en cuenta el rechazo que su primo experimentó hacia ella en los primeros tiempos de conocerla, de ahí que sus contradicciones internas sean más llamativas : José María desea con violencia conquistar a su prima pero, al mismo tiempo, lo que más le atrae de ella es su honestidad. « ¡ Oh ! Yo no deseaba que ella faltara a sus deberes : adorábala honrada ; quizá infiel no la adoraría tanto »⁵.

Para comprender mejor el final de la novela es necesario señalar algunos ingredientes edípicos que se entremezclan con la pasión de José María. Las tendencias maternas de Camila son obvias e indiscutibles. La exhibición que ésta hace de su felicidad matrimonial y del amor por su esposo es llamativa en exceso y provocativa.

Si retrocedemos hacia el pasado de Bueno de Guzmán, encontraremos una madre rígida, moralista, católica y con un fuerte sentido de la economía y un padre « opuesto a lo que él llamaba *remilgos británicos* »⁶. Cuando la madre enviuda, el hijo descubre, además de deudas, hasta tres amantes al mismo tiempo. E inmediatamente toma el partido de la madre y emprende « una campaña contra aquellos desafueros paternos ». He aquí un triángulo

1 PÉREZ GADÓS Benito, *op. cit.*, p. 1773.

2 *Ibid.*, p. 1764.

3 « Otherwise we should have to assume not merely that Freud would have appreciated Galdós as a novelist precursor » (S. GILMAN, *Galdós and the Art of the European Novel : 1867-1887*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1981, [385 p.], p. 353).

4 « En Camila me interesaba la solicitud con que se desvivía por el cuidado y la crianza de su hijo, sin hacer nada que no fuese este fin alto y noble » (PÉREZ GADÓS Benito, *op. cit.*, p. 1753).

5 *Ibid.*, p. 1833.

6 *Ibid.*, p. 1703.

edípico establecido, que ayuda a entender el comportamiento del hijo¹. La naturaleza fuerte corresponde en ese núcleo a la de la madre y por ello el hijo es sujeto de una fijación hacia ella, la cual le impide una identificación plena con el padre, aunque sí pueda existir parcialmente. Fruto de todo ello será una excesiva dependencia materna, que más tarde se reflejará en la relación con las mujeres, en cada una de las cuales el objeto erótico estará relacionado con la madre.

La pasión de José María va creciendo sin que pueda entenderla ni manejarla : « Ya no había fuerzas de la razón ni de la voluntad que me contuvieran. El no poseer lo que con tanto ardor deseaba poníame como tonto »². Con la llegada de la primavera el vértigo se acrecienta. En ese estado llega a visitar a Camila y la encuentra sola. La pasión incontenible se desborda ; ella se defiende con unas tenazas, pero el deseo de José María le hace perder los límites – « ¡ Quiéreme o te mato ! »³ –, y toda una lucha se establece, en la que el hombre lleva las de perder. Ella, encolerizada, se quita las botas y lo golpea en la cara. Él lo soporta : « ¡ Si me mataras a zapatazos como se mata a una cucaracha qué favor me harías ! »⁴. La situación hace más extremado el estado de José María, que implora alguna esperanza. La escena se interrumpe con la llegada del esposo, y enseguida Eloísa, la hermana desdeñada quien, celosa y maligna, difundirá después calumnias sobre los amores entre Camila y su primo. Constantino, el marido, enfurecido, se arroja sobre el enamorado y ambos se amenazan con violencia⁵. Escenas agresivas un tanto extremadas que llaman la atención entre los personajes que Galdós ha creado, educados y un tanto reprimidos.

Después de estos hechos, la actitud de la pareja hacia José María se hace helada. Y la psique de José María sufre una nueva evolución ; busca ahora el afecto de Constantino, con tanto calor como el de Camila : « Los dos, he de repetirlo, mujer y marido, me interesaban sin saber por qué, y yo anhelaba ser amigo de ambos, pero amigo leal [...] ; Oh !, no me creerían cuando esto les dijese »⁶. Este estado revela que los sentimientos edípicos comienzan a reactivarse, aunque todavía un poco indistintamente.

1 Cf. TERRY Arthur, « *Lo prohibido* : Unreliable Narrator and Untruthful Narrative », in *Galdós Studies*, ed by J. E. Varey, Tamesis Books, London, 1970, 195 p.

2 PÉREZ GADÓS Benito, *op. cit.*, p. 1842.

3 *Ibid.*, p. 1851.

4 *Ibid.*, p. 1852.

5 « [...] no hay más remedio sino que o tú me rompes la cabeza o yo te la rompo a ti [...] Eso, eso, o romperte el bautismo o que me lo rompas tú a mí. Te tengo ganas » (*ibid.*, p. 1857).

6 *Ibid.*, p. 1874.

Sin poder dominar su nuevo estado de ánimo, Bueno de Guzmán trata de ver a la pareja, de describirle sus nuevos sentimientos, de mostrarle el afecto recién adquirido. Va a su casa y llama. No abren la puerta. Se impacienta, grita, los impreca : « Idiotas ¿ por qué me cerráis la puerta ? Si vengo a pedirlos que me queráis, que me dejéis ser vuestro amigo »¹. Golpea la puerta cerrada, grita : « Queredme o me mato ; queredme los dos »². Su mente comienza a delirar : le parece oír carcajadas ; su corazón late con violencia ; le invaden sentimientos de vergüenza y busca desaparecer de ahí. Inicia el descenso por las escaleras, pero en la segunda vuelta suelta el barandal ; tropieza ; se desploma. « Lo último que sentí fue el estremecimiento de toda la espiral de la escalera bajo mi peso. Perdí toda noción de vida »³.

José María no muere en ese momento. Sin embargo es evidente que quiere morir y hacer culpables de ello a sus parientes. En ese sentido se pueden considerar sus acciones como un intento de suicidio. La libido defraudada, uno de los motivos para la autodestrucción, aparece aquí también como causante⁴. Además, pocos días antes, ha sufrido pérdidas económicas considerables. El dinero, en su caso, está en función directa con la figura materna desaparecida, lo cual equivale a abandono. De la misma forma, la pareja paternal en que se han transformado para él Camila y Constantino, acaba de abandonarlo. Existen aquí razones suficientes para que su vida haya perdido todo significado. De ahí a que, inconscientemente, quiera privarse de ella.

José María no muere de la caída, pues, pero queda paralizado del lado izquierdo. Con su clara visión de lo que ocurre dentro de él, reconoce : « Tengo hemiplejía ». Trata de hablar y sólo puede producir sonidos incongruentes, tal vez semejantes a los vagidos de un niño. Sin embargo, su mente queda clara y le permite, con toda crueldad, darse cuenta de su estado. Los sentidos comienzan a fallarle. Sólo puede percibir, como entre tinieblas, las figuras de sus primas y de Constantino, que parecen rodearlo de cuidados.

Este personaje que parece haber emergido de la muerte no tiene pasado. Los sentimientos anteriores de celos, violencia y pasión parecen

1 *Ibid.*, p. 1875.

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 1875.

4 Cf. FREUD Sigmund, « Contribuciones al simposio sobre el suicidio », in *Obras completas*, III, p. 1636-1637.

definitivamente terminados. Cuando Camila se despide con un beso, no siente nada. « La absoluta muerte de las facultades más características del hombre, me garantizaba una virtud perfecta »¹. El único apetito que le queda vivo, reconoce el propio personaje, es el que se relaciona con la asimilación de alimentos. Parecería haber adquirido una nueva personalidad, rebotante de virtudes castas.

Así se inicia la descripción del fin de su virilidad, que va acentuándose a cada momento. El signo externo que surge a continuación es la voz, una voz atiplada y chillona que su poseedor identifica inmediatamente con la de los cantores de capilla². El reconocimiento de tal estado produce tanta incomodidad y desaliento en Bueno de Guzmán, que se niega a hablar y se comunica solamente con los demás por medio de papeles escritos.

El incremento de las características del nuevo estado lleva consigo el aumento de las tendencias virtuosas, las cuales, de manera bastante irónica, enfatizan el rechazo de los actos donjuanescos – « No deseaba mal a nadie, no se me ocurría seducir a ninguna casada ni engañar a ningún esposo »³. Para recalcar la ironía, Galdós, por medio de su personaje, la califica de « virtud fiambre ».

La castración simbólica de José María representa el castigo ejercido – simbólicamente también – por Camila. Una parte de ella que había llamado poderosamente la atención de su primo, fueron sus dientes, « piezas iguales, medidas, duras, limpias como el sol, blancas como la leche que se hubiera hecho hueso »⁴. Dientes que habían comenzado a presentarse en los sueños, persiguiéndolo, mordiéndole el corazón. Forma simbólica también de expresar la castración ; el corazón, órgano vital, equivale en un don Juan a lo que es vital para él : su órgano sexual. La mujer – la madre – castradora, está representada por los dientes (la temible *vagina dentata*), instrumento para castigar al hijo transgresor, a causa de sus deseos edípicos⁵. Ha sido Camila, pues, la imagen materna por excelencia, la encargada de castigar al hijo. Por medio de los sueños de José María puede advertirse que, inconscientemente, éste reconoce los hechos y los acepta. Todo el

1 PÉREZ GADÓS Benito, *op. cit.*, p. 1877.

2 Recuérdese cómo, en la antigüedad, ciertos niños cantores eran castrados para que no perdieran sus voces de soprano y pudieran seguir cantando como tales en la edad adulta.

3 PÉREZ GADÓS Benito, *op. cit.*, p. 1886.

4 *Ibid.*, p. 1886.

5 Cf. RANKE Otto, *El trauma del nacimiento*, Editorial Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 1985, 194 p.], y BONAPARTE Marie, « Interpretación psicoanalítica de los cuentos de Edgar Allan Poe » in RUITENBEEK H. M., *Psicoanálisis y literatura*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, [453 p.], p. 40-156.

comportamiento virtuoso que ha adquirido en los últimos tiempos, no es sino una prueba del reconocimiento de su culpabilidad y de sus propósitos de enmienda. Pero el castigo de la madre no es únicamente al hijo ; junto con él castiga al padre, al padre conquistador y adúltero, a la parte del hijo que pudo identificarse con él en todos los comportamientos donjuanescos.

A partir de estos cambios, la regresión del personaje hacia etapas infantiles se va haciendo más visible. Percibe con horror cómo se le va torciendo la boca, con tal sentimiento de angustia, que se niega a confirmarlo mediante un espejo. Pero, lo que resulta más difícil de aceptar para él, inconsciente todavía de su regresión a la infancia, es que tal fenómeno ocasione que constantemente se le caiga la baba.

Se ve a sí mismo como el « conjunto extraño de bestia y de ángel que caracteriza a los niños ». Sus actitudes se van haciendo cada vez más infantiles : se queda dormido cuando los demás hablan y cuando está despierto se ve a sí mismo con actitud de niño bobo.

Este comportamiento tiene una respuesta : Camila y Constantino responden a todo ello con una posición ejemplar de padres solícitos : ella lo cuida como al niño que representa, lo alimenta dándole de comer en la boca. Constantino le limpia la baba con una servilleta. Ambos están con él constantemente. En uno de esos momentos « familiares », Camila tiene un acceso inconveniente ; se enferma y vomita. La reacción de José María es inmediata y desgarradora : « Es que le he dado asco ». Pero no es así : es un síntoma de su prima en espera de un segundo hijo, Belisario, cuyo nombre, siguiendo el alfabeto esperado, tendrá que empezar por B. Sin duda una reafirmación de su posición maternal.

Poco tiempo después, Bueno de Guzmán tiene otro sueño que él olvida, pero que por haberlo expresado en voz alta le pueden repetir los presentes. El asunto que allí se desarrolla está reprimido, ya que el soñante lo ha olvidado. José María aparece en él como el padre de Belisario, hacia el cual siente el más tierno de los afectos paternos, mismo que expresa de la manera más melosa y acaramelada. Se puede observar aquí cómo el personaje se identifica con el niño y comparte con él el amor de la figura paterna, con la cual se identifica también. Pero lo hace con el padre bueno, amante del hijo y de la esposa, muy diferente de su padre real, don Juan y adúltero.

Después de aceptado el estado anterior en que se desenvuelve, Bueno de Guzmán aparenta llegar a una mejoría física, que más parece una

prolongación un tanto falsa de la vida, que semeja iniciar su extinción. El declive que se vislumbra se antoja imposible de detener ; más bien parece un camino hacia la muerte, que tendrá lugar poco tiempo después.

En el fondo de toda esta actitud se encuentra un factor de orden moral, que ya ha sido expresado anteriormente por José María y que es producto de un fuerte sentido de culpabilidad. Este sentimiento sólo halla su satisfacción en la enfermedad, por medio de la cual el personaje recibe el castigo, único alivio para la angustia culpígena que lo invade. Pero este proceso sucede sólo en su inconsciente, gracias a lo cual él no se siente culpable, sino enfermo. El resultado psíquico de todo ello es una resistencia a la curación¹ y una especie de satisfacción en la enfermedad.

Mientras, el verano ha llegado. Todo el mundo abandona Madrid, y José María se queda solo, acompañado nada más por Camila y Constantino, que no lo abandonan y lo atienden con el mismo afecto de siempre. El enfermo se siente absolutamente senil y decide escribir sus *Memorias*. Pero lo único que le preocupa ya es la virtud y lo que con ello se relaciona.

Se trata de una situación interna complicada cuyo origen son los instintos. Freud, en su teoría, se refiere a dos clases de instintos² : uno, el de muerte, cuya misión es hacer retornar todo lo orgánico y animado a estado inanimado, y dos, el de vida, cuyo fin tiende a la conservación de ésta. A ello se añade, además, el combate que se establece entre ambas en el interior del individuo.

En la vida anímica existe una energía desplazable, que se puede agregar al impulso erótico o al impulso destructor. Freud cree que esta energía procede de la libido narcisista, es decir, que está al servicio del placer, y que evita estancamientos y facilita las descargas. Es pues una libido desexualizada, y en palabras de Freud, « podremos calificarla también de sublimada, pues mantendrá siempre la intención principal del Eros. Si en un sentido más alto incluimos en estos desplazamientos los procesos mentales, quedará proveída la labor intelectual por sublimación de energía instintiva erótica »³.

Todo lo anterior explicaría el estado de José María inmediato a su muerte, donde sólo la virtud y su práctica le parecen dignas de ser aceptables : « A todo el que me parecía honrado y prudente en cualquier

1 Cf. FREUD Sigmund, *El yo y el ello*, in *Obras completas*, Tomo III, p. 2722.

2 Cf. FREUD Sigmund, *Más allá del principio del placer*, en *Obras completas*, III, p. 2507-2541, y *El yo y el ello*, p. 2722.

3 FREUD Sigmund, *El yo y el ello*, in *op. cit.*, p. 2720.

respecto le manifestaba mi admiración, le aplaudía y le alentaba con aires patriarcales a seguir aquel saludable camino, único que a la bienaventuranza eterna conduce »¹.

Es un estado en el que el *superyó* ha invadido la conciencia y ha absorbido las funciones del *ello*. El *yo*, debilitado, no se atreve a iniciar ninguna protesta. Por todas las condiciones en que el protagonista se encuentra, en el *superyó* se ha impuesto el instinto de muerte del que, si no puede liberarse, llevará al *yo* a un destino fatal.

José María ha dejado encargado que sus *Memorias* se publiquen sólo después de su muerte. « Así, la publicación del libro será la fúnebre esquila que vaya diciendo por el mundo a cuantos quisieren saberlo que ya el infelícísimo autor de estas confesiones habrá dejado de padecer »². El castigo que el autor ha otorgado a su personaje no puede ser más implacable. ¿ Habría causa suficiente para ello ? La posibilidad de un fin moralizante es inadmisibles en Galdós. Rebuscando en pos de una posible explicación a tanto ensañamiento, se llega a ciertos elementos biográficos que pueden ser iluminadores. Un tío del escritor, también de nombre José María, hermano de la señora Galdós, fue el gran modelo para ella, modelo que Benito debería seguir. Había vivido en Cuba, era hombre de éxito, don Juan, triunfador, rico seductor y abogado, la misma carrera que iniciaría su sobrino en Madrid. Era el padre natural de Sisita, el gran amor de Benito, a causa del cual fue « expulsado » por su madre a la Península, por tratarse de una hija natural, prima hermana, además³. Sisita fue « expulsada » también, a Cuba, donde murió poco después. Un breve relato en *Lo prohibido* narra unos amores de Bueno de Guzmán con Kitty, muerta prematuramente, que « dio a mi vida giros inesperados y a mi conciencia direcciones nuevas »⁴, sin duda con semejanzas a la realidad.

Los sentimientos del escritor hacia su tío debieron ser ambivalentes : tal vez una cierta identificación con él, debida a la influencia materna, pero también una visión real del hombre despiadado, frío, calculador, ambicioso.

Según la crítica psicoanalítica, un escritor, consciente o inconscientemente, no podrá nunca deslindarse de sus personajes. Éstos, como portavoces de él, tendrán dos formas de expresar su relación : La

1 PÉREZ GADÓS Benito, *op. cit.*, p. 1889.

2 *Ibid.*; p. 1890.

3 Cf. BEYRIE Jacques, *Galdós et son mythe*, T. I, Librairie Honoré Champion, Paris, 1980, 402 p.

4 PÉREZ GALDÓS Benito, *op. cit.*, p. 1705.

primera, como una emanación directa del autor, asumiendo su personalidad; la segunda, como una entidad autónoma de su creador, incluso como testimonio contra éste¹. La figura de José María Bueno de Guzmán correspondería a la segunda relación, aunque sin desprenderse completamente de la primera. De ahí que el castigo que recibe no vaya directamente contra él, sino que involucre además al tío de Galdós, su homónimo, aunque sin descartar a la personalidad del escritor, no totalmente desvinculada de los hechos.

Paciencia ONTAÑÓN DE LOPE
Universidad Nacional Autónoma de México

¹ Cf. LE GALLIOT Jean, *Psicoanálisis y lenguajes literarios*, Hachette, Buenos Aires, 1977, [285 p.], p. 106-108.

Les figures de la violence dans *Tormento* de Benito Pérez Galdós: *Rosalía de Bringas* ou l'utilisation de l'Autre en miroir de soi.

Quand Benito Pérez Galdós choisit d'intituler *Tormento* le quatrième ouvrage des *Novelas contemporáneas españolas*¹, il plonge déjà le lecteur dans la violence. Une violence moins physique que morale, plus insidieuse que manifeste : ce n'est pas le corps qui est pris pour cible, mais la psyché dans le but de détruire l'Autre de manière consciente ou inconsciente.

Étant donné l'espace qui nous est imparti, nos recherches ont dû se restreindre à l'étude du personnage de Rosalía de Bringas² qui fait de Amparo Sánchez Emperador une parfaite victime de sa volonté d'emprise. La jeune orpheline apparaît alors comme cet Autre que l'on ignore, que l'on manipule, que l'on prive d'agir, que l'on pousse enfin au suicide. En effet, l'épouse du petit fonctionnaire médiocre recourt à la violence morale pour restaurer une image de soi qui, sans cela, serait défaillante. Elle harcèle Amparo-Tormento³, rongée par le remords d'avoir fauté avec un homme de Dieu et qui craint par dessus tout que cette liaison maintenue secrète ne soit révélée à son fiancé, le riche Agustín Caballero, promesse d'un brillant avenir et de la fin de la misère. Atteinte au plus profond d'elle-même par ses bourreaux – Pedro Polo contribue à cette persécution –, la jeune fille est privée de parole et ce non-dire ne pourra s'exprimer paradoxalement que par la mort, l'éternel silence.

Galdós, comme nous allons le voir, met en scène chez Rosalía la gamme des pulsions agressives : il se livre à des variations sur le narcissisme, la vanité, la jalousie remontant aux secrètes pulsions meurtrières.

Comment apparaît le « bourreau » ? Rosalía Pipaón de la Barca est, d'un côté, la femme d'un scribouillard sans envergure avec lequel elle mène une piètre vie. Elle habite dans un appartement exigu, sombre, mal aéré, bruyant ; elle mange mal et peu ; elle profite de la générosité de la Reine, de son cousin l'*indiano* Agustín Caballero, ou de ses relations ; elle doit sans cesse respecter le budget familial précaire que contrôle un mari avare,

1 Les *Novelas contemporáneas españolas* commencent avec *La desheredada* (1881) et se poursuivent avec *El amigo Manso* (1882), *El Doctor Centeno* (1883), *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884), et culminent avec *Fortunata y Jacinta* (1886-1887). Notre édition de référence sera celle de la Biblioteca Pérez Galdós, Alianza Editorial, Madrid, 2000, 308 p.

2 Un second article intitulé « Violence morale et quête du Moi » complète ce travail. Il se consacre aux deux autres protagonistes de *Tormento* : Pedro Polo et Amparo Sánchez Emperador afin de proposer un panorama plus large du thème des figures de la violence dans ce roman.

3 C'est Pedro Polo qui lui donne ce surnom, repris ensuite par le narrateur : « ¡ Ah Tormento, Tormento ! ¡ Abandonarme así, como a un perro ; dejarme perecer en esta soledad ! » (PÉREZ GALDOS Benito, *Tormento*, *op. cit.*, p. 105).

adepte de « la religión del ahorro »¹. D'un autre côté, elle est issue d'une famille modeste de domestiques attachés au service du Roi. Or, si elle ne paraît pas se plaindre de son sort, cette réalité peu reluisante s'accommode mal de deux « vices », ancrés au fond d'elle-même : « cierta manía nobiliaria »² et le plaisir de côtoyer les gens de pouvoir³. Aussi, pour supporter sa petitesse, renverse-t-elle la situation et fait-elle preuve d'un orgueil mal placé : elle embellit les qualités et les mérites de ses aïeux qu'elle transforme en faire-valoir dans une société où l'apparence est le maître mot. En somme, son imaginaire familial vient compenser un présent frustrant. Son idéal, c'est le Palais comme le précise le narrateur :

En « palacio » estaba su historia, y también su ideal, pues aspiraba a que Bringas ocupase un alto puesto en la administración del Patrimonio y a tener casa en el segundo del regio alcázar.⁴

Si quelqu'un par malheur remet en question la « Casa Real », son visage se décompose de rage. Elle réagit donc violemment à ce qui détruit son rêve. Par vanité, elle se croit supérieure aux autres simples mortels montrant ainsi son dédain pour autrui qu'elle ne peut concevoir comme un égal ; elle s'enferme dans un sentiment de supériorité ; elle s'est construit une image idéale d'elle-même qu'elle cherche à mettre en accord avec la réalité et va y employer toute sa libido.

Par les rêves éveillés, Galdós démasque une femme manipulatrice sans scrupules. La première de ces fantaisies conscientes se produit lorsque Rosalía contemple sa fille malheureusement trop jeune pour épouser le riche et convoité Agustín qu'elle se représente comme « [un] montón de oro »⁵. Elle se désole de voir une si belle fortune échapper à sa famille. Mais le narrateur va plus loin en plongeant dans l'inconscient de la mère frustrée :

Este pensamiento estaba tan agazapado en la última y más recóndita célula del cerebro, que la misma Rosalía apenas se daba cuenta de él claramente. Helo aquí, sacado con la punta de un escarpelo más fino que otro pensamiento, como se podría sacar un grano de arena de un lagrimal con el poder quirúrgico de una mirada :

« Si por disposición del Señor Omnipotente, Bringas llegase a faltar ».⁶

Le rêve diurne ne parle que de plaisir et de satisfaction. Le premier rêve éveillé n'était qu'un écran pour cacher un désir irrecevable autrement : l'élimination pure et simple de don Francisco, car Rosalía sait inconsciemment que ce gratte-papier ne lui donnera jamais la vie à laquelle

1 *Ibid.*, p. 16.

2 *Ibid.*, p. 19.

3 « A Rosalía le gustaba, sobre todas las cosas, figurar, verse entre personas tituladas o notables por su posición política y riqueza aparente o real » (*ibid.*, p. 56).

4 *Ibid.*, p. 19.

5 *Ibid.*, p. 48.

6 *Ibid.*, p. 48-49.

elle aspire et à laquelle elle estime légitimement avoir droit. Pour se déculpabiliser, elle rend responsable de cette mort Dieu Tout-puissant, devenant ainsi l'objet de la volonté divine et non plus l'instigatrice de cette élimination. Puis, elle poursuit en s'imaginant que : « al año y medio, o a los dos años, [se] casaría con este animal »¹. Pour dissimuler et déguiser, cette pulsion meurtrière, elle se donne bonne conscience en se peignant sous les traits d'une bonne mère : « así mis hijos, los hijos de Bringas, tendrían una gran posición »². Mais les enfants ne sont que des paravents : c'est d'elle et de son plaisir dont elle parle en se donnant le beau rôle. Rosalía va jusqu'à songer que don Francisco bénirait cette union avantageuse du haut du Ciel. Elle n'aspire pas à la disparition de Bringas par amour de Caballero, mais pour répondre à cette image d'elle-même brillant dans les hautes sphères de la société isabeline ; l'*indiano* n'est qu'un moyen. La de Bringas est guidée par l'ambition.

Par ses désirs et ses rêves éveillés, Rosalía montre sa capacité de destruction, capacité qu'elle va exercer férocement contre Amparo qui les menace.

Au début du roman, la jeune fille consolide cette image idéale du Moi de Rosalía. En effet, la petite bourgeoise peut se donner l'impression d'être une grande dame en accablant d'ordres – elle n'emploie que des impératifs – la de Emperador. Celle-ci devient une simple exécutante, sans droit de réponse, qui est niée en tant qu'individu. Il s'instaure une relation verticale de maître à esclave. De plus, Rosalía rejette l'orpheline, car socialement celle-ci ne lui sert à rien : le lien familial très ténu qui les unit lui porte plutôt préjudice dans une société où les relations familiales ont tant d'importance pour briller :

[...] Rosalía no podía perdonar a las hijas de Emperador que fuesen ramas de arbusto tan humilde como el conserje de un establecimiento de enseñanza : ¡ un portero !³

La vaniteuse femme de rond de cuir se place dans une position de pouvoir sous couvert de charité. Elle agit de façon blessante en faisant sentir à la bouche à nourrir le poids de ses « largesses » :

No sabía hacerlo de modo que al inferior no le doliese la herida de su inferioridad ; hacíalo con formas afectadas, que ocultaban mal la grosería de su intención.⁴

Elle creuse volontairement un fossé entre elle et les autres en s'attribuant le beau rôle de la parente charitable. D'ailleurs, avance la généreuse

1 *Idem.*

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 33.

4 *Idem.*

protectrice, si elle agit ainsi c'est pour le bien des orphelines. Une nouvelle fois, elle déguise ses pulsions agressives sous le masque de la bonté et rabaisse ses obligées à des paresseuses qui seraient incapables de survivre sans son aide. Cette attitude méprisante engendre un sentiment légitime de révolte chez Refugio, la cadette de caractère moins docile qui refuse d'entrer dans ce jeu de dupes ; l'aînée, « *humildísima y de carácter débil* »¹ l'accepte par faiblesse, par passivité, mais aussi par bon sens : sa position d'orpheline pauvre ne lui laisse aucun choix si elle veut échapper à la rue et ses dangers.

Si Rosalía utilise la jeune fille comme miroir valorisant, le lecteur a l'impression que l'image renvoyée est plutôt dévalorisante ; ce qui expliquerait les cruelles vexations qu'essuie Amparo. En effet, celle-ci est accablée de travail à en juger l'avalanche d'ordres de sa « patronne » qui lui laisse des restes avariés² à manger, des vêtements hors d'usage³ à porter. Mais Amparo ne se trouve-t-elle dans une situation identique à celle de sa cousine qui « [va] al teatro, digámoslo, de limosna »⁴, ou assiste au Bal de la Cour en portant les robes dont la Reine ne veut plus ? La de Bringas vit aussi de l'aumône de plus puissants et plus riches, et reste à leur merci. Dans la classe moyenne à laquelle elle appartient « *la lucha por la existencia* – remarque le narrateur – *es aquí más ruda que en otras partes ; reviste caracteres de ferocidad en el reparto de las mercedes políticas [...]* »⁵. Ainsi en adoptant un comportement violent, Rosalía ne fait-elle que reproduire la violence dont elle est elle-même une victime. Endosser le rôle de donatrice envers sa cousine lui permet de renverser sa situation et d'oublier son statut avilissant de quémandeuse. Son sadisme devient alors proportionnel à l'humiliation qu'elle éprouve inconsciemment et explique « *[los] rasgos de impensada crueldad, que brotaban de su corazón como la mala hierba de un campo sin cultivo* »⁶. Elle se venge sur plus pauvre et faible qu'elle.

1 *Ibid.*, p. 35.

2 « *Ésta [Rosalía] le solía dar unas nueces picadas, o bien pasas que estaban a punto de fermentar, carne fiambre, pedazos de salchichón y mazapán, dos o tres peras y algún postre de cocina que se había echado a perder* » (*idem*).

3 « *En ropa de uso, rarísimas eran las liberalidades de Rosalía, porque ella la apuraba tanto, que al dejarla no servía para maldita cosa. Pero no faltaba algún jirón sobrante, pedazo de faya deshilachada o de paño sucio, los recortes de un vestido, retazos de cinta, botones viejos* » (*idem*).

4 *Ibid.*, p. 5.

5 *Ibid.*, p. 34.

6 *Ibid.*, p. 33.

Aussi sa violence va-t-elle trouver une autre forme d'expression : celle d'un dépit rageur lorsqu'elle apprend qui est l'heureuse élue d'Agustín – personne qui était l'objet de sa rancœur avant même de la connaître, car elle signifiait la ruine de son rêve secret de faire de Caballero « Sa chose ». Apprendre qu'il s'agit d'Amparo la suffoque littéralement :

Por espacio de algunos minutos, Rosalía se quedó como si le administraran una ducha con la catarata del Niágara.

– ¡ Con Amp... !¹

Ce choc émotionnel lui coupe le souffle de rage et d'amertume. Son mal être se traduit par une manifestation cutanée, « una erisipela », et un mal de tête. Ce langage du corps dit combien elle se sent mal dans sa peau. Apparemment, La de Bringas ne s'explique pas pourquoi elle réagit ainsi :

Mas reflexionando sobre el peregrino caso, no acertaba a explicarse el motivo de su despecho. « Porque a mí, ¿ qué me va ni me viene en esto ? Conmigo no se había de casar, porque soy casada ; ni con Isabelita tampoco, porque es muy niña »².

Alors elle s'en prend furieuse à son mari comme si celui-ci était coupable. En réalité, elle lui reproche d'être vivant et donc un obstacle à son rêve de grandeur.

Ne pouvant faire autrement, elle joue les mères bienveillantes, les chaperons avec la future épouse, mais c'est pour mieux dissimuler sa volonté d'emprise. D'ailleurs, les premiers temps, elle a du mal à considérer Amparo autrement que comme une domestique à qui elle donne des ordres : « Siéntate... – lui dit-elle – Me coserás estas mangas... ¡ Ah !, no, ¡ Qué atrevimiento ! Perdona »³. Cet acte manqué – ou feint – montre qu'elle ne renonce pas à son désir de domination. Elle continue à se placer dans une position de pouvoir faisant comme si la fiancée n'existait pas ; elle décide pour elle, la rabaisse constamment ; elle se montre mortifiante en enfonçant la jeune fille timide dans son sentiment d'infériorité : « Parecerá – lui dit-elle – que te han traído de un pueblo y te han puesto lo que no te corresponde »⁴. Bref, l'heureuse élue n'est pas à sa place. Rosalía se montre vexante en déniait à sa cousine la capacité de rendre heureux Caballero. Par un travail de sape, elle encourage une rupture sous couvert de bonté d'âme et de compréhension : « De todos modos, no te cases a disgusto. Si prefieres un apreciable barbero de veinte años o un distinguido hortera, un oficial de obra prima o cosa así, habla con franqueza »⁵. Cette solution lui laisserait le

1 *Ibid.*, p. 170.

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 182.

4 *Ibid.*, p. 208.

5 *Ibid.*, p. 209.

champ libre. D'ailleurs, elle joue les fiancées en s'appropriant d'elle-même des vêtements, des bijoux, des objets destinés à la dote d'Amparo. C'est sa manière de récupérer une part du butin qui lui a échappé.

Aussi, lorsque Marcelina de Polo lui révèle les relations coupables qu'ont entretenues Amparo et son frère – prêtre de son état – ainsi que l'existence de deux lettres compromettantes, Rosalía voit-elle le ciel s'entrouvrir. Cette fois-ci, elle ne fera pas de quartier : l'ennemi doit périr. Sa bonne humeur trahit sa jouissance sadique à remettre sans ambages la pécheresse à sa place, c'est-à-dire, celle d'une domestique. Elle lui donne des ordres : « tiempo hacía que a la Emperadora no se la mandaban tales cosas »¹. Elle la glace en procédant à mots couverts : elle savoure la torture qu'elle inflige à sa victime qui sait qu'elle sait. Animée d'une pulsion meurtrière, elle atteint sa cible : Amparo s'évanouit « como si recibiera en la sien un tiro de revólver »². Les menaces à peine voilées de tout révéler à Caballero provoquent chez la jeune femme « un pavor semejante al de aquel a quien apuntan con un arma de fuego »³. C'est, au premier degré, une exécution de sang froid.

Sûre de sa victoire, Rosalía doit reconquérir Agustín. Sous couvert de bons sentiments, elle joue un double jeu : elle défend Amparo pour mieux la discréditer. « Rosalía – avoue don Francisco dupé – como es tan crédula, tan inocente, también te acusa, aunque disculpándote »⁴. Plus que jamais, l'ambitieuse petite bourgeoise veut exercer sa volonté d'emprise sur Caballero. Elle adopte alors une stratégie de séduction en mettant en valeur les charmes de son corps : « Cómo enseñaba sus blancos dientes, cómo contorneaba su cuello, cómo se erguía para dar a su bien fajado cuerpo esbeltez momentánea »⁵. Passée maîtresse dans l'art du double langage, elle se jette au cou de l'*indiano* en lui disant : « no te has tenido presente lo que te queremos, lo que nos interesamos por ti »⁶ – le « nous » faisant écran au « je » – mais l'amoureux trahi ne sait pas lire entre les lignes. Le but de ce discours est de mettre hors jeu définitivement Amparo, la concurrente ; ce que fait cette conclusion sans appel : « bien sabe la pobre que ya no puede

1 *Ibid.*, p. 253.

2 *Ibid.*, p. 252.

3 *Ibid.*, p. 253.

4 *Ibid.*, p. 261.

5 *Ibid.*, p. 272.

6 *Ibid.*, p. 273.

ser tu mujer »¹. La place étant désormais vacante, La de Bringas veut l'occuper et propose par « charité d'âme » de prendre soin de son infortuné cousin :

Yo te cuidaré, pues por tu salud bien puedo dejar todas mis obligaciones. Te haré refrescos ; me estaré aquí todo el día, y si te pones verdaderamente malo, me quedaré también toda la noche.²

Adieu, enfants, mari, il n'y a plus besoin de paravents derrière lesquels se dissimuler. Rosalía peut dire « je ». Le rêve a des chances de devenir réalité pour elle. Elle est persuadée de réussir à faire de ce benêt « sa chose » : « es nuestro – pensaba – es nuestro »³. Sa véritable nature se révèle ; « sus dormidos apetitos de lujo »⁴ émergent à la conscience. La modeste épouse de petit fonctionnaire va mener grand train et donner libre cours à sa folie des grandeurs pour satisfaire sa vanité.

L'ultime retournement de situation, – Caballero pardonne à sa bien aimée et part avec elle en France – la rend folle de rage. Elle se cache cette fois-ci derrière la Société, la Religion, la Morale, la Famille, pour mieux dissimuler son dépit. Elle a été flouée et, si elle réclame vengeance, c'est surtout contre Amparo en la traitant de « sanguijuela de aquel bendito »⁵, parasite qu'inconsciemment elle aurait voulu être. Pour elle, le châtement arrivera : « Nos veremos las caras »⁶ lance-t-elle comme un défi à sa rivale.

En attirant à elle la violence, Amparo devient un révélateur du mal-être de l'Autre. Car c'est bien du Moi dont il s'agit. Rosalía ne parle que d'elle-même en maltraitant la jeune femme : elle est à la recherche de son identité ; elle veut mettre en conformité son Moi avec sa place dans la société, société dans laquelle elle se sent en décalage, source de déplaisir et donc d'agressivité. Ainsi Amparo fait-elle ressortir les pulsions meurtrières de sa cousine, pulsions au service d'appétits de luxe et d'une ambition inassouvis. Il faut croire que Galdós n'en avait pas encore fini avec ce personnage ambigu et vaniteux puisqu'il lui consacra le roman suivant, *La de Bringas* où il développera tout ce qui déjà est en germe dans *Tormento*.

Sylvie TURC

GRELPP

Université de Paris X Nanterre

1 *Idem*.

2 *Ibid.*, p. 274.

3 *Ibid.*, p. 291.

4 *Idem*.

5 *Ibid.*, p. 305.

6 *Idem*.

El abrazo de Eros y Tánatos en *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro

Diego de San Pedro no es hoy un autor demasiado conocido. Si preguntásemos en la actualidad a un selecto grupo de entendidos en las letras hispánicas, probablemente ninguno de ellos lo incluiría en una lista que debiera recoger a los diez escritores más célebres de la historia literaria española. Su fama presente no es asimilable a la de un Cervantes, un Calderón, un Lope o un Garcilaso.

Sin embargo, durante el primer Siglo de Oro español, su nombre se reconocía incluso lejos de la Península Ibérica. Ahí están, como testigos en las bibliotecas, las traducciones de *Cárcel de Amor* que en esa centuria se hicieron al francés, italiano, inglés y alemán o las nueve ediciones bilingües franco-españolas de las que nos han quedado constancia. También demuestran su popularidad los tratados ingleses de retórica que, aún en el siglo XVII, para exponer y ejemplificar la materia, utilizaban versiones de las cartas que el genio castellano incluyera en su *Arnalte y Lucenda*. Recordemos también, ya en el Barroco español, la explícita admiración de Gracián por la obra poética de Diego de San Pedro. El tratado de amores que nos ocupa fue un clásico indiscutible e influyó en muchos de los prosistas que han modelado las formas literarias que hoy aún se practican en nuestras lenguas. La crítica literaria que, como la fortuna, es siempre variable, ha sido cruel con su autor y casi ha conseguido relegarlo al olvido.

Haremos aquí, a continuación, un brevísimo repaso del contenido narrativo de *Cárcel de Amor*¹ para ver después la relación que existe entre el hilo argumental y el estado anímico de la autocompasión. Podremos detenernos entonces en los significantes *amar* y *morir* y acabar comentando el sentido trascendental de la muerte enamorada.

1 – Un argumento cíclico

La historia que nos propone la segunda obra en prosa de Diego de San Pedro se adapta perfectamente a las expectativas del público que la había de leer y escuchar: es simple, no hay grandes sorpresas en su desarrollo y el final es, como casi todos los lectores y oyentes esperaban, trágico. La resumiremos aquí rápidamente para no olvidar sus líneas principales.

El personaje del autor – un *alter ego* de Diego de San Pedro –, a su regreso de una campaña militar contra Granada, se extravía en Sierra Morena y allí, perdido, contempla atónito el curioso cortejo formado por un

1 DE SAN PEDRO Diego, *Cárcel de amor*, Cuatro compañeros alemanes, Sevilla, 3 de marzo de 1492. Citaremos remitiendo al incunable sevillano de 1492 que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la referencia I-2134. También indicaremos las páginas de la excelente edición de Keith WHINNOM, DE SAN PEDRO Diego, *Cárcel de Amor*, Castalia, Madrid, 1976, 188 p.

hombre salvaje que, exhibiendo una brillante figurilla femenina, lleva, tras de sí y por la fuerza, a un joven de noble apariencia, que solicita la ayuda del sorprendido viajero. Éste, aun presa del miedo, quiere socorrer al cautivo, pero tras un rato de camino lo pierde de vista. A la mañana siguiente, puede contemplar en lo más alto de la sierra un extraño edificio : se trata de la cárcel de Amor. Consigue entrar en ella y entrevistarse con Leriano, el desgraciado reo que había conocido el día anterior, el cual le explica cómo está ahí preso por el amor, hasta entonces secreto, que siente por la hija del rey de Macedonia. El autor se prestará a ayudar al apesadumbrado joven y tratará de conmover a Laureola – así se llama la causante de las penas de Leriano – para que acepte establecer con el triste amador una relación. Pero antes de que el autor logre sus fines, Persio, celoso de la fortuna que Leriano puede conseguir, acusa a los jóvenes de mantener relaciones secretas. El rey, inflexible aunque Leriano prueba la limpieza del honor de la princesa en un duelo, sentencia a muerte a su propia hija. Así pues, el devoto amante se ve obligado a levantarse contra su señor y libera valientemente a la infortunada joven. Laureola, pese a ello y poniendo su honra por delante de todo, rechaza a Leriano una vez más y le pide que se aparte de ella, al menos, hasta que muera el rey. El joven, que no puede resistir más la pasión amorosa que sufre, se deja morir.

Aparte de la cautivadora imaginación del tratado o de su retórica preciosista, otro de los aspectos más característicos de *Cárcel de Amor* es esa aparente falta de acción, la ausencia de movimiento en las posiciones que ocupan los personajes principales. A fin de cuentas, Leriano vive en la desgracia por su amor al comienzo del relato y, por ese mismo motivo, acaba muriendo : no experimenta evolución en su personalidad ni realiza ningún tránsito hacia una vida nueva. Él es el amante perfecto, leal y devoto, tanto al comienzo como al final ; sufre los rigores de la pasión hasta que su vida y el tratado concluyen.

En realidad, el argumento de *Cárcel de Amor* tiene algo de cíclico : ni las intervenciones del autor, ni las acciones de Leriano, ni las actitudes del rey, de Persio o de la misma Laureola podrán modificar el desenlace, que ya se apunta desde el inicio mismo del opúsculo. Ni siquiera debe avanzar demasiado el lector en el relato para darse cuenta de ese inmovilismo : Diego de San Pedro adelanta, desde los primeros capítulos, cómo ha de concluir su obra.

Dixo la Razón : – yo, no solamente dó consentimiento en la prisión, mas ordeno que muera ; que mejor le estará la dichosa muerte que la desesperada vida, segund por quien se á de sufrir.¹

1 BN, I-2134, fol. 5r. ; *op. cit.*, p. 90.

La falta de evolución en los personajes – lo sabemos bien –, más que un rasgo particular del tratado de amores sampdrino, es, por el contrario y simplemente, una carencia general y congénita en toda la literatura medieval. Sin embargo, *Cárcel de Amor*, junto con otras obras de su género, sí que aporta un elemento novedoso a los lectores de su época que a nosotros puede interesarnos para el estudio de la psique literaria : ofrece a su público un material en el que se hace una alabanza sostenida de la melancolía amorosa.

2 – La conmiseración de sí mismo

Cuando el sentido de realidad percibe que las sublimaciones no conducen a la obtención de placer, el *yo* debe tratar de volver a orientar los esfuerzos y privaciones hacia una meta asequible. Durante el periodo de tránsito hacia una nueva sublimación – o hacia la modificación de las metas anteriores –, la inercia será el primer obstáculo que deberá vencer. En el ínterin, la oposición de los hábitos psíquicos al gobierno del sentido de realidad crea en el individuo una frustración semejante a la que el niño experimentaba al ser reconvenido por sus mayores : se sabe impotente frente a la autoridad superior y, a la vez, busca la misericordia y el afecto de sus tutores.

Ese enfado infantil – que como acabamos de decir, no es una mera expresión de descontento, sino, simultánea y a veces principalmente, la búsqueda de la reconciliación con quien le ha causado la frustración – se revive frecuentemente, ya en edad adulta, en la propia conmiseración. El individuo, incluso ya aparentemente desvinculado por completo de sus relaciones familiares, se imagina a sí mismo como víctima de una injusticia superior a sus fuerzas, divina, azarosa o, simplemente, social, que no premia con la gratitud merecida sus honestas expectativas y la conducta intachable que siguió para lograrlas. La lástima que genera el cuadro aporta al aparato psíquico un placer que reproduce, en cierto modo, el que el niño experimentaba al recibir, como contrapartida a su enojo, la atención o el consuelo de sus mayores.

Si el hábito psíquico ha sido demasiado prolongado o intenso, el obstáculo tardará un tiempo en salvarse. En estas circunstancias, la autocompasión podrá llegar a hacerse una actividad psíquica recurrente e incluso convertirse en una práctica morbosa. Sin embargo, la evaluación de esas circunstancias y de las consecuencias que podrían acarrear sobrepasa los límites de este humilde trabajo y se aparta del camino que hemos emprendido.

Este recurso psíquico, de naturaleza narcisista, puede ser considerado normal dentro la actividad psíquica de cualquier individuo y aparece

asociado a diversos procesos mentales ya emancipado de las frustraciones que provocaron su génesis. Durante el proceso del enamoramiento, por ejemplo, el sujeto, ante la inseguridad del éxito final de su empresa, se considera a menudo indigno de poder convertirse en el objeto libidinoso de la persona amada. La incertidumbre provoca recurrentemente este hábito autocompasivo. De hecho, la conmiseración de sí mismo, está presente desde el comienzo del enamoramiento.

Leriano lo declara explícitamente al comenzar su primera carta para Laureola :

Si toviera tal razón para escrevirte como para quererte, sin miedo lo osara hazer, mas en saber que escribo para ti, se turba el seso y se pierde el sentido. Y d'esta causa, antes que lo començase, tove connmigo grand confusion : mi fe dezía que osase ; tu grandeza que temiese ; en lo uno hallava esperança y por lo otro desesperava, y en el cabo acordé esto. Mas ¡ guay de mí, que comencé temprano a dolerme y tarde a quexarme !¹

El hijo del duque Guersio sufre demasiado su pasión amorosa en silencio. Además, se obstina en continuar depositando toda su energía en cultivar el enamoramiento, pese a que la princesa pretende repetidamente apartarle de esa vía. Contumaz, se resiste a cambiar sus metas ; ni siquiera está dispuesto a modificarlas cuando Laureola le propone que resista y espere la muerte del rey para que ella le muestre públicamente generosidad. El joven solo considera posible el final de su amor en la muerte. Así pues, cuando Leriano, después de haberlo intentado todo por conseguir el amor de Laureola, comprende que la relación es irrealizable en los términos en que él la ha concebido, cree que debe acabar con su vida :

Y quando llegué a Leriano, dile la carta. Y como acabó de leella, díxele que ni se esforçase ni se alegrase ni recibiese consuelo, pues tanta razón avía para que deviese morir, el qual me respondió que más que hasta allí me tenía por suyo porque le aconsejava lo propio. Y con boz y color mortal començó a condolerse. Ni culpava su flaqueza, ni avergonçava su desfallecimiento ; todo lo que podié acabar su vida alabava. Mostrávase amigo de los dolores, recreava con los tormentos, amava las tristezas : aquellos llamava sus bienes por ser mensajeros de Laureola. Y porque fuesen tratados segund de cuya parte venían, aposentolos en el corazón, festejolos con el sentimiento, combidolos con la memoria ; rogávales que acabasen presto lo que venían a hazer porque Laureola fuese servida. Y desconfiando ya de ningún bien ni esperança, aquejado de mortales males, no pudiendo sustenerse ni sofrirse, uvo de venir a la cama, donde ni quiso comer, ni beber ni ayudarse de cosa de las que sustentan la vida,

¹ BN, I-2134, fol. 10r. ; *op. cit.*, p. 99.

llamándose siempre bienaventurado porque era venido a sazón de hazer servicio a Laureola quitándola de enojos.¹

3 – Amor y muerte

En el desarrollo de *Cárcel de Amor*, amor y muerte caminan siempre juntos para fundirse al fin completamente en el desenlace.

Como sabemos, Freud, en su opúsculo *Más allá del principio del placer*², postuló la revolucionaria hipótesis de la existencia de los instintos de muerte en todo ser viviente. Según el padre del psicoanálisis, en las primeras formas de vida, las más elementales que se puedan imaginar, tan solo debieron de estar presentes dos tendencias básicas, consustanciales y, sin embargo, antagónicas : el recuerdo del primer impulso vital recibido y el de la materia inanimada a partir de la cual el microorganismo se formó³. La primera de estas dos reminiscencias generó con el paso del tiempo en todas las especies instintos tan fácilmente reconocibles como el de supervivencia o el de dominación ; la segunda originó la terrible tendencia a la destrucción de uno mismo y de los semejantes.

Por su parte, Carl Gustav Jung, cuando analizaba las imágenes de la edición francofortense de 1550 del *Rosarium philosophorum* en su *Psicología de la transferencia*⁴, dedicó el capítulo VI a la muerte. Precisamente, la ilustración que daba pie a sus comentarios – titulada *putrefactio* – seguía en la obra alquímica a las que mostraban la *conjunctio* y la *fermentatio*. Amor y muerte volvían a verse ligados tanto en el texto que el erudito suizo quiso utilizar para mostrar el fenómeno de la transferencia como en sus propias anotaciones. También en este caso se aducían – entre otras, eso sí – razones energéticas :

Esto es, que cuando los contrastes se unen, se aquieta toda energía : desaparece el desnivel.⁵

Tras el acceso amoroso, se impone una quietud semejante a la de la muerte. Se trata de la descarga absoluta que se produce después de una máxima acumulación.

1 BN, I-2134, fol. 39r. ; *op. cit.*, p. 154.

2 Aparecido en 1921 con el título de *Jenseits des Lustprinzips*. Citaremos nosotros la versión española : *Psicología de las masas. Más allá del principio del placer. El porvenir de una ilusión*, Alianza Editorial, Madrid, 1969, 207 p.

3 *Op. cit.* p. 114.

4 Publicada en 1948.

5 Cito por la traducción española : JUNG Carl Gustav, *La psicología de la transferencia, esclarecida por medio de una serie de imágenes de la alquimia (para médicos y psicólogos prácticos)*, [traducción de J. BOGAN ALBERT], Paidós, Barcelona, 1983, [198 p.], p. 108.

La poesía cancioneril, cuajada de imágenes y de figuras, era comprendida y apreciada en los ambientes en los que *Cárcel de Amor* había de leerse. El mismo Diego de San Pedro era un diestro poeta cortés. Ya se ha señalado el carácter obsceno de algunas de las miniaturas que acompañaban a los poemas de ciertos manuscritos y es bien conocida la polisemia de algunas palabras recurrentes dentro del léxico cancioneril: tengamos siempre presente que los lectores y oyentes de este ambiente cortesano podían utilizar y comprender la terminología erótica del llamado *amor cortés* en un sentido mucho menos platónico de lo que algunos de los historiadores de la literatura – en particular los del siglo XIX – han creído.

Pues bien, una unidad léxica tan característica de la literatura palaciega en el siglo XV como *morir* tiene, en esa centuria e incluso en la siguiente, en lenguas como el latín, el italiano o el castellano, un sentido múltiple. Además de significar, en su primera acepción, « llegar al término de la vida »¹, dentro del ámbito amoroso, puede entenderse también como « amar en extremo »². Sin embargo – y esto puede ser lo más llamativo para el lector moderno –, cuando la interpretación de los textos ha de ser menos cortés que procaz, *morir* debe comprenderse como « alcanzar el clímax sexual » y el sustantivo *muerte* tiene que entenderse como « orgasmo »³. Ni siquiera es necesaria una ilustración obscena junto al *cabo* de uno de los poemas de Lope de Stúñiga – personaje, por lo demás, de vida algo escandalosa – para darse cuenta de la posibilidad de una lectura indecente :

Mas si la muerte forçada
que sientes ya cómo viene,
e cómo contra ti tiene
la su flecha endereçada,
si de suyo se movió
e la tu muerte causó,
¿qué culpa, cuitado yo,

1 Como define el *DRAE* en la actualidad, *apud* « morir ».

2 *Ibid.*, acepción 6.

3 *Vide*, *Cárcel de Amor*, *op. cit.*, p. 34 y, en especial, la n. 48 ; en el mismo sentido, WHINNOM Keith, « Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero General* de 1511 », *Filología*, XIII (1968), p. 361-381 ; también del mismo autor, *La poesía amatoria en la época de los Reyes Católicos*, University Press, Éxeter, 1981, 112 p.

me puede ser demandada?⁴

Vemos, pues, cómo, para los lectores y oyentes de obras como las de Diego de San Pedro, los significantes *morir* y *muerte* abarcan simultáneamente parcelas de los campos semánticos biológico, amoroso y erótico.

Como ocurre con cualquier signo lingüístico, el individuo contempla, al oírlo o emplearlo, todas sus posibilidades semánticas para elegir después solamente aquella que le interesa para poder seguir la línea lógica que ha emprendido previamente. Sin embargo, ni siquiera entonces la palabra se convierte en un ente de significado unívoco; las demás posibilidades interpretativas permanecen actualizadas, aunque sea de forma latente. Si hablamos ahora de psicoanálisis es, precisamente, por ese motivo. Sabemos también que la poesía y el sueño se basan, precisamente, en la polisemia y la condensación.

Tanto en la mente de los poetas cancioneriles como en la de Diego de San Pedro y su público, estas tres ideas asociadas entorno a los núcleos verbales *morir* y *muerte* están permanentemente presentes, incluso aunque el propósito del relato no sea en ningún momento obsceno.

Así, independientemente de cuál fuera la primera intención del autor anónimo de la canción que a continuación copiamos, el lector podrá seguir cualquiera de las tres líneas lógicas de interpretación del principio al fin sin la menor dificultad:

Si delibrado tenéis
que por vuestra mano muera,
señora, no lo tardéis.

Señora, si yo en morir
entendéis de ser servida,
[sabet] que por vos servir,
yo quiero perder la vida;
mas si de matar m'avéis,
matadme de tal manera
qu'en matarme no tardéis.²

El público de *Cárcel de Amor* sabía cuál era la interpretación que debía dar al tratado de amores sampedrino: Leriano *muere* – sentimentalmente a

⁴ *Poesía de Cancionero*, ed. de Álvaro ALONSO, Cátedra, Madrid, 1999, [447 p.], p. 190.

² *Op. cit.*, p. 221-222. El texto entre paréntesis cuadrados corrige la lectura *evat* que nos ofrece la edición.

lo largo del relato y biológicamente al final de la obra – por causa de Laureola. Sin embargo, tiene bien presente que la única finalidad posible del *amor* que el joven siente por la princesa es la *muerte*. Él solo podía encontrar en la muerte la descarga de la enorme tensión mental a la que su enamoramiento le somete. El *amor* lleva necesariamente a la *muerte*¹.

4 – Muerte y trascendencia

Pero, de nuevo siguiendo a Jung, la muerte es fecunda – la imagen mencionada que representa la *putrefactio* también lleva el título de *conceptio*. Efectivamente, de la misma manera que la experiencia biológica demuestra que la actividad sexual puede producir un fruto, el enamorado, al contemplar sus cuitas, considera que estas no pueden ser estériles. La víctima del amor se resiste a creer que las grandes cantidades de energía psíquica que deposita en su enamoramiento se volatilicen inútilmente.

Por olvidar su cuita, [Leriano] pide la muerte porque no se diga que tú la consentiste. Desea la vida porque tú la hazes ; llama bienaventurada su pena por no sentirla ; desea perder el juicio por alabar tu hermosura ; querría tener los agenos y el suyo. Mira cuánto le eres obligada que se precia de quien le destruye.²

Por ese mismo motivo, existe entre los devotos amadores, además, la idea subyacente de trascendencia del amor más allá de la muerte.

En el caso de *Cárcel de Amor* llegamos a ese extremo. Recordemos la escena que hemos citado más arriba en la que Leriano abre deseoso sus brazos a los dolores anímicos que acabarán con su vida. Cuando, al fin, siente que la muerte viene a buscarlo, entrega sus últimas fuerzas a un acto que no dejará de llamar la atención al curioso oyente :

Hizo traer una copa de agua y, hechas las cartas [de Laureola] pedaços, echolas en ella. Y acabado esto, mandó que le sentasen en la cama y, sentado, bevióselas en el agua. Y así quedó contenta su voluntad. Y llegada ya la ora de su fin, puestos en mí los ojos, dixo : « acabados son mis males », y así quedó su muerte en testimonio de su fe.³

El joven sustituye la extremaunción cristiana por una eucaristía del amor. Sus últimas palabras son, además, un nuevo *consumatum est*. Leriano es un

1 También percibe Georges BATAILLE una relación, aunque algo distinta, entre muerte y amor en *L'érotisme* (1957), Union Générale des Éditeurs, Paris, 1965, [306 p.], p. 25 : « La possession de l'être aimé ne signifie pas la mort, au contraire, mais la mort est engagée dans sa recherche. Si l'amant ne peut posséder l'être aimé, il pense parfois à le tuer : souvent il aimerait mieux le tuer que le perdre. Il désire en d'autres cas sa propre mort ».

2 BN, I-2134, fol. 11v. ; *op. cit.*, p. 102.

3 BN, I-2134, fol. 48v. ; *op. cit.*, p. 176.

héroe perfecto del amor. No nos extenderemos aquí hablando sobre la larga, importantísima y conocida deuda que el lenguaje cancioneril contrajo durante el siglo XV con la terminología, la imaginería y la conceptualización religiosas para expresar los movimientos anímicos derivados de los impulsos libidinosos. Permítasenos, sin embargo, subrayar que Diego de San Pedro, en su tratado de amores más logrado, quería satisfacer los deseos de un público que deseaba ver cómo el trágico amor de dos jóvenes ideales no acababa de una forma absurda : al igual que la vida, desde la óptica cristiana, siempre tiene un sentido, el amor, desde el punto de vista cortés, tampoco carece de finalidad. Así lo entendieron los lectores de *Cárcel de amor* y de ese mismo modo lo interpretó Nicolás Núñez, que continuó muy poco después la obra *a lo divino*.

No olvidemos tampoco las referencias cortesas intencionadas que conscientemente harán los místicos españoles del siglo XVI : en la obra poética de la misma santa Teresa de Jesús se retoman elementos cancioneriles para expresar el amor místico¹. Es, en cierto modo, una de las ironías de la historia literaria – también se dan en el devenir de las formas de escritura. Los autores de prosa y canciones amorosas del siglo XV habían sido atacados repetidamente por la Iglesia y tratados de herejes por haber utilizado deliberada y extensamente las formas y el léxico teológicos. Después, la jerarquía eclesiástica tendría que aceptar el manejo que del material cortés hicieron algunos de los religiosos más influyentes del siglo XVI.

Conclusión

En el tratado de amores sampedrino más célebre, no asistimos a escenas de violencia ostensible – si dejamos de lado los tópicos combates caballerescos. No hemos podido contribuir en este coloquio, pues, al esclarecimiento de las manifestaciones más extremas de los impulsos dañinos de la psique. Sin embargo, *Cárcel de amor* nos ofrece un excepcional retablo tardogótico – o renacentista temprano, si se prefiere – repleto de una imaginería cancioneril rica que representa con detalle cómo *Eros* y *Tánatos* caminan unidos en perfecta armonía. Aquella paradoja tan heraclítica, que desconcertó al mismo Freud ya en el momento en el que la concibió, es, precisamente, el espinazo que sostiene todo el relato de Diego de San Pedro : Leriano, el joven protagonista, *muere* porque *ama*.

¹ El sentido cortés y obsceno de un verso como « que muero porque no muero » resulta evidente a la luz de las explicaciones que hemos apuntado más arriba. En ese mismo poema de la santa y doctora, se hace también mención explícita a otros elementos de la imaginería amorosa cortés como la misma prisión de amor : « ¡ Ay, qué larga es esta vida, / qué duros estos destierros, / esta cárcel y estos hierros / en que el alma está metida ! ».

Hemos visto cómo en el contexto cancioneril – que reflejaba y modelaba a la vez y en gran medida los gustos y las convenciones de la aristocracia del fin de la Edad Media –, el amor sólo puede conducir a la muerte : la acumulación de energía que la pasión erótica supone debe llevar, forzosamente, a una relajación absoluta de la tensión : efectivamente, el aparato psíquico, siguiendo por recónditas vías el principio del placer, busca liberarse de la intensa excitación a la que le somete una pasión desmedida. *Amor y Muerte* se abrazan para configurar una unidad indivisible.

César GARCÍA DE LUCAS
Université de Paris X-Nanterre

Violencia y catarsis en el último teatro español. *Lista negra* de Yolanda Pallín y *Caricias* de Sergi Belbel

Son diversos los enfoques desde los que los dramaturgos de finales del siglo XX y principios del XXI se acercan a las manifestaciones que la violencia presenta en la sociedad¹. Sus textos no pretenden ser un teatro documental, pero reflejan con fidelidad el espíritu de una sociedad en crisis en la que los seres humanos viven en continuo conflicto consigo mismos y con los demás. Como resultado de ello surgen diferentes manifestaciones de la violencia en el ámbito de lo familiar y de lo cotidiano.

En la base de los comportamientos violentos y entre los motivos que los desencadenan, se encuentra todo tipo de problemas de convivencia – racismo, xenofobia, terrorismo, conflictos de pareja – los cuales provocan un profundo desasosiego. La incomunicación por la falta de comprensión y de tolerancia agrava negativamente la agresividad innata en el ser humano, al constituir estos factores fuentes de malestar psicológico. En el mundo actual, cada vez más tecnificado, la comunicación entre las personas se ve deteriorada progresivamente y la competitividad está ganando terreno a la solidaridad. Males como la ansiedad, la neurosis y la depresión son cada vez más frecuentes. En los textos teatrales, la violencia en el plano temático obliga a los autores a buscar nuevas formas de expresión. Es frecuente encontrarnos con la desconstrucción del texto teatral, que ya no se estructura en actos y escenas, y si lo hace es de forma anómala, superponiendo planos de la realidad o de la ficción. Y más allá del texto, se experimenta también con la concepción escénica.

Muchos de los personajes del teatro de los noventa se caracterizan por su desorientación vital, una fuerte sensación de desarraigo, un sentimiento de marginación y la necesidad de pertenecer a un grupo con el que identificarse. Otro aspecto común es la utilización de un lenguaje en el que abundan las expresiones soeces, y en el que adquiere una gran importancia la violencia verbal.

Así lo ejemplifican las dos obras que analizo en este trabajo, en las cuales se refleja la agresividad que envuelve la sociedad actual. Parece que, para sus protagonistas, el uso de la violencia tiene efectos catárticos. Con ella creen liberar el alma de sus tensiones y alcanzar un estado de armonía ; pero también buscan establecer ese mismo equilibrio en el mundo que les rodea.

¹ Emilio de Miguel Martínez ofrece datos de 75 obras de teatro español escritas entre 1980 y 2001 en las que se trata el tema de la violencia en su artículo « Violencia y muerte desde los títulos del último teatro español (1980–2001) », in BARROS Olga (Ed), *Realidad y representación de la violencia*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002 [305 p.], p. 223-240. A esos 75 títulos se pueden añadir otros.

Se dice de alguien que es antisocial cuando quebranta las leyes, viola los derechos de los demás y pone en peligro la convivencia. El enfoque psicológico nos muestra una personalidad trastornada, incapaz de adaptarse a las normas, impulsiva, agresiva, con ausencia de remordimientos, irresponsable y con tendencia a despreciar las necesidades ajenas. Las carencias cognitivas y afectivas definitorias del trastorno antisocial se manifiestan en distintos ámbitos: incumplimiento de las obligaciones familiares, imposibilidad de planificar el futuro, dificultades para tener o mantener un empleo, problemas de relación y de adaptación.

1 – *Lista negra*¹

Éste puede ser el perfil del protagonista de *Lista negra*. En esta obra de Yolanda Pallín se sitúa al receptor ante un joven que, buscando un puesto en la sociedad, por la que se siente marginado, se une a un grupo Skinhead. Ese planteamiento sirve para presentar una violencia callejera irracional: actos vandálicos que el grupo del que entra a formar parte afirma realizar para la mejora de la sociedad. La violencia social organizada es vista por quienes la practican como una especie de cruzada. Se desmiente la opinión extendida de que la juventud carece de valores, ideología y metas al mostrar a unos jóvenes que se entregan a la causa guiados por la repetición de erróneas consignas. La problemática generacional y el sentimiento de marginación, surgido a raíz del fracaso escolar y laboral, conducen al protagonista a creer ciegamente que el grupo que le acoge realiza una labor social que los representantes políticos no llevan a cabo.

En la obra subyacen cuestiones como la fiabilidad de los medios de comunicación, la marcha de las políticas nacional e internacional y temas de actualidad que plantean conflictos morales, como la manipulación genética. Un caos exterior que formalmente la autora presenta a través de un fluir de pensamientos del personaje, en el que no existen los signos de puntuación, excepto el punto final que cierra cada una de las cinco secuencias que conforman la obra; y que, gráficamente, adopta la estructura de la versificación libre. Los verbos en presente y pasado, para situarnos frente a los hechos o narrarlos, se alternan indiscriminadamente.

Como en muchas otras obras teatrales de los últimos años, incluida *Caricias*, de la que hablaremos después, desconocemos el nombre del personaje. Este dato no interesa porque la individualidad se pierde para representar las diferentes voces de la sociedad.

En *Lista negra* la conducta agresiva está plenamente justificada por el personaje desde la primera secuencia, en la cual se explica qué motivos lo han llevado hasta este momento en que lo conocemos: fracaso escolar; desempleo – el protagonista busca trabajo en un taller mecánico y es

1 PALLÍN Yolanda, *Lista negra*, ESAD, Murcia, 1999, 71 p.

rechazado –; desprecio hacia el orden social establecido; y problemática familiar – el padre condena la imagen del hijo, que lleva el pelo largo, y éste reacciona rapándose al cero.

Con el drástico cambio de imagen se desencadena la violencia. El chico se dirige de nuevo al taller mecánico y mata al dueño a sangre fría, porque lo trató mal y porque le da asco. Ante este acto entendemos qué mueve a este personaje y a quienes representa. Su odio es un mecanismo de defensa, producto del deseo de estar a salvo de aquello que le atemoriza y ante lo que se siente indefenso. Pero también tiene su origen en el autodesprecio, pues es inimaginable que alguien que se acepta a sí mismo y que asume sus propias deficiencias, al mismo tiempo odie¹.

El asesinato que comete el protagonista supone para él una liberación de su sentimiento negativo de marginalidad, transformándolo en un sentimiento de orgullo. Y significa su independencia: rompe las cadenas que le oprimen, a la vez que le acerca al grupo al que se unirá en la secuencia segunda. En ella, el muchacho se encuentra en un parque. Sus pensamientos muestran que junto a sus nuevas amistades siente haber encontrado su sitio, su identidad, su verdadera familia, como llega a decir. El parque en el que están es un lugar bastante solitario, ideal para sus ataques. Vemos por primera vez que se trata de un grupo organizado y « militarizado ».

Estos jóvenes encuentran a una pareja de adolescentes. Uno de los amigos quiere violar a la chica, y el otro intenta tranquilizarlo. Pero no sólo no lo detiene sino que es convencido para atacar. Describe entonces la violación y el asesinato, tras lo cual no hay asomo de arrepentimiento.

Si en la secuencia primera se dieron razones sociales para utilizar la violencia como medio para conseguir unos fines, en ésta el motivo es la ideología, que entre otros aspectos tiene un fuerte carácter racista.

La secuencia tercera se desarrolla en el metro. Es una escena en la que el fluir de pensamientos de la víctima (ella) y el agresor (skinhead) se cruzan sin saber bien dentro de qué mente estamos. Se incorpora además la voz de un narrador y la de otros metronautas. La víctima y el agresor se enfrentan porque en el metro, atestado de gente, sus miradas se cruzan accidentalmente.

Es impactante cómo se muestra una sociedad atemorizada, que mira para otro lado ante la agresión, y que busca un motivo que justifique el uso de la violencia, porque sólo intentando comprenderla puede perdonarse su pasividad y convivir con ella.

¹ Cf. « Odiar, odiarse: el trabajo del odio », in CASTILLA DEL PINO Carlos (Ed), *El odio*, Tusquets, Barcelona, 2002, [186 p.], p.11- 36.

En la secuencia cuatro, tres jóvenes tienen la misión de atacar a alguien. Se descubre ahora que este grupo es la mano ejecutora de una cabeza a la sombra que busca el desequilibrio social. Para lograr su objetivo, escoge a gente joven, fácil de educar en esa ideología del odio y la violencia, que crea ciegamente en las consignas que se les dan.

En la escena se relata que, de los tres « soldados », el agresor cuya voz escuchamos es reconocido por la víctima : son primos de la misma edad. La víctima se pone a llorar y su debilidad decide al primo a ser él mismo quien lo mate. De esta secuencia se extrae la certeza de quién es la verdadera familia y de que no hay rastro de duda para estos violentos. Han atacado a « ese tipo de gente que no merece vivir ». No tienen de qué arrepentirse, ya que han sido socializados en la idea de que lo distinto a ellos es algo negativo, repugnante, inferior. Sus acciones quedan justificadas por las razones ideológicas que las promueven, bajo las cuales estos jóvenes se ven a sí mismos como héroes. Y en el plano estrictamente individual, insisto, la violencia es la forma de restaurar su equilibrio emocional, rompiendo con lo que les atemoriza o les oprime.

La secuencia cinco se centra en la mentalidad dominadora que dirige esos movimientos sociales. Trata de que la lucha por conseguir y mantener el poder justifica el uso de la violencia. Nos encontramos frente al ansia de dominar un mundo, cueste lo que cueste, saltando por encima de toda norma social, sin escrúpulo alguno que impida las acciones amorales de quienes mueven los hilos. Para tener ese control hay que deshacerse de todo lo que estorba. Fines como la lucha racista y xenófoba, la clonación, y otros experimentos bioquímicos justifican cualquier medio.

Una entrevista de trabajo en una gran empresa es la excusa para descubrirnos un mundo de apariencias que ocultan una ideología nazi.

La obra se cierra mostrando las causas últimas de la violencia social por los intereses de quienes mueven mucho dinero. Esta *lista negra* empezó con la primera manifestación de una conducta agresiva individual, la de un muchacho que se sentía rechazado por la sociedad, para llegar hasta la mano que mueve los hilos, la de quien tiene el poder de dirigir esa sociedad y decide hacerlo en su propio beneficio¹.

¹ La reacción más generalizada de quienes contemplan la violencia es la de creer que sólo un desequilibrado puede actuar así. Desgraciadamente, no es cierto. Aunque haya una serie de reacciones neurálgicas que explican la causa de comportamientos violentos, normalmente éstos tienen alguna razón en las relaciones afectivas que la persona ha vivido. La mayor parte de los casos de violencia son perpetrados por individuos sin problemas

No hay castigo final del protagonista, por lo que no se puede aplicar el concepto aristotélico de catarsis, según el cual en la representación se produce una descarga afectiva en el ánimo del espectador, al identificarse con el héroe que trasvasa un doble sentimiento de piedad y de terror. El personaje no siente horror ante lo detestable de sus actos. De esta forma, siguiendo la teoría aristotélica, el espectador no puede quedar purificado de sus pasiones. En todo caso, la catarsis se lograría desde la concepción de la misma en el teatro romántico y posromántico, en el que se pretende que ésta surja de la provocación de las emociones del público ante la presencia en escena de lo grotesco, lo monstruoso y lo sublime. Entendiéndolo así, la obra respondería a una estética cercana al teatro de la crueldad, que bajo un carácter de ritualidad violenta y mágica, pretendería provocar al espectador y sacarle de su pasividad¹.

2 – *Caricias*²

En *Lista negra* las conductas violentas tienen una manifestación fundamentalmente física. En *Caricias*, por el contrario, tiene mayor peso la tensión que se respira entre los personajes, sus relaciones personales ambiguas, lo que provoca la agresividad del receptor (lector o espectador).

Con *Caricias*, obra de Sergi Belbel, nos encontramos ante una serie de personajes infelices. Se trata de gente « normal », integrada en la sociedad, con vidas « corrientes », que se sienten solos y faltos de cariño. Esa

biológicos que afecten su sistema emocional. En su mayoría son el resultado de la incidencia de la cultura sobre la agresividad natural – escasa formación; ausencia de valores positivos; falta de perspectivas laborales, que genera altos grados de estrés; presencia constante en los medios informativos, especialmente en la televisión, de imágenes de contenido violento; creciente deterioro de la naturaleza que va dando paso a un mundo cada vez más artificial; abuso de sustancias tóxicas ; injusticia, etc. El ser humano forma su personalidad desde lo que se denomina « aprendizaje observacional » de conductas, pautas comportamentales, creencias y actitudes. De un lado la vertiente social, la familia, las estructuras sociales. De otro, la cosmovisión de cada persona. Todos ellos factores de tipo cultural que inciden sobre la trayectoria de la vida personal, y que pueden afectar a los circuitos neuronales y hacer ver la violencia como un medio para conseguir determinados fines, justificando su uso por las razones que las promueven : la lucha por la paz, la justicia, el bien común, etc. Para comprender mejor las causas de la violencia es interesante el estudio de José SANMARTÍN, *La mente de los violentos*, Ariel, Barcelona, 2002, 171 p.

1 Para el concepto de « catarsis » en el teatro romántico véase HUGO Víctor, *Prefacio « Cromwell »*, *El manifiesto romántico*. Traducción, estudio preliminar y notas de Hernan PEIROTTI, Goncourt, Buenos Aires, 1979, 127 p. Para el concepto de « teatro de la crueldad » véase ARTAUD Antonin, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1978, 162 p.

2 BELBEL Sergi, *Obras escogidas* (vol. 2). *Elsa Schneider. Caricias. Talem*, Editorial La Avispa, Madrid, 2000, 162 p.

necesidad de afecto les lleva en ocasiones a mendigarlo de una forma triste, y en otras desencadena una conducta violenta.

La obra recoge 11 situaciones diferentes que muestran fundamentalmente el mundo de las relaciones interpersonales. No hay un hilo argumental ni un orden cronológico, pero todas las escenas están conectadas entre sí por un personaje que salta de una a la siguiente, enlazando la primera con la segunda y con la última, de manera que, al llegar al final de la obra, descubrimos una estructura circular. Todas transcurren de noche, en un espacio urbano, microcosmos hostil que puede simbolizar cualquier otro, de mayores o menores dimensiones, regido por las relaciones humanas, tensas y enrarecidas.

Para analizar el tema de la violencia nos centraremos en dos escenas en las que ésta tiene una manifestación física.

Si en *Lista negra* es el odio lo que puede mover a los personajes, en *Caricias* la conducta violenta está motivada por la cólera que en un momento dado les invade. Así sucede en la escena primera, protagonizada por un Hombre Joven y una Mujer Joven¹. Ambos mantienen un diálogo entrecortado y con ese estilo caracterizado por las frases inconclusas, se marca el tema sobre el que precisamente discuten: la falta de comunicación en la pareja. La discusión termina con una cruel paliza.

Se trata de una escena angustiosa. El desencadenamiento de la violencia aquí puede tener dos explicaciones. Por una parte está la actitud del hombre, cuya forma de imponer su opinión sobre la de su pareja es pegándole. Quizá, de alguna manera, esté presente la concepción de la superioridad del hombre sobre la mujer. Los etólogos pueden encontrar la causa en la frustración que el hombre sufre al no conseguir imponer su opinión sobre su pareja, lo que provoca una manifestación incontrolable e iracunda de su agresividad. La necesidad de que su mujer comprenda su angustioso sentimiento de incomunicación desencadena la cólera, al no querer ser escuchado. El uso de la violencia es el medio por el que consigue vencer en esa discusión.

Por otra parte, tras los malos tratos recibidos, la Mujer Joven reacciona propinándole una paliza aún mayor. No se trata de « defensa propia » ya que actúa con frialdad, pegando al hombre cuando la discusión está

¹ Una de las características de esta obra y de muchas otras del teatro actual es que los personajes carecen de nombre propio y su denominación, que los muestra como ejemplos de una determinada tipología pero a la vez supone su identificación individual, se escribe con mayúscula.

aparentemente acabada y él se encuentra desprevenido ; la suya es una violencia motivada por la venganza, por el deseo de hacer daño al otro y por querer ella también tener la razón y que sea su postura la que prevalezca.

Otra escena, la quinta, está protagonizada por un Hombre Viejo y un Niño. Es de noche y ambos están en la calle. El Niño, de unos 15 años, se acerca a un Viejo indigente para robarle, pero tras pedirle que le entregue lo que tenga y no conseguir nada, se sienta junto a él amigablemente, le ofrece un cigarro y le cuenta lo que hizo la noche anterior (un viaje por las drogas, en ambiente marginales inapropiados para su edad). Su lenguaje es soez. Cuando termina su relato, inesperadamente le insulta y golpea. Tras robarle lo único que tiene, su alianza, sale corriendo.

La conducta violenta aquí parece desencadenada por el móvil del robo : posiblemente quiere dinero para conseguir más droga. La causa de la drogadicción, actualmente, se encuentra en la angustia vital, surgida por la falta de perspectivas laborales, la pérdida de valores, el desencanto, y un estilo de vida marcado por la prisa y la competitividad¹.

Pero hay otro aspecto, tal y como señala el Hombre Viejo en la escena, y es que la noche no está hecha para que los niños vaguen por las calles. Nos encontramos ante un caso de problemática familiar. Efectivamente, el niño habla de que su familia ha sufrido la muerte traumática de su hermano. Y en las dos escenas siguientes conoceremos la relación que este joven mantiene con sus padres (escena sexta), y la actitud cruel y machista de su padre cuando rompe con su amante (escena séptima). Con este niño se nos presenta un ejemplo de persona que no ha sido educada en unos valores que le ayuden a formarse una personalidad equilibrada².

A partir de estas dos escenas y de la afirmación de que el peso temático recae en la tensión que domina todas las relaciones interpersonales, puede

1 En los años 50 se habló de rebeldía para explicar el consumo de sustancias tóxicas y en las décadas de los 60 y 70 el fenómeno se atribuyó a la contracultura juvenil.

2 No es sencillo gozar del equilibrio emocional necesario para vivir bien, que exige cierto conocimiento de uno mismo como punto de partida para aceptar y valorar a los demás, así como para encontrar un ajuste entre nuestras capacidades y aspiraciones. Una persona equilibrada es aquella que muestra capacidad para amar, sentido de la responsabilidad, coherencia, confianza y seguridad, independencia, que se fija metas realistas y que pone los medios para alcanzarlas, que es capaz de gobernar su propia vida, etc. Para alcanzar estas metas es necesario que desde la niñez se viva de acuerdo a las características propias de cada período, algo que parece cada día más difícil. Es importante la educación en unos valores adecuados, y el desarrollo cultural de la persona. Estos dos últimos son factores que influyen de manera muy determinante sobre la aparición o no de conductas violentas. Y ese es el perfil del que carece este personaje.

creerse que el título, *Caricias*, es irónico. Sin embargo, tras diez historias de amor frustrado, la escena final recoge la demostración de cariño que todos los personajes buscan desesperadamente a lo largo de la obra. Ese final significa la esperanza y, ahora sí, la liberación del espectador.

*

En *Lista negra*, las motivaciones y el análisis de los comportamientos se realizan desde el punto de vista social. En *Caricias* es la perspectiva afectiva individual la que se trata. En ambas obras, la violencia parece ser el modo de evadirse o trascender la realidad que atemoriza a los personajes en un momento dado¹.

Lo que estas obras, tomadas como ejemplo del panorama del último teatro, pretenden, es dejar constancia de los males que aquejan a la sociedad para mover el espíritu del receptor y provocar en él la reflexión y la necesidad de cambio. No se descubre nada nuevo, por otra parte, ya que el teatro siempre ha sido el género privilegiado para reflejar los problemas sociales y para favorecer la identificación del espectador con los protagonistas de las ficciones que se plantean en la escena. Una única regla, ya apuntada por Freud, es necesaria : que no se le cause sufrimiento real y que, ahondando en sus emociones, el desenlace ofrezca la transformación del destino trágico en una victoria del ser humano sobre lo siniestro. Sólo de esa forma es posible la catarsis². Cuando no es así y el personaje psicopata triunfa, únicamente el espectador que comparta sus rasgos psicológicos podrá sentir placer ante lo presenciado³.

Maribel MARTÍNEZ LÓPEZ
Universidad de La Rioja

1 Son dos enfoques diferentes de una misma problemática, con algunos aspectos comunes : un lenguaje en el que destacan las expresiones soeces, o la presentación violenta del sexo.

2 El comportamiento humano es muy complejo, y es casi imposible encontrar una sola variable que explique una conducta concreta. Por lo que se refiere a la aparición de la violencia, puntual o reiterada, hay varias opiniones. La teoría del aprendizaje social alega que la visión de espectáculos violentos aumenta nuestra agresividad, mientras que desde posturas psicoanalíticas, compartiendo las explicaciones estoica y ético – cristiana de la teoría de la catarsis, se considera que viendo violencia purificamos nuestra violencia innata.

3 Cf. FREUD Sigmund, « Personajes psicopáticos en el teatro » (1904), in *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, p. 343-349.

Violencia y catarsis en El Salvador. Observaciones sobre lo abyecto en la poesía de Roque Dalton.

Una de las vertientes de análisis más frecuente de la poesía de Roque Dalton ha sido la del humor en su perspectiva revolucionaria y de compromiso social. James Iffland examina con detenimiento las potencialidades revolucionarias del humor daltiano en uno de sus *Ensayos sobre la poesía revolucionaria de Centroamérica*¹. Tal trabajo expone con detalle los múltiples recursos humorísticos como estructuras pedagógico-convencionales útiles en la praxis de una poesía revolucionaria. Sin embargo, el mismo Iffland reconoce que algo de ese humor lo supera, reboza el cauce de « lo revolucionario » :

Debería confesar, no obstante, que Dalton no representa lo que podríamos llamar mi « idea platónica » del humorista revolucionario – eso es, por el nivel de acidez que se encuentra en su humor muy a menudo, una acidez que en ciertos contextos puede resultar contraproducente. Si se le pudiera agregar un poco de la generosidad del humor de García Márquez, por ejemplo, sería perfecto. Expresado en otros términos, más Cervantes y menos Quevedo. Pero, en fin, no quiero pedirle peras al « ulmus campestre », como dice Dalton en un poema.²

El humor de Dalton tiene un « más allá » de lo político. Éste es, como pretendo demostrar aquí, un espacio de resistencia ante lo abominable de los procedimientos humanos, una fuerza catártica que ciertamente clava sus raíces en la violencia social y política de El Salvador, pero va más allá. La irreverencia del humor poético de Dalton, ácidamente crítico frente a las oligarquías salvadoreñas, a la milicia represora y a la burguesía, lo fue también, y, quizás habría que decir sobre todo, consigo mismo, con el marxismo y hasta con la utopía socialista. Quiero decir con esto que lo cómico en Dalton superó el límite de una propuesta ideológica para manifestar una profunda turbación humana.

Para aproximarse a los textos de Dalton se hace necesaria una mirada cómplice con el poeta que resiste el horror desde la sonrisa burlona o desde las risotadas inteligentes. Esta fue la paradoja que propuso Dalton en gran parte de su poesía, este juego de tensiones entre el terror que denuncia y la fiesta de un cambio en el que cree ; entre el desprecio hasta la náusea y la carcajada franca por lo ridículo que llega a ser el poder en su soberbia ; entre los adjetivos mordaces con que se configura a los tiranos, hasta la risa superior que desarticula el discurso de sus procedimientos de muerte.

1 IFFLAND James, « Hacia una teoría de la función del humor en la poesía revolucionaria (a propósito de Roque Dalton) », *Ensayos sobre la Poesía Revolucionaria de Centroamérica*, EDUCA, San José, 1994, 309 p.

2 *Ibid*, p. 129-130. El subrayado es mío.

Así entendida, la poesía de Dalton trasciende la violencia política y social y se ubica en el centro mismo del mal, indaga en sus difusos límites y en las respuestas ambiguas con que acudimos a sus provocaciones. Transgrede los límites de lo prohibido con la ingenuidad que encontramos en el primer epígrafe que usa Dalton para *Un libro levemente odioso* :

[...] y en eso llegó un policía secreto y le dijo : « ¿ Por qué te estás bañando allí, muchachito ? » Y Malí Pulí le dijo : « Porqués agua ». Y el cuilio le dijo : « ¿ No sabés qué es prohibido ? » Y Malí Pulí le dijo : « Comonó. Prohibido es un letrado que ponen las gentes bravas cuando no tienen chuchos ».¹

Frente a la represión, la propuesta poética de Dalton acude a una doble vertiente : la de la denuncia del horror y la de su desarticulación mediante recursos humorísticos. Esta trenza poética de humor y furia surge en una multiplicidad de formas, pero no es mi objetivo el establecer una categorización de estas formas. Me interesa en cambio indagar en las zonas más oscuras de la correlación gozo-espanto que parece ser el hilo conductor de la obra poética de Dalton. Me remito a otro de los epígrafes del poemario que ya he citado y que Dalton identifica como « La cueca larga » : « Relampaguea y truena / pero no llueve. / ... / Estornudo no es risa / risa no es llanto / el perejil es bueno / pero no tanto. / Anda, risa con llanto / se acabó el canto »². El saber popular deviene aquí en signo de ese propósito textual que corre a dos aguas.

Es pertinente anotar que el tono de esta bipolaridad risa-llanto varía de poema a poema, resultando unas veces más notorio lo humorístico y en otras – quizás más frecuentes –, lo terrible. Hay momentos en los que risa y llanto llegan a confundirse en un pandemónium de voces polifónicas. Esto es lo que ocurre en *Las historias prohibidas del Pulgarcito*³ que, al ser leído en la clave de esa doble vertiente, se convierte en el mejor argumento para demostrar lo dicho. Ejemplos de ese humor extremo que ya no llega a ser risa, por corrosivo, son « Las confortaciones de los santos auxilios »⁴, textos en los que los condenados a muerte se permiten una última broma al verdugo antes de la ejecución ; humor de condenados que se congela en una sonrisa que antecede a la muerte. Las voces poéticas de Dalton dejan esa sonrisa caminando en el difuso límite de los extremos.

Es ahí, en ese punto en el que se delatan el horror, la indignación y el asco, donde se evidencia lo abyecto y su experiencia. Eso que Kristeva define como una de esas violentas, oscuras revueltas del ser, que no puede ser ubicada dentro ni fuera del sujeto y que en su manifestación arrastra al

1 DALTON Roque, *Un libro levemente odioso*, La Letra, México, 1988, [165 p.], p. 15.

2 *Ibid*, p. 17.

3 DALTON Roque, *Las historias prohibidas del Pulgarcito*, EDUCA, San Salvador, 2000, 219 p.

4 *Ibid*, p. 172-173.

sujeto hasta expulsarlo del espectro de lo posible, de lo tolerable, de lo pensable. La experiencia de lo abyecto podríamos definirla como el espasmo catártico de la laxación vomitiva en la que algo del propio ser se ha expulsado. Quien experimenta lo abyecto se siente impuro ; ha sido tocado por lo repugnante, que debe ser expulsado de sí¹.

En poemas como « Las cicatrices » o « La noche », reconozco las huellas de ese arrebató con su dolor insostenible y los gritos del que, desconcertado, se descubre en la celda de torturas :

Así fui llamado : el escrutador.

Porque en los salones amarillos del apresuramiento de las condesas (donde se fragua el amor de los cuerpos como curiosa batalla entre seres de mirada perdida, anegadas sus venas ocultas de deseo)

y en las grandes abadías, donde el decoro es un perro de piedra atado bajo la mesa de la gula (y hasta el cual no llega la luz de las velas viejísimas, sólo usadas es ese día del año)

y en los burdeles fastuosos donde todo (hasta la historia que la trajo ahí) se solicita en idiomas débiles como tremedales y se disimulan con citas de hombre prudente los ángeles decantados de la cocaína

y en las tumultuarias Bodas de Canaán cotidianas, donde parecen congregarse todos los rientes que quedan en la tierra

y en el homenaje a la estirpe del traidor, bien provisto de todos los goces para la repartición y el soborno

detuve bruscamente el jolgorio con un puñetazo en la más débil de las mesas y pregunté : ¿ Por qué ?

¿ Por qué ?

¿Cuál es la justificación de toda esta fantasmagoría asquerosa ?

¿ Dónde dejasteis abandonada la tristeza, la que sale por la piel para que el hombre siga limpio, merecedor del día siguiente (y de sus dones que ya lo esperaban desde que lo pusieron llorando en el mundo) ?

¿ Quiénes sois ? ¿ Quiénes sois ?

¿ Estáis seguros de que no basta aun de esas formas averiadas con que os sumergís en el concierto del prójimo ?

Y por eso me dieron la espalda

Y me llamaron : el escrutador,

El más apto para ser odiado.²

Esta es parte del primer canto, el poema tiene cinco cantos y en todos ellos encuentro el mismo estremecimiento ante la fantasmagoría asquerosa ; lo abyecto en « Las cicatrices » no es sólo un enunciado, es un desgarramiento prolongado que convoca al mismo tiempo la repulsión y el

1 Ver KRISTEVA Julia, *Poderes de la perversión*, Siglo Veintiuno, México, 1988, 219 p.

2 DALTON Roque, *Poesía escogida*, EDUCA, San José, 1983, [538 p], p. 42.

deseo, el terror y la fascinación. El escrutador indaga las razones del mal, sus formas, y pretende una cura que « limpie al hombre para hacerlo merecedor del día siguiente ». Esta necesidad de purificación, es inherente a la experiencia de lo abyecto, es una forma de reunificar al sujeto que ha quedado escindido, expulsado de sí mismo, pero cada ruptura – cada experiencia de lo abyecto – es una nueva cicatriz y cada una de ellas es el signo exterior de algo que queda por dentro.

Otro poema en el que es absolutamente pertinente hablar de lo abyecto es « La noche »¹. El motivo de la noche es pretexto para referir otras oscuridades, las del individuo aterrado por presencias que no puede definir y agitado por sensaciones contradictorias :

Tú con tus flores palpitantes de lodo / vacío el pétalo de esplendidez / frío y más frío, frío y más frío / encendiendo echando a andar su hielo / su hálito mortal / escapando de una caverna donde todo es reptil / aun la estalactita ríspida / y el arroyo salobre nunca jamás hollado por la luz. [...]

[...] déjame inaugurar mi dulce asco / déjame limpiar a solas / tu larga huella de sangre [...] / Llega la noche y lo destruye todo / viscoso mar arrasador / nada perdona el implacable [...]

[...] ángel grotesco / confuso tembloroso [...]

Por eso me desvelo como las semillas / para decir que es amable / cierto / y bello / insondablemente bello / caer quedarse renacer en la noche / lavar las manos en la noche / metérsela bajo la piel jadeante / incendiarla negramente en el pecho / copular con ella como con un pantano dulce / beberla como un tatuaje para el corazón [...].²

Estos textos son las expresiones más explícitas de un asunto que siempre va a ser parte de la poesía de Dalton ; toda ella emerge desde las profundidades de lo abyecto. La propuesta poética de orden político-revolucionario es catarsis que pretende ser purificación de una saturación de violencia histórica ; es manifestación de lo abyecto por provocación de lo abyecto ; respuesta a las formas del mal que se concretizan en injusticias de orden social y político, pero que obviamente ni son las únicas formas del mal, ni las peores.

La fuerza de lo abyecto nos arrastra hasta perdernos si no ejercemos medios de sublimación. Quedarse en la críptica contemplación de « eso », el animal que nos constituye pero que al mismo tiempo nos deshace, sería una

1 Estos dos poemas pertenecen a « El turno del ofendido ». No he podido confrontar una edición completa de este poemario, pero creo que no es aventurado afirmar que todo el libro guarda una proximidad temática en torno al mal, cuando menos toda la primera parte del poemario que lleva por título el mismo del poema que hemos anotado, *Las cicatrices*.

2 DALTON Roque, *Poesía escogida, op. cit.*, p. 51-57.

forma de anulación. Las voces poéticas creadas por Dalton lo saben y en medio del horror y el asco como formas de la muerte¹ propician diversos medios de resistencia. Una de ellas es la formulación de un fingimiento de vida como en « Estudio con algo de tedio » : « Tengo quince años de cansarme / y lloro por las noches para fingir que vivo / En ocasiones, cansado de las lágrimas / hasta sueño que vivo »². O en la ironía que desnuda la estupidez de tantas formas de la burguesía y que son trampas secretas del mal, como en « Poemita con foto simbólica »³ o « Ganarás el pan con el sudor de tu frente »⁴, ambos de *Las historias prohibidas del pulgarcito*. O simplemente en la alegría disparatada que genera el chiste popular y procaz, como en el caso de « Estructuras »⁵, texto sobre el que volveré más adelante.

Por supuesto, todos estos mecanismos de sublimación y de resistencia tienen una funcionalidad concreta en el marco del compromiso revolucionario, pero son más que nada una respuesta vital de defensa. Kristeva dice que la risa es una vía de emplazamiento y desplazamiento de lo abyecto⁶, esto es, que convoca aquello que genera el asco ; pero al mismo tiempo, al burlarse de eso y hacerlo motivo de risa o, cuando menos, hacerlo objeto de la ironía y el sarcasmo, logra descomponer el horror que el tal objeto despertaba.

El grado de lo humorístico obviamente no siempre está al nivel hilarante. Lo más de las veces es una sonrisa todavía lastimada de amargura y en otros casos apenas si es una mueca que simula el dolor, como quien ríe por no llorar. En cualquiera de estas formas, la función de resistencia a lo abyecto es la función básica y sólo desde ella se instauran nuevas funciones de significado. A diferencia de Fernando Alegría⁷ que opina « que no hay

1 Kristeva, al hablar de la necesidad del sujeto de repeler lo abyecto, desarrolla la imagen en que el vómito generado por el asco es una forma de expulsión del mal que percibo en mí. Pero a la vez, aquello que he expulsado queda como un cadáver que, por un lado implica una salvación, pues la expulsión permite que el sujeto recupere los bordes de su propio ser ; y, por otro lado, ese cadáver queda como signo externo del peligro perpetuo que nos habita.

2 DALTON Roque, *Poesía escogida*, op. cit., p. 16.

3 DALTON Roque, *Las historias prohibidas del pulgarcito*, op. cit., p. 116.

4 *Ibid*, p. 128.

5 DALTON Roque, *Un libro levemente odioso*, op. cit., p. 91-92.

6 KRISTEVA Julia, op. cit., p. 8.

7 El ensayo de ALEGRÍA Fernando titulado « El humor en la obra de Roque Dalton » y el de BENEDETTI Mario, « El humor poético en Roque Dalton » están en *Recopilación de textos sobre Roque Dalton*, Casa de las Américas, La Habana, 1986, 667 p. En el mismo libro está otro artículo de Vicente Casau dedicado al mismo tema. Es poco probable que

verdaderamente risa »¹ en la poesía de Dalton, y de Benedetti que afirma : « nunca llevó a su poesía la broma en bruto sino la metáfora humorística »², yo descubro en *Un libro levemente odioso* varios casos de textos decididamente hilarantes y de « bromas en bruto ». El momento extremo de este humor a descampado es para mí el de « Estructuras », texto que incorpora la anécdota-chiste de la niña que, fingiendo ingenuidad, hace una broma de absoluta procacidad :

[...] Una niña de doce años presente. Por lo tanto contamos cuentos absolutamente inocuos. El más siniestro, el del ganso que se tiró un pedito en el colegio. De pronto, la niña tiene una idea y nos dice : « Yo conozco un cuento verdaderamente bueno. A ver, ¿ quién de ustedes puede decirme cómo se hace para meter dos agujeros en un agujero ? » Y sonrío, diabólicamente. Inquietud general. Tomo la responsabilidad y, adoptando un tono grave, digo a la niña, mirándola a los ojos impositivamente : « No sabemos. ¿ Cómo se hace ? » « Sencilísimo – dice la niña – metes la nariz en un vaso ». Alivio general. Entonces la niña dice : « Y, ¿ cómo se hace para meter ocho agujeros en un agujero ? » Desarmados por su ya comprobada inocencia, preguntamos, colaboradores : « No sabemos, querida. ¿ Cómo es que se hace ? » « Muy sencillo – dice la niña – cojan una flauta y se la meten en el culo ». Sonido de copas rotas.³

Cabe detenerse brevemente en « Estructuras » porque hay varios elementos en él que son formas habituales del humor daltiano : la función del contraste ; la burla implícita de la « clase educada » ; el tema de la inocencia perdida ; y finalmente el asunto de la procacidad.

El contraste es un mecanismo frecuente en la obra de Dalton. En « Estructuras », es contrastante el falseado pudor de los adultos que pasan por ingenuos frente a la declarada desfachatez de la niña ; también contrastan los usos lingüísticos, el inocuo lenguaje del adulto que confronta a la niña, con la grosería impúdica con que ella cierra la historia. El contraste es perfectamente apto para la ridiculización por un lado y, por otro, cuando el contraste opone un asunto tratado con ironía con otro serio, el tema serio cobra realce frente a lo ridículo del otro.

La caricaturización de la clase dominante es otra constante en la obra de Dalton. En ella hay por lo menos dos propósitos claros : uno, romper la distancia entre el pueblo llano y la clase dominante ; dos, propiciar un juego de resistencia de lo abyecto expresado en esas « personificaciones » del mal.

ninguno de ellos conociera « Estructuras » que por lo demás es parte de la antología hecha por ARGUETA Mario, publicada en 1983 bajo el nombre que ya he citado, *Un libro levemente odioso*.

1 *Recopilación de textos sobre Roque Dalton, op. cit.*, p. 213.

2 *Ibid*, p. 231.

3 DALTON Roque, *Un libro levemente odioso, op. cit.*, p. 91-92.

En cuanto a lo primero, el movimiento de reír instaura un indicio liberador en tanto que el sometido derriba la barrera del respeto levantada por la clase dominante, que por lo demás es la que permite o impide reír, pues ella es la orientadora de los parámetros del humor, legisladora total.

En cuanto a lo segundo, cuando lo abyecto se oculta en máscaras satánicas, se imposibilita el acceso a su centro ; pero si el horror, lo abyecto, adquiere rostro humano, es decir, se personifica, y esa personificación deja de ser innombrable, entonces es posible desarticular un estado de terror. Lo abyecto actúa sobre sí mismo porque ese espacio que el poder pretendió preservar de su propio mal ya se ha corrompido y se vuelve contra sí. La demonización de esa niña que ríe cínica se constituye en posibilidad de desarticulación de la moral caduca que teme las risas irrespetuosas. En « Los escandalizados », la risa es despreciada por los representantes de la clase dominante porque es la portadora de una posible liberación :

Sí / Sí / yo sé que odiáis la risa / los polvos y los lodos los residuos / la floración la tala edificante / el cuidado / de la risa.

¿ Acaso no es la risa un clarín sucio – decís – / una huera navaja capaz de andar ahí / de mano en mano / haciendo daño por ejemplo a Dios ? / Oh que es repugnante / la risa / – exclamáis con amplios gestos de asco – / indigna es del hombre y sus espinas / indigna de sus cirios helados / cuya mínima luz hiela las sombras. / Indigna la risa / indigna la sonrisa / la carcajada indigna.

Escupid / es decir / hablad. / Yo me río. / Es fruta fácil / generosa / la risa.

Yo me río.¹

La irreverencia es una condición imprescindible para crear un humor corrosivo que logre cambios. Dalton lo sabe y se lanza irreverente no sólo contra las formas sociales de la burguesía sino contra sus « más altos » principios : la ancianidad, la inocencia infantil, Dios, la historia. En « Gerontofagia » arremete contra todo lo irrespetable que puede tener la vejez y juega divertidamente con lo respetable :

Los viejos son igualitos a los niños cagones / los viejos son niños cagones viejos / Las únicas formas correctas, humanas, serias, brillantes, de ser viejo, / consisten en ser jardinero o avicultor, / pescador amateur, jugador de carambolas (con uniforme de gala), / viejo verde, Papá, / acompañante al piano de sopranos coloratura, / peluquero checoslovaco, / fotografía nostálgica del CC electo en el Congreso de 1948, / coleccionista de recortes de revistas deportivas, / mudo, encuadernador de lujo, conservador del Archivo Nacional, / erudito o guerrillero [...] / Los viejos son los aleccionados por los dioses / para joder a los elegidos de los dioses.²

Otra forma de la irreverencia es el juego que pone en contacto lo popular, lo profano con el ámbito de lo sagrado, « Brujería sumamente jodida por

1 DALTON Roque, *Poesía Escogida*, op. cit., p. 100.

2 DALTON Roque, *Un libro levemente odioso*, op. cit., p. 56-57.

dos o tres razones que no vamos a explicar aquí... » es ejemplo de ello :

Amen mal todo / de Señor líbranos / mas tentación / la no caer / dejes nos no / y deudores nuestros a / perdónanos nosotros / como así / deudas nuestras perdónanos / hoy dánoslo / día cada de nuestro pan / el cielo el en como tierra / la en así / voluntad tu Señor hágase / reino tu el nos a venga / nombre tu sea santificado / cielos los en estás / que nuestro Padre / borracha / está banda / la que es / pasa que lo.¹

El título, la oración del Padre Nuestro escrita de revés y acompañada del estribillo popular, provocan un divertido efecto que relativiza la distancia con lo sagrado. Efecto semejante tiene, en « La historia como nudo gordiano », el verso en que afirma : « Juana de Arco más loca que una cabra »² ; lo sagrado y lo profano allanados en un mismo nivel por acción del habla popular.

En esta misma línea de caotización moral juzga por falso el orden instaurado por las clases dominantes en « Pequeña oda báquica y familiar » (1983) : El orden falso de los que se « oponen al enjambre de los instintos / cae como un dios fusilado / cuando alzamos esta copa asombrosa »³. La risa, la burla, el despropósito divertido intervienen en la instauración de un nuevo orden en el que la convocatoria del deseo sería prioridad.

La procacidad como forma humorística en la poesía de Dalton es afrenta de clase y liberación de lo abyecto. El poder que controla el humor es el mismo que controla el terror, y ese poder se radica en una hipermoral que magnifica los estados de inocencia en donde el bien y el mal son « árboles prohibidos ». Por eso, poéticas fuertes como las de Dalton proponen el juego de repensar el estado moral a partir de la pérdida de la inocencia como afrenta a las « aristocracias » perfiladoras de lo moral. El texto « La caballista » tiene dos versos que condensan en alguna manera lo dicho : « La caballista cayó de culo sobre el mundo / aunque era hermosa como un crimen »⁴. Lo humorístico surge aquí como catalización de las diferencias de clase y dicha canalización está viabilizada por una procacidad que además tiene un sentido simbólico en cuanto pone a la clase dominante en contacto con el mundo.

El perverso humor de la inocencia perdida es frecuente en *Un libro levemente odioso*. La pérdida de la inocencia es en sí una manifestación de

1 *Ibid*, p. 25.

2 *Ibid*, p. 60.

3 *Ibid*, p. 72.

4 DALTON Roque, *Poesía Escogida*, op. cit., p. 96.

lo abyecto, pero es también una posibilidad de cura en tanto que denuncia un mal que es más profundo que las formas sociales. Somos perversos porque la ley nos hace perversos, somos perversos porque estamos obligados a aterrarnos permanentemente de nosotros. Somos seres temibles, impredecibles, enajenados por normas que son la forma del poder. Dios, el Estado, el bien común, los tiranos, la ley, « las sociedades civilizadas », el tener prevaleciendo sobre el ser, la moral que se hereda, todas esas y otras cosas más, se vuelven contra sí mismas, dejan de preservar al hombre y lo condenan. La risa de Dalton se ofrece como posibilidad de fuga del desastre, la risa puede facilitar el vernos mejor como especie, tiende un puente entre nosotros y lo que repudiamos de nosotros, entre nosotros y el niño del texto titulado « Kaput », entre « Kaput » y el niño perverso de nosotros :

El niño que mostraba el gusanito a los condenados / que inauguró el amor con un perro o una mata de plátano / el niño que prefería la pechuga a las piernas del pollo / el primer denunciador de la pornografía de Blanca Nieves / el niño que fue la perdición de cinco primas / una tía y dos amigas de mamá / el niño que inventó los nuevos mapas / de la acupuntura gozosa / el cerebro gris tras el trono de Havellok Ellis / el niño-no-apto-para-menores-de-18-años / el criado con leche de las Salas-Cuna de Gomorra / el niño que le tocó la manzana a Eva / y fue expulsado antes de Adán de su aburrido paraíso / el niño que creó la necesidad de las sillas las paredes / los muros las graderías de los stadiums / el niño-tirabuzón el niño-abrelatas / el niño que no ha perdonado ni al canario / fue finalmente enviado a Dinamarca / porque imagínese usted.¹

Esteban PONCE ORTIZ
University of Maryland

1 DALTON Roque, *Un libro levemente odioso*, op. cit., p. 33.

Les maux et les mots de Julia. Dire la violence dans *El Tigre y la Nieve* de Fernando Butazzoni

Aux étudiants de Nanterre qui m'ont accompagnée dans la lecture de ce livre

Est-il vraiment besoin de rappeler que l'histoire latino-américaine du XX^e siècle est cette histoire chaotique, convulsive, obsessionnellement marquée, à son corps défendant, par des violences de tous ordres ? De loin en loin, de terrifiantes actualités, comme autant de scènes rejouées d'un pays à l'autre ou comme autant de macabres résonances, ont, d'une certaine façon, largement hypothéqué un devenir pourtant obstinément montré comme prometteur qui eût pu être, sinon la concrétisation des vieilles utopies bolivariennes ou martiniennes, sans cesse compromises, déjouées et différées, du moins l'image inversée et renversante des barbaries occidentales. Or, on le sait, les lectures euphoriques qui s'abreuvèrent, entre autres, aux discours d'un Spengler ou, plus près de nous, aux sources littéraires et culturelles du réel-merveilleux, ces lectures qui s'obstinèrent à laisser entendre que l'Amérique pouvait prendre le relais de l'Europe agonisante et crépusculaire qui avait tout de même inventé la mort sans sommation, ces lectures-là firent long feu. Elles furent même cyniquement et cruellement démenties : l'Amérique Latine relaya de fait le vieux continent, se réappropria des méthodes que l'on eût pu croire caduques et ne fut pas avare de cruautés. À cet égard, le dernier tiers du XX^e siècle, avec un raffinement admirable et un art exceptionnel de la surenchère, fut particulièrement fécond en coups d'état et dictatures, en régimes puissamment organisés où la figure personnelle d'un tyran autoritaire céda résolument la place à des systèmes collectifs de répression qui dépassèrent souvent le concevable. Uruguay, Chili, Argentine : trois noms sur une carte. 1972, 1973, 1976 : trois dates dans une histoire devenue, bien loin de Borges, une autre histoire de l'infamie. Une réalité d'une violence inouïe que la littérature, réquisitionnée pour la cause et dans l'urgence, eut à charge d'énoncer et de dénoncer.

La fiction, par toutes sortes de biais, s'employa donc à tenter de dire cette réalité-là. D'ailleurs, on le sait aussi, la littérature du continent avait commencé depuis longtemps de consigner cette généalogie effroyable, oscillant sans cesse entre fiction et témoignage, dénonciation et mythification : *Amalia* de José Mármol, *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, mais aussi, bien sûr, quelques textes plus neufs qui allaient révolutionner ce genre hybride : *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, *El recurso del método* d'Alejo Carpentier, *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, *Yo el supremo* d'Augusto Roa Bastos ou, tout à

fait récemment, *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa. De terribles mises en scène, centrées sur des figures personnelles, singulières et singularisées, presque toujours identifiables, qui rendaient ainsi la dictature presque humaine. L'on me comprend, j'espère.

À partir des années 70, les successives et presque anonymes dictatures du *Cono sur*, ces « dictatures sans visages », comme on les a appelées, en dépit des sinistres personnages qui leur prêtent nom (Pinochet, Videla...)¹, ont généré d'autres écritures, fait éclater les signes presque consensuels de ce « roman de la dictature » qui s'était écrit sur un peu plus d'un siècle et qui, du moins dans ses derniers avatars, faisait allégeance aux modes littéraires du moment : pour aller vite, celles, expérimentales, du *Boom*. Les romans des vingt dernières années du siècle, sans rejeter ces nouveautés devenues à la longue presque classiques, ont affiché en même temps un intérêt croissant pour l'Histoire et introduit, dans leur manière de la dire, des modalités nouvelles, plus en prise avec elle, instituant, renouant ainsi un dialogue quelque peu interrompu avec la réalité. Ce n'est pas pour autant que les rapports entre l'une et l'autre, je veux dire entre écriture et réel, soient devenus moins complexes. En revanche, dans bon nombre des romans qui s'assignent le devoir de parler des dictatures latino-américaines « fin de siècle », prévalent, à des degrés divers, le lisible et le visible, visant l'insoutenable.

Sans entreprendre ici de dresser l'état des lieux de cette « fiction de l'indicible », je rappellerai simplement qu'elle n'est évidemment pas unanime dans ses modalités d'énonciation, dans ses stratégies d'écriture, empruntant tantôt les rigueurs (qui sont parfois des raideurs) de la chronique réaliste, tantôt les sentiers d'une recreation poétique, parodique², allégorique, etc. Quoi qu'il en soit, cette *narrativa* met en scène ce qu'Alberto Madrid a appelé à juste raison la « *experiencia traumática de un quiebre histórico* »³, laissant ainsi clairement entendre qu'au début des

1 Sur le contexte culturel et littéraire de ces « dictatures sans visage », voir, en particulier, *La cultura chilena durante la dictadura*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 482-483, août-septembre 1990 et *La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519, juillet-septembre 1993. Plus particulièrement sur la *narrativa de la dictadura* en Argentine, on consultera avec profit CORBATA Jorgelina, *Narrativas de la guerra sucia en Argentina (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*, Corregidor, Buenos Aires, 1999, 174 p.

2 Il a été maintes fois montré que l'un des schémas les plus opérants retenus par cette *narrativa* est celui de la fiction criminelle, autrement dit de l'enquête policière. Voir les grands modèles que sont en l'espèce les romans argentins suivants : *The Buenos Aires affair* de Puig, *Novela negra con argentinos* de Valenzuela, *Respiración artificial* de Piglia et *La pesquisa* de Saer.

3 MADRID Alberto, « La escena de la memoria », in *La cultura chilena durante la dictadura*, *op. cit.*, p. 9.

années 70, l'Histoire de l'Amérique Latine a en quelque sorte basculé, donnant naissance à une ère d'effroi fratricide et que l'origine de ce hiatus indépassable entre un avant et un après se constitue véritablement, pour la conscience malmenée des victimes, en scène originelle, violente comme toute genèse, comme toute expulsion. Il était logique qu'à oublier ces déchirures allaient s'employer ceux qui les avaient vécues ; mais il s'avérait tout aussi nécessaire d'entamer individuellement et collectivement un travail de mémoire, de sauvetage, de récupération de ce traumatisme, de retourner à et sur ce violent acte fondateur, mille et mille fois commis.

C'est précisément à rejouer cette scène originelle, à exorciser ce traumatisme premier, donc à reconstituer une archéologie du sens, que la plupart des romans consacrés à ces dictatures se sont engagés. Entre énonciation et dénonciation, sont advenues des fictions qui, cela va de soi, s'inscrivent à la marge, voire à la périphérie de l'histoire des vainqueurs, mais aussi contre elle. La question se pose alors dans toute sa brutalité : comment raconter ?, comment écrire cette violence ?

[...] los narradores se ven enfrentados con la necesidad de crear nuevas formas de representación literaria para nombrar dicha experiencia devastadora, tanto a causa de la insuficiencia de los códigos existentes para presentar el horror vivido, como por la presencia de una censura férrea y brutal tendiente a depurar toda forma de denuncia o de protesta y así homogeneizar el discurso cultural.¹

Face à ce discours dominant, auquel se réfère Cristina Piña, ce discours extrêmement contrôlé, face également à ces appareils et à ces pratiques de répression éminemment sophistiqués, il s'agissait de mettre en place, depuis le corps individuel comme depuis le corps social, un discours de contestation qui ne fût pas moins efficace. La littérature de fiction y prit sa part, qui s'ingénia, avec ses propres moyens et ses propres dispositifs de récupération, à reconstruire une Histoire authentique et, comme le rappelle encore Cristina Piña dans un renvoi explicite au film de Luis Puenzo, à « desmantelar el discurso de la “historia oficial” »².

Dans ce panorama, dessiné à grands traits, paraît, en 1986, le roman de l'Uruguayen Fernando Butazzoni, *El tigre y la nieve*³. Dédié à Mario

1 PIÑA Cristina, « La narrativa argentina de los años setenta y ochenta », in *La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*, op. cit., p. 122.

2 *Ibid.*, p. 129. Le film de Luis Puenzo, *La historia oficial*, est de 1984.

3 BUTAZZONI Fernando, *El tigre y la nieve*, Virus Narrativa, Barcelona, 1998, 207 p. (1^{re} éd., Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1986). L'auteur, Fernando Butazzoni, journaliste uruguayen, correspondant de guerre au Nicaragua, a vécu en exil de 1972 à 1985. Avant le roman qui nous occupe, il a publié deux autres livres de fiction : *Los días de nuestra sangre* (Casa de las Américas, La Habana, 1979, 99 p.) et *La noche abierta* (Casa de las Américas, La Habana, 1984, 241 p.).

Benedetti, le roman s'inscrit dans une filiation idéologique évidente, celle partagée par les vaincus de la dictature uruguayenne, pour la plupart exilés de leur terre. Le roman renvoie également à une autre lignée, celle de la littérature de témoignage et de la mise en texte d'un matériau très composite : témoignages personnels, rapports d'organisations de défense des droits de l'homme, articles de presse, lettres, etc. ; une littérature proche de la chronique et dans laquelle le référent est fortement sollicité : des lieux, des dates, des noms tout à fait identifiables et superposables à l'Histoire ; une littérature, enfin, qui s'assigne de prendre en charge le réel. D'ailleurs, à l'orée du roman, des « confesiones previas » viennent nous éclairer quant aux motifs et intentions de l'écriture :

Este libro es el fruto de una larga obsesión. Durante mi primer viaje a Suecia, hace ya varios años, un entrañable amigo me refirió la historia de Julia Flores y, de muchas maneras, me comprometió para siempre con algunas verdades. A pesar de que yo conocía varios testimonios acerca de los campos de exterminio en la Argentina de Videla, me removió el alma saber de esa muchacha, esa uruguaya de veintipocos años que había quedado atrapada en aquel molinete del terror. Hablé con mucha gente, leí cartas y confesiones, respeté algunos silencios. Así, poco a poco, fue escribiéndose esa novela. Los personajes que la pueblan son reales, los hechos que se relatan ocurrieron, los fantasmas que la atraviesan los comparto.¹

Il n'est pas inintéressant de noter que le roman s'écrit depuis une double distance, celle instaurée par l'exil de l'auteur (éloignement spatio-temporel) mais aussi celle imposée par le regard étranger sur une dictature autre que celle qui a été vécue (regard d'un Uruguayen sur la dictature argentine).

El tigre y la nieve se veut donc l'histoire recomposée, littérairement réélaborée, de Julia Flores, une Uruguayenne aux prises avec la dictature argentine de 1976. La trame narrative est relativement simple : le narrateur-protagoniste, Roberto, Uruguayen, vit exilé en Suède où il rencontre une compatriote, Julia, dont il tombe amoureux. À la différence de Roberto, Julia a vécu l'enfer des camps en Argentine. Elle paraît, dès l'entrée du récit, comme en décalage avec ce qui l'entoure, comme hors du monde, isolée, vulnérable, quasiment aphasique. Tout le roman, traditionnellement découpé en parties et en chapitres, est construit sur une alternance, stricte au début, plus complexe vers la fin, de deux lieux et de deux temps, clairement délimités par les séquences autonomes que constituent les chapitres : tantôt celui de l'exil partagé en Suède à un moment qui se situe entre 1978 et 1986, tantôt celui de l'expérience traumatisante de Julia dans le camp argentin de La Perla (Córdoba) en 1976-1977. Ce premier dédoublement est

¹ BUTAZZONI Fernando, *El tigre y la nieve*, op. cit., p. 5.

rendu sensible par une seconde duplication puisque le récit est mené alternativement par un double narrateur : l'un, homodiégétique, se confond avec le personnage de Roberto et prend en charge le récit de l'exil, lequel correspond donc au présent de l'intrigue ; l'autre est un narrateur apparemment plus externe qui rapporte la vie de Julia à La Perla. Mais au-delà de cette trame apparente se dégagent plusieurs niveaux de discours qui ont à voir avec la signification globale du roman. *El tigre y la nieve* se présente en effet comme une longue analepse dont le cadre général et dominant paraît fourni par le discours de Roberto ; or, la lecture attentive du roman ne cesse de contredire cette simple apparence : en fait, ce discours de Roberto, bien qu'englobant le reste de la narration, n'est que secondaire par rapport au récit, lui aussi analeptique, de l'expérience de Julia, ne lui sert donc que de contrepoint, de miroir, de faire-valoir. D'autre part, si l'on excepte quelques éléments fragmentaires d'un improbable dialogue, l'on n'entend pratiquement jamais la voix de Julia. Il faut par conséquent comprendre que le discours de celle-ci n'est que rapporté, médiatisé, et ne nous parvient que par l'intermédiaire de Roberto. Mabel Moraña parle ainsi de ce processus complexe dans ce roman précis :

En todo este proceso el personaje no habla, sin embargo, por sí mismo, sino que cuenta, como primer indicio solidario, con la función ordenadora de una conciencia intermediaria que asume la responsabilidad del relato, selecciona, jerarquiza, da énfasis y reelabora el recuerdo. Esta figura discursiva es de alguna manera una metaforización operativa del principio de la unidad : junta protagonista y lector, articula la privacidad de la experiencia personal a los proyectos sociales [...].¹

C'est bien de cela qu'il s'agit : la complexe instance énonciatrice occulte en fait un partage des responsabilités. En amont de cette instance, Julia assume, même si c'est par récit interposé, la reconstruction hasardeuse d'un pan de sa biographie ; au deuxième rang, Roberto, narrateur à la première personne, assume en même temps la fonction de récepteur et de manipulateur/organisateur du récit de Julia ; en aval, enfin, l'auteur, dont le nom est inscrit en première de couverture, Fernando Butazzoni, prend en charge la version écrite de ce double fil narratif, comme entrelacé, et assume consciemment et délibérément la fonction idéologique du texte advenu.

C'est au personnage de Julia que j'entends m'intéresser brièvement ici, non tant dans les péripéties de sa confrontation physique et psychologique avec la violence (c'est-à-dire dans les épisodes rapportés de son internement à La Perla, des tortures et des humiliations qu'elle a subies, des

¹ MORAÑA Mabel, « Novela testimonial en el Uruguay democratizado », *Memorias de la generación fantasma*, Monte Sexto, Montevideo, 1988, [211 p.], p. 173. Il s'agit là de l'un des rares articles consacrés à Butazzoni et d'une analyse très fine du roman.

compromissions auxquelles elle a été acculée, etc. et qui occupent une part prépondérante du récit), non tant, donc, dans cet étalage d'une violence fortement référentielle que, plutôt, dans l'expérience post-traumatique qui est la sienne et dont le texte déploie tous les signes, depuis sa rencontre avec le narrateur jusqu'à la scène finale qui énonce sans ambages l'inachèvement de l'histoire (« *historia inconclusa* »¹). La rencontre avec Roberto marque avec précision le début d'un échange qui progressivement et de façon évidente prend les formes et les effets d'une série de séances de psychanalyse dont la finalité est énoncée dès le chapitre 2 : « *volver de la muerte* »². Le traumatisme de Julia fait l'objet d'images récurrentes, voire obsédantes, qui ne sont sans doute pas d'une extrême originalité mais qui n'en sont pas moins suggestives. Julia est emmurée dans un silence persistant et rongée par un mal qui prend la forme symbolique de petits animaux surnois, ces *bichos* qui la rongent du dedans. La première phrase du chapitre 2 énonce d'ailleurs brutalement cette « peur au ventre » qui est la sienne : « *Sin que yo lo supiera ella estaba muriendo, se la tragaban los animales que traía adentro, la oscura historia todavía atrapada en su silencio* »³.

C'est cette « obscure histoire » que Roberto, en sollicitant sans relâche les mots de Julia, va mettre au jour, même si cet assaut, lancé, non pas contre, mais vers et pour la mémoire séquestrée de Julia, va s'avérer douloureux, autant pour l'un que pour l'autre. La première brèche dans la muraille qui entoure et enferme Julia sera la découverte, par Roberto, d'une cicatrice :

Esa noche, a la luz de la lámpara, descubrí su cicatriz. Era una pequeña marca en un costado, que parecía la huella de una operación. Cuando estiré mi mano para tocarla, Julia bajó su brazo y empezó a reírse, en realidad no se reía, era como si no quisiera que yo me fijara en eso. Me miraba con sus ojos ahora infinitamente tristes y lejanos. Al final ella alzó lentamente su brazo para permitir que mis dedos recorrieran aquella breve costura de la piel.⁴

1 Telles sont les poignantes dernières lignes du roman : « [...] Julia se moría en una sala de ese mismo hospital y yo no podía hacer otra cosa que quedarme allí parado, tratando de encontrar fuerzas para comprender por qué la vida había sido de determinada manera, cómo habíamos llegado hasta ese lugar limpio y bien iluminado, una lluviosa tarde de abril, la gente que entraba y salía, el viento que giraba en la calle, subía desde el mar, arrastraba algunos papeles, se los llevaba para siempre, en el aire apenas quedaba el pálido resplandor de una historia inconclusa » (BUTAZZONI Fernando, *op. cit.*, p. 207).

2 *Ibid.*, p. 12.

3 *Ibid.*, p. 11.

4 *Ibid.*, p. 29.

Julia, mise en quelque sorte au pied du mur, en expliquera dès après et lapidairement le sens : « Un balazo... Me dieron un balazo »¹. Objet de la première énonciation du mal qui la torture, marque d'une violence faite à son corps, cette cicatrice, curieusement, opère le passage, ouvre la voie aux mots de Julia. La cicatrice symboliquement rouverte agit donc bien comme un révélateur, un « embrayeur », à partir desquels se met petit à petit en place un discours rétrospectif, absolument non linéaire – bien qu'il soit très attentif aux faits et aux dates –, un discours qui tente de retracer l'expérience de La Perla. Le récit suit dès lors à la lettre les méandres de cette introspection, de ce temps reconstitué, qui ne va pas sans douleurs, sans échecs et sans refoulements. Se multiplient ainsi les images qui disent l'enfermement de Julia (« cárcel », « pozo », « túnel », « sótano », « laberinto »...) auquel Roberto va tenter de donner une réponse et une ouverture en devenant, parfois à son corps défendant, le « dépositaire de la mémoire de Julia »², le récepteur/interlocuteur/organisateur, en quelque sorte, de la matière narrative brute et brutale livrée par Julia. L'exercice de l'analyse est d'ailleurs parfaitement mis en lumière par le narrateur lui-même qui, à partir de l'image déjà citée du rempart, file la métaphore, l'enrichit même d'autres métaphores, celle du roc notamment :

Acercarme a Julia, a cada uno de sus silencios, a sus pedazos de vida ocultos, negados a mí a pesar de los días y las semanas que empezamos a compartir, fue un proceso lento y doloroso para ambos. Había muros interpuestos que no se derrumbaban, sino que apenas mostraban algunas grietas [...] Había una historia terrible que empecé a conocer la noche en que descubrí su cicatriz, una historia de tortura y muerte que comenzó a asomarse a nuestras vidas [...] Y de ese modo empezó el largo camino hacia Julia, la trabajosa demolición de sus murallas [...] Julia me contó una parte de su historia. Era una parte pequeñísima, un mínimo grano desprendido de esa roca sumergida que era su pasado [...] Cada palabra, cada gesto de Julia era un desgarramiento [...] Esa noche la roca empezó a desmoronarse [...] La historia sí importaba, y ambos estábamos destinados a ella. A conocerla, a recordarla, a no olvidarla.³

Tout au long du récit, la confession tourmentée et intermittente de Julia sera toujours liée à l'image première de la cicatrice entrouverte, à ce symbolique retour à la scène originelle. À cet égard, le mot « tajo » ou l'expression « abrirse tajos », sans cesse réitérés, nous rappellent à la fois la

1 *Idem*.

2 « Hubo además otra instancia, en la cual no fui sino el depositario de la memoria de Julia, su memoria implacable armando palabra por palabra el rompecabezas de aquel 20 de setiembre de 1976 en Córdoba con la primavera que de verdad estallaba en las veredas [...] » (*ibid.*, p. 42). L'allusion au beau roman de Mario Benedetti, *Primavera con esquina rota*, est on ne peut plus claire.

3 BUTAZZONI Fernando, *op. cit.*, p. 30-33.

douleur de la remémoration, mais plus encore la nécessité cathartique de rouvrir les plaies afin de les assainir : « Era como si Julia empezara a abrirse tajos en todo el cuerpo, tajos para expulsar a los demonios, tajos para recuperar la vida que le seguían robando »¹. Au-delà du simplisme de l'image, la confession est donc, pour Julia, cette tentative compulsive de reconstitution des faits, mais aussi un cheminement incertain et lacunaire, une ligne brisée par de violentes crises qui, d'une certaine façon, font écho à ce que le narrateur-auteur, dans une heureuse image oxymorique, nomme : « el silencio sonando »². L'une de ces crises est particulièrement significative. Un soir, Julia, ivre, rejette la compagnie de Roberto et s'enferme dans la salle de bains de leur appartement. Les crises hystériques de Julia ajoutés à un vacarme de verre brisé font agir Roberto qui défonce la porte et trouve ainsi sa compagne :

Julia estaba sentada en el suelo, arrinconada, y lo único que hacía era gritar y taparse la cara con las manos [...] ella estaba histérica y borracha y decía que los bichos no la dejaban vivir. El espejo del baño estaba roto [...]³

La scène est on ne peut plus limpide du point de vue de sa signification. Julia, qui dérobe son visage à la vue de l'autre, ne veut et ne peut plus se reconnaître que dans un miroir brisé, seul capable, semble-t-il, de lui renvoyer l'image de ce qu'elle est devenue : une victime à l'identité désagrégée, éclatée, une victime exilée de sa propre unité et de sa propre totalité, incapable de recouvrer son identité première, malgré la somme ininterrompue d'efforts et malgré le désir, sans cesse réactivé par Roberto, de ne pas oublier et donc d'archiver dans sa mémoire la somme de ses maux. Au-delà de ce constat d'échec répété, elle n'abandonne pourtant pas le processus dans lequel elle s'est engagée, même si l'idée prend corps, de plus en plus violemment au fur et à mesure qu'avance le récit, que la remémoration ne va pas sans descente aux enfers et auto-destruction :

[...] ella tenía que terminar de ensartar sus bichos, culminar la cacería hasta que no quedara otra cosa que el dolor de su cuerpo, un dolor ya ido pero no olvidado, jamás olvidado, cualquier cosa menos el olvido.⁴

Mais cette chasse aux rongeurs, ces mêmes rongeurs dont personne n'ignore qu'ils ont été instrumentalisés dans des actes de torture particulièrement avilissants et barbares, perpétrés notamment contre des

1 *Ibid.*, p. 33.

2 *Ibid.*, p. 40.

3 *Ibid.*, p. 64.

4 *Ibid.*, p. 183.

femmes, cette chasse harassante, donc, a raison de la raison de Julia. Certes, la sollicitation continue de Roberto pour provoquer les mots de Julia, c'est-à-dire la verbalisation de son expérience et la reconstruction d'un intervalle refoulé, doit être entendue comme une incitation à cette pulsion de vie dont la parole est sans doute un signe premier et évident. Pourtant, la catharsis n'a que partiellement ou, plutôt, n'a que temporairement lieu. En effet, dans *El tigre y la nieve*, dire la violence s'inscrit dans une ambivalence déchirante : elle délivre certes de l'oubli et du déni mais, dans le même temps, elle livre au vide et condamne au retournement violent et destructeur sur soi-même. Les mots de Julia, sa parole, ne résistent pas à l'épreuve des violences faites à son intégrité et à l'épreuve des maux dont elle n'arrivera finalement jamais à assumer la réalité : « [...] se sentía ajena a esos hechos [...] todo podía ser una ficción »¹. Le renoncement final de Julia, son refus d'une réalité qui dépasserait finalement la fiction, son refus également d'une survie réduite à l'agonie par le passage à l'acte d'une auto-destruction méthodique et d'un suicide annoncé, énoncent brutalement l'échec de la confession et signe, du moins provisoirement, la victoire de ce qui demeure, malgré tout, l'innommable.

Françoise MOULIN CIVIL
GRELPP
Université de Paris X-Nanterre

¹ *Ibid.*, p. 44-45.

VIOLENCE SADIQUE

Figures du sadisme dans *La Fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa

L'étude profonde du cœur de l'homme, véritable dédale de la nature, peut seule inspirer le romancier, dont l'ouvrage doit nous faire voir l'homme, non pas seulement ce qu'il est, ou ce qu'il se montre, c'est le devoir de l'historien, mais tel qu'il peut être, tel que doivent le rendre les modifications du vice, et toutes les secousses des passions.

Sade, *Juliette, ou les Prospérités du Vice*

Plus que jamais, peut-être, la question de l'écriture de la violence se pose au romancier et nouvelliste latino-américain contemporain. Comment organiser sur le plan scriptural ces « relatos de un país violento », pour reprendre l'expression du romancier et essayiste argentin José Pablo Feinmann, applicable à la quasi totalité des nations du sous-continent ?¹ Quelles images de la violence véhiculent les romans colombiens dans un pays où elle a été, en quelque sorte, « institutionnalisée »² – un des exemples les plus récents, popularisé par le cinéma, est sans conteste *La Virgen de los Sicarios*, de Fernando Vallejo – ou le roman policier actuel – celui de Paco Ignacio Taibo II au Mexique, par exemple –, bien éloigné du roman à énigme cher à Borges et à Bioy Casares ? La représentation de la violence peut-elle encore s'inscrire dans cette « épica sorda en la que nada conduce al heroísmo » qui semble caractériser *Los de abajo* et le roman de la Révolution au Mexique³ ou relève-t-elle désormais d'une franche « dégradation de l'épopée » où la parodie et le grotesque concourent à la carnalisation de l'écriture ? On peut s'interroger, en prenant pour point d'appui le roman de Mario Vargas Llosa, *La Fiesta del Chivo*, paru en 2000⁴.

S'il fallait, au regard de la longue et sinistre galerie des dictateurs latino-américains qui ont pris le pouvoir depuis l'Indépendance jusqu'à nos jours, décerner la palme de la cruauté, de la barbarie et de la sauvagerie, le Dominicain Rafael Leónidas Trujillo Molina serait certainement bien placé pour l'emporter. Tous les historiens⁵, journalistes, commentateurs et

1 FEINMANN José Pablo, *La sangre derramada. Ensayo sobre la violencia política*. Ariel, Buenos Aires, 1999.

2 Voir le très intéressant article de PISSOAT Olivier et de GOUSET Vincent, « La représentation cartographique de la violence dans les sciences sociales colombiennes », in *Les Cahiers des Amériques Latines*, n° 38, 2001/3, p. 77-116 [Bibliographie].

3 DOMÍNGUEZ MICHAEL Christopher, *Antología de la narrativa mexicana del Siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, [1410 p.], p. 39.

4 DOMÍNGUEZ MICHAEL Mario, *Antología de la narrativa mexicana del Siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, [1410 p.], p. 39.

VARGAS LLOSA Mario, *La Fiesta del Chivo*, Madrid, Alfaguara Bosillo, 2000, 525 p.

5 Voir en particulier la thèse de CAPDEVILA Lauro, *La dictature de Trujillo. République Dominicaine, 1930-1961*, L'Harmattan, Paris, 1998, 304 p.

enquêteurs¹, qui se sont penchés sur les trente et un ans de pouvoir de Trujillo, entre 1930 et le 30 mai 1961, date de son assassinat, tous parlent sans exception de « régime de terreur »². Dès sa prise de pouvoir, Trujillo instaure la violence, le meurtre, la délation, la trahison et la torture comme système de gouvernement, tout en s'assurant une totale mainmise sur l'économie de son pays, à l'aide de sa nombreuse famille – les Trujillo Molina sont onze frères et sœurs. Tout ici, qu'il s'agisse de répression, de contrôle de la vie publique, d'instauration d'un système généralisé de délation, de concussion, de confiscation arbitraire des biens d'autrui, porté à son paroxysme et, parfois, à un degré d'exacerbation qui frise la caricature et ouvre la porte à toutes les affabulations. Chacun – y compris les personnages les plus haut placés, à l'exception, bien entendu, du dictateur et de sa famille – vivait avec une épée de Damoclès, en l'occurrence, « un proceso de depuración », constamment pendue au-dessus de sa tête et tous les commentateurs s'accordent à reconnaître que Trujillo saura jouer, avec un sadisme subtil, de ces rivalités et de ces craintes, ce qui lui permettra, entre autres, de déjouer les nombreux complots ourdis contre lui et réprimés dans le sang.

La figure et les forfaits³ de Rafael Leónidas Trujillo, dit « Chapita », n'ont pas manqué d'intéresser les écrivains, tant dominicains – comme Marcio Veloz Maggiolo, Juan Bosch ou Julia Alvarez⁴ –, que latino-américains, comme le Chilien Enrique Laforcade, dans *La fiesta del Rey Acab* (1964). Alejo Carpentier reconnaissait lui aussi que Trujillo entrait « pour 20 % » dans la composition du protagoniste central de *El recurso del método*⁵. L'enlèvement et l'exécution après tortures d'opposants politiques – ceux de l'avocat Jesús Galíndez pour Manuel Vázquez Montalbán ou ceux des trois sœurs Mirabal pour Julia Álvarez – sont à la source de ce que les

1 Cf, par exemple, TEJEDA DÍAZ Teodoro, *Yo investigué la muerte de Trujillo*, Plaza y Janes, Barcelona, 1963.

2 On pourrait aussi, en suivant Yves Michaud, parler de « terrorisme d'État ». Cf. MICHAUD Yves, *La violence*, Que Sais-je ?, n° 2151, PUF, 5^e éd., Paris, 1999, [127 p.], p. 66-68.

3 Ainsi, en octobre 1937, le régime, à bout de souffle, lance le slogan de « dominicanización fronteriza » contre les émigrés haïtiens qui, en rangs serrés, viennent en République dominicaine participer à la « zafra » ou bien entrent clandestinement dans le pays dans l'espoir d'y trouver du travail ; passant de la menace aux actes, Trujillo fera massacrer plus de dix mille personnes : hommes, femmes, enfants, vieillards sont sauvagement exécutés à coups de gourdin, égorgés, tués par balle, dans ce que par dérision on appellera « el Corte ».

4 Cf. VELOZ MAGGIOLO Marcio, *La biografía difusa de Sombra Castañeda*, Monte Ávila, Caracas, 1981 et Juan BOSCH, *Póker de espanto en el Caribe*, Alfa y Omega, Santo Domingo, 1988.

5 Cité par BENEDETTI Mario, *El recurso del Supremo Patriarca*, Editorial Nueva Imagen, México, 1979, [175 p.], p. 11.

Nord-américains appellent des « no fiction novels », où se mêlent témoignage et fiction¹. En dehors de ces deux derniers écrivains, tous les autres affublent leur personnage d'un nom d'emprunt ou ne lui donnent pas de nom du tout. Ce n'est pas le cas de Vargas Llosa qui attribue au dictateur, aux membres de son entourage, à ses futurs assassins, leur nom réel, tout en introduisant dans le roman un personnage fictif, celui d'Urania Cabral. En outre, Vargas Llosa a précisé à plusieurs reprises, lors d'entretiens avec des critiques et des journalistes, qu'il avait voulu donner un sens paradigmatique à son roman :

Con *La Fiesta del Chivo* he escrito sobre todas las dictaduras. Sobre lo que es la dictadura, lo que es el fenómeno autoritario, sobre lo que significa un régimen de poder personal, la violencia, la corrupción, la degradación moral que significa para el conjunto de la sociedad.²

Dès *La ciudad y los perros*, le premier roman de Vargas Llosa, la violence fait partie de son univers narratif³. Dans *La Fiesta del Chivo*, elle est omniprésente et acquiert une coloration nettement sadique. Si on reprend les trois catégories de sadisme répertoriées par Hesnard dans son *Manuel de sexologie normale et pathologique*⁴ – à savoir, le sadisme criminel, le sadisme pervers et le sadisme moral –, on peut constater que ces trois formes sont largement représentées dans le roman. En ce qui concerne le sadisme criminel, on peut prendre pour exemple la longue scène de torture infligée par Ramfis Trujillo et ses sbires – qualifiés de « facinerosos sádicos »⁵ –, au Général Pupo Román, accusé d'avoir trempé dans l'assassinat du dictateur en mai 1961. Le fait est historiquement confirmé, sans qu'on en connaisse exactement la durée ; mais Vargas Llosa allonge le supplice dans le temps, après s'être livré à une description froide et presque clinique des instruments de torture et s'être attardé sur les différentes étapes

1 VÁZQUEZ MONTALBÁN Manuel, *Galíndez*, Seix Barral, Barcelona, 1990. ÁLVAREZ Julia, *Au temps des papillons*, [Traduit de l'anglais par Daniel LEMOINE], Éditions Métailié, Paris, 1997, 369 p. [Réédité dans la Collection « Suites » en 2003].

2 MARTÍNEZ Sanjuana, « Entrevista : Mario Vargas Llosa indaga en la mente de los dictadores latinoamericanos », in *Babab. Revista Bimestral de Cultura*, n° 2, Madrid, mayo 2000, p. 15.

3 En 1970, le critique espagnol Rafael Conte notait déjà : « La contraposición entre el mundo de los adolescentes y la crueldad del establecimiento militar, rígido y dogmático, es precisamente lo que concede a este libro, aparte de sus méritos expresivos, una fuerza terrestre e inocente al mismo tiempo, una poesía que es capaz de describir las mayores sociedades » (CONTE R., *Lenguaje y violencia*, Al-Borak, Madrid, 1970, [319 p.], p. 201.

4 HESNARD A., *Manuel de sexologie normale et pathologique*, Payot, Paris, 1959.

5 DOMÍNGUEZ MICHAEL Mario, *Antología de la narrativa mexicana del Siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, [1410 p.], p. 39.

VARGAS LLOSA Mario, *La Fiesta del Chivo*, *op. cit.*, p. 427.

de cette longue mise à mort. Jusqu'à la nausée, aucun détail scatologique n'est épargné au lecteur : la mort est inéluctable, mais il s'agit de faire périr la victime au terme des plus épouvantables souffrances. Le raffinement morbide des *Larmes d'Éros* est largement dépassé. Chaque journée est une nouvelle montée dans l'horreur et on peut se demander quelle est la part de l'imaginaire dans cette reconstitution qui s'achève sur un épisode paroxystique : au comble de la douleur, la victime tente d'avaler ses testicules, qu'on vient de lui couper, pour se suicider. Quel est le sens de cet hyper-réalisme ? L'excès de référentialité n'ôte-t-il pas au texte sa littérarité ? Vargas Llosa a incontestablement flairé le piège et il introduit à plusieurs reprises dans l'épisode des détails grotesques afin d'atténuer la brutalité de cette scène de violence. « Nadie que haya estado directa o indirectamente vinculado al asesinato de papi, quedará sin castigo », affirme Ramfis Trujillo, dont le narrateur rappelle au passage qu'il avait dû être interné sur ordre de son père, quelques années auparavant, dans une clinique psychiatrique en Belgique¹. Ce vocabulaire enfantin dans la bouche d'un bourreau sadique et déséquilibré crée un effet de contraste aux incidences comiques et ouvre dans le récit une pause de dérision.

Par ailleurs, Vargas Llosa revient longuement sur le « sadisme moral » que le dictateur exerce sur son entourage qui, pendant des années, a été l'objet de « pratiques de brimade, de coercition, d'instauration d'angoisse et de peur »² propres à ce type de comportement. Ainsi, avant d'être torturé par le fils, le général Román avait-il dû subir les remontrances humiliantes du père, à propos d'un dysfonctionnement de l'appareil militaire dont il avait la charge :

El general José René Román Fernández permanecía mudo e inmóvil mientras recriminaciones e insultos caían sobre él. Trujillo no se atropellaba ; la cólera lo hacía vocalizar con cuidado, como si, de este modo, cada sílaba, cada letra fuera más pugnaz.³

Ce sadisme moral s'exprime dans *La Fiesta del Chivo* à travers de multiples dialogues, commentaires du narrateur ou monologues intérieurs frappés, de la part du dictateur, au coin du cynisme, caractérisés par une méfiance à l'égard des gens compétents ou intelligents, par une volonté de prendre l'interlocuteur au dépourvu, d'insinuer en lui la terreur, de créer une

1 *Ibid.*, p. 425.

2 HESNARD A., *op. cit.*, p. 49.

3 DOMÍNGUEZ MICHAEL Mario, *Antología de la narrativa mexicana del Siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, [1410 p.], p. 39.

VARGAS LLOSA Mario, *op. cit.*, p. 379-380.

émulation malsaine parce que fondée sur la délation et la jalousie. Cette violence répressive est évidemment un instrument de domination. Vargas Llosa attribue à son personnage une véritable stratégie verbale de l'humiliation : plaisanteries douteuses ou scatologiques – il traite constamment en public un de ses ministres de « basura pestilente » –, allusions graveleuses ou obscènes, insultes répétées – le président vénézuélien Rómulo Betancourt, ennemi politique de Trujillo, devient « la rata negra », « esa alimaña de Caracas »¹ –, exclamations grossières ou machistes, dénonciations ou accusations publiques. Chacune des séquences du livre spécifiquement consacrée au dictateur est constellée de scènes d'agression verbale, comme le montre, par exemple, la rencontre, au début du livre, entre Trujillo et un des personnages les plus sinistres du régime, le colonel Jonhny Abbes García, le chef du redouté et redoutable SIM – « Servicio de Inteligencia Militar »². Dans un premier temps, un narrateur anonyme, qui reconstitue a posteriori cette entrevue entre les deux personnages, rappelle certains bruits qui circulaient sur le colonel – « las bolas que hacen correr por ahí », explicite Trujillo – : il aurait crevé les yeux des poussins quand il était petit, il aurait déterré des cadavres pour les vendre à des étudiants en médecine, il serait homosexuel. À brûle pourpoint, Trujillo reprend, sous forme de questions directement adressées à son interlocuteur, les bruits qui couraient sous le manteau, afin de le déstabiliser et d'assurer sa domination sur lui. Mais cette provocation constante, ce sadisme moral sont justifiés aux yeux du dictateur par la nécessité de redynamiser la société dominicaine, de la faire sortir de l'état d'apathie ou de chaos dans lequel, selon Trujillo, elle se complaisait avant son arrivée au pouvoir :

[...] la notion de violence – rappelle Yves Michaud – véhicule cette charge de dénonciation, d'invocation ou d'incantation parce qu'elle agite la menace du désordre, de l'effondrement des règles, de la disparition de toute prévisibilité [...]. L'hystérie de la volonté de croire se substitue à la croyance vacillante.³

C'est ce qui explique la véhémence avec laquelle Trujillo revendique et assume sa propre brutalité, face à ce qu'il appelle « este país de malagradecidos, cobardes y traidores »⁴, dont il a réformé, par la force et souvent dans le sang, l'économie, l'armée, les institutions, afin de les rendre

1 *Ibid.*, p. 86.

2 Cf. CAPDEVILA Lauro, *op. cit.*, p. 200 : « 100 000 personnes sont appointées par le SIM pour rapporter, provoquer, voire tuer. Le chauffeur de taxi, le vendeur de billets de loterie, le concierge, le distributeur de journaux mais aussi la simple ménagère ou l'employé de la poste sont, souvent, des agents de la dictature ».

3 MICHAUD Yves, *op. cit.*, p. 123.

4 VARGAS LLOSA Mario, *op. cit.*, p. 97.

plus modernes et plus performantes. À ce niveau, le roman – qui pour cette raison a parfois été mal reçu en République Dominicaine – fait une large place à la caricature, à la représentation grotesque, à l’adjectivation dysphorique. Face à la figure à la fois glaciale et goguenarde du dictateur, Vargas Llosa dresse, dans la tradition du roman populaire, une galerie de portraits destructeurs des courtisans qui l’entourent. Ainsi le sénateur Henry Chirinos :

Piel cenicienta y granujienta, fauces de fiera apopléctica, triple papada, vientre elefantásico a punto de reventar el terno azul, con chalecoo de fantasía y corbata roja.¹

Pour aborder le troisième type de sadisme présent dans le livre – le sadisme pervers –, il est nécessaire de revenir sur la structure générale de *La Fiesta del Chivo*. Ce roman qui, au même titre que *La guerra del fin del mundo*, n’a pas le Pérou pour cadre, a été élaboré au terme de plusieurs séjours de Vargas Llosa en République Dominicaine et d’une longue consultation de documents et de témoignages sur la dictature de Trujillo. Pourtant – et Vargas Llosa le rappelle d’un essai à l’autre et il revient sur ce sujet dans ses *Cartas a un joven novelista*, publiées en 1997² –, un roman tire moins sa vérité de l’exhaustivité de sa documentation que de l’inventivité de sa construction et de son écriture. Comme *La guerra del fin del mundo*, *La Fiesta del Chivo* bénéficie d’une construction élaborée et efficace, à partir de trois plans narratifs qui se succèdent régulièrement : l’un concerne le Dictateur, auquel la parole est souvent donnée, le second est consacré aux hommes qui guettent le passage de Trujillo pour le tuer. Une troisième séquence est organisée autour d’un personnage fictif, celui d’une jeune et brillante avocate d’affaires dominicaine, Urania Cabral, qui vit à New York et qui revient passer quelques jours au pays après trente-cinq ans d’absence, porteuse d’un lourd secret, dévoilé à la fin du roman, mais suggéré dans le cours du récit à travers une série d’analepses : son père, favori en disgrâce, a « offert » sa fille adolescente – elle a 14 ans – à la concupiscence du dictateur pour tenter de regagner ses faveurs.

Si on accepte d’appeler « sadisme » « toute pratique visant à infliger à un partenaire (sexuel) une douleur ou une humiliation »³, le roman se termine effectivement sur une scène de viol particulièrement sordide – on peut difficilement ici parler de « partenaire » tant sont grands la passivité et le

1 *Ibid.*, p. 73.

2 VARGAS LLOSA Mario, *Cartas a un joven novelista*, Ariel/Planeta, Barcelona, 1997, 157 p. Voir en particulier le chapitre VII, intitulé « El nivel de realidad », p. 87-102.

3 Article « Sadisme et masochisme », *Encyclopaedia Universalis*, 1988, t. 16, p. 345.

dégoût de la jeune fille –, que cette femme reconstitue *a posteriori*, en utilisant successivement le prétérit et le présent, devant sa tante et ses cousines, terrorisées par la violence d'un récit qui reproduit les grossièretés d'un homme de 70 ans, impuissant, en proie à la fois à des bouffées de fureur et une crise de larmes : « No por mí – afirma Urania. Por su próstata hinchada, por su güevo muerto, por tener que tirarse las doncellitas con los dedos »¹.

Ce n'est pas par hasard ni même par volonté de créer un effet de suspense, si cette scène de « violence impure », « non fondatrice » – pour reprendre les termes de René Girard² – est placée à la fin du livre. Elle répond, comme en écho, au début de la première séquence consacrée au dictateur dans le roman ; où Trujillo s'éveille terrorisé :

Despertó, paralizado por una sensación de catástrofe. Inmóvil, pestañeaba en la oscuridad, prisionero en una telaraña, a punto de ser devorado por un bicho peludo lleno de ojos.³

Le dictateur commande à la réalité, mais non pas à la violence de ses fantasmes et de ses cauchemars. Dans cette scène finale – rappelons que l'on sait depuis longtemps que le dictateur a été exécuté, même si Vargas Llosa est passé très vite sur le piège mortel dans lequel il est tombé –, comme dans son rêve, la cuirasse lâche, sa propre violence se retourne contre lui, l'exercice arrogant et brutal de sa sexualité n'est plus possible : le dictateur se retrouve face à sa propre décrépitude. Par un effet d'analepse, comme dans le cas du Patriarche de García Márquez, c'est donc à une mort symbolique du personnage que l'on assiste. Comme chez García Márquez, le dictateur vieillissant recherche la compagnie sexuelle – consentante ou non – des adolescentes. Mais, à la différence de Sade et de Bataille, Vargas Llosa est loin d'« accorder à la transgression un égal pouvoir d'embrasement érotique »⁴. L'impuissance, qu'il tente de compenser par l'agressivité sadique, le renvoie à son propre déclin politique, aux obstacles intérieurs (l'opposition de l'Église, entre autres) et extérieurs (Betancourt, Castro, Kennedy) qui brident son pouvoir.

Quant à la victime – on pense là encore à l'acharnement de vieux moines lubriques sur de jeune et innocentes personnes, dans *Justine ou les malheurs de la vertu* –, révéler après trente-cinq années de silence les horreurs qu'elle a subies est, évidemment, une façon pour elle de les exorciser. Comme chez

1 VARGAS LLOSA Mario, *La fiesta del Chivo*, op. cit., p. 509.

2 GIRARD René, *La violence et le sacré*, Grasset, Paris, 1972, [453 p.], p. 444.

3 VARGAS LLOSA Mario, op. cit., p. 24.

4 LE BRUN Annie, *Soudain, un bloc d'abîme*, Sade, Gallimard, Folio Essais, n° 226, [337 p.], p. 149.

Sade, le corps humain a été partiellement investi et dégradé, avec un acharnement sur les parties sexuelles de l'individu. Comme Sade, par un double effet de mise en scène et de mise en abyme – Urania Cabral a été conduite par trahison dans le luxueux repaire (« la Casa de Caoba ») du Dictateur (on pense aux palais sadiens), puis elle reconstitue le viol devant les femmes de sa famille, ce qui entraîne appels à Dieu et commisération –, Vargas Llosa procède de façon théâtrale – Urania parle elle-même de « escena », de « melodrama » – ; on retrouve cette « littérature de l'excès » proprement sadienne, néanmoins assortie de considérations psychanalytiques : Urania confirme que le traumatisme a eu des effets irrémédiables sur sa propre sexualité et sur ses rapports avec les hommes. Le récit s'éloigne des orgies sadiennes pour frôler le pathos d'un tableau de Greuze. Pourtant la solution de l'apitoiement est refusée : après avoir complètement bouleversé sa vieille tante par la brutalité de sa confession, Urania Cabral reconnaît qu'une de ses rares consolations a été d'apprendre le massacre en Haïti, par les tontons macoutes, de Jonhny Abbes, de sa femme, de ses deux enfants, de ses servantes, de ses chiens et de ses poules. Comme si seule la violence pouvait effacer la violence. Comme si, là encore, face à un déferlement d'horreurs, Vargas Llosa, qui décrit froidement et minutieusement les étapes de ce massacre, souhaitait introduire une touche d'humour (macabre) dans l'insoutenable.

La Fiesta del Chivo véhicule donc, à son tour, cette « fascinación por la acción violenta » que José Miguel Oviedo considère comme une des caractéristiques de l'œuvre narrative de Mario Vargas Llosa¹. Précisons simplement qu'ici les figures de la violence se colorent de connotations clairement sadiques. Dans ses *Cartas a un joven novelista*, commentant un passage de *Mort à crédit* où Céline évoque une traversée de la Manche au cours de laquelle passagers et équipage se mettent à vomir à qui mieux mieux, Vargas Llosa, exaltant une de ces « mudas » (mutations) qui caractérisent la littérature contemporaine, explique que ce torrent de vomissures : « va, por la lentitud y eficacia de la descripción, despegando del realismo y convirtiéndose en algo esperpéntico, apocalíptico ». Il en va de même pour la dictature sanglante et, avec le recul, grotesquement pompeuse, de Rafael Leónidas Trujillo : l'accumulation des actes de sadisme et la sauvagerie insolente du « Benefactor », la bassesse visqueuse des courtisans qui l'entourent, l'appui inconditionnel dont il a bénéficié

¹ OVIEDO José Miguel, *Mario Vargas Llosa : la invención de una realidad*, Seix Barral, Biblioteca Breve, Barcelona, 1982, [457 p.], p. 328.

presque jusqu'à la fin de la part des États-Unis, la traque sordide et implacable de ses assassins, tous ces éléments sont brassés et reconstruits dans un montage où l'effet de suspens est fréquemment sollicité, où les séquences se terminent souvent sur un climax, où les jeux sur le temps finissent par instaurer un temps propre au récit, où l'ordre de la fiction s'impose au désordre du monde, où un humour parfois grinçant sert de contrepoids et de contrepoint au sordide et à l'horreur. Tous ces éléments font que : « la historia cambia de nivel de realidad, alcanza una categoría visionaria y simbólica, incluso fantástica, y todo el contorno queda contagiado por la extraordinaria mudanza »¹. C'est cet objectif qui est pleinement atteint dans *La Fiesta del Chivo*.

Claude FELL

Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III

¹ VARGAS LLOSA Mario, *Cartas a un joven novelista*, op. cit., p. 113-114.

Violence sadique dans le *Poema de Mio Cid*

Le *Poema de Mio Cid*, première composition littéraire conservée en langue castillane, contient plusieurs passages qui illustrent diverses formes de violence. Nous sommes face à un genre littéraire primaire, vivant, qui nous transmet, sans censure, la rudesse d'une société virile, où la démonstration de la force physique est obligée. À cet égard, l'un des épisodes les plus frappants de cette œuvre est, sans doute, celui où les infants de Carrión fouettent les filles du Cid. Est-ce une simple vengeance, comme le prétend le texte ? L'épisode ne sert-il qu'à montrer la confrontation entre le héros castillan et les jeunes nobles léonais ? S'agit-il d'une revanche sous forme d'outrage ou bien d'un acte de sadisme exercé par deux frères envers deux sœurs ? Nous tâcherons de répondre à ces questions.

1 – Histoire et littérature

Il est inutile de dire que, dans plusieurs travaux d'inspiration historique du Moyen Âge, le nom des personnages est modifié par rapport à leur référent historique. Les filles du Cid, dans le *Poema de Mio Cid*, s'appellent *Elvira* et *Sol*, alors que les noms des héritières du *Campeador*, tels qu'ils apparaissent dans les chroniques médiévales, sont ceux de *Cristina* – l'aînée, qui épousa Ramiro, infant de Navarre – et de *Maria* – la benjamine, qui s'est mariée avec Ramón Berenguer III le Grand (neveu du comte du *Poema*).

Les infants de Carrión, qui n'ont pas eu historiquement beaucoup d'importance, sont élevés à la catégorie de beaux-fils du Cid dans le *Poema*. Ce fut une trouvaille, d'autant que l'orientation politique de cet ouvrage littéraire concerne avant tout les campagnes de Castille et de León et leurs zones frontalières, comme le souligne très justement Ian Gibson :

Fue por lo tanto un recurso genial escoger a dos nobles leoneses de escaso relieve para que desempeñasen el papel de malvados y así el autor pudo representarlos como derrochadores codiciosos, cobardes ambiciosos, en fin, traidores deshonorados y vencidos.¹

Dans notre étude, nous considérerons seulement la figure littéraire – très intéressante pour nous – de deux personnages masculins dont nous verrons les tendances sadiques.

2 – Caractère des infants

En avançant dans le poème, la chanson nous fournit, peu à peu et avec une gradation mesurée, des informations sur la personnalité de Diego et Fernando. D'abord, ils ne sont que deux jeunes de famille noble, de vieille

¹ *Poema de Mio Cid*, Ed. Ian GIBSON, Castalia, Madrid, 1987 [461 p.], p. 42.

souche, de León, qui semblent offrir spontanément un futur heureux aux filles du Cid auprès du roi :

Aquí entraron en fabla los ifantes de Carrión :
« Mucho crecen las nuevas de mio Cid el Campeador ;
bien casariemos con sus fijas pora uebos de pro ».¹

Néanmoins, petit à petit, nous découvrons des aspects plus inquiétants de leur caractère ; ils ne sont absolument pas sincères et, dans le privé, ils sont froids et intéressés :

De los ifantes de Carrión yo vos quiero contar,
fablando en su conssejo aviendo su poridad :
« Las nuevas del Cid mucho van adelant ;
demandemos sus fijas pora con ellas casar.
Creceremos en nuestra ondra y iremos adelant ».
Vinién al rey Alfonso con esta poridad :
« Merced vos pidimos como a rey y a señor natural ;
con vuestro consejo lo queremos fer nós,
que nos demandedes fijas del Campeador :
casar queremos con ellas a su ondra y a nuestra pro ».²

Mais le père des fiancées n'accepte la demande du roi qu'à contrecœur : on ne doit pas oublier que le Cid n'est pas seulement un archétype de courage et de fidélité, mais également de sagesse. Le héros, avant d'accorder la main de ses filles, n'a pas une bonne opinion des infants :

E pidenme mis fijas pora los ifantes de Carrión ;
ellos son mucho orgullosos y an part en la cort.
D'este casamiento non avría sabor.³

Après le mariage, les infants cohabiteront placidement à Valence avec leurs femmes pendant deux ans. Malgré l'avis réservé du Cid et de certains de ses vassaux castillans, Diego et Fernando reçoivent un traitement courtois et généreux à tout moment. Mais un événement inattendu modifiera la conduite, jusqu'alors correcte, des infants. Un lion, qui est inexplicablement captif dans la cour du *Campeador*, s'échappe du filet qui le retient et cause une peur ridicule à Diego et Fernando : tandis que les chevaliers de la *maisnée* du Cid accourent immédiatement pour protéger leur seigneur qui, ignorant ce qu'il arrive, dort placidement sur un fauteuil, les beaux-fils de Rodrigue se sauvent terrifiés et se cachent d'une manière infamante :

Ferrán Gonçález non vio allí do's alçasse nin camara abierta nin torre :

1 *Ibid.*, vers 1374-1376.

2 *Ibid.*, vers 1882-1890.

3 *Ibid.*, vers 1939-1941.

metió·s so l'escaño, tanto ovo el pavor.

Diego Gonçález por la puerta salió

diziendo de la boca : « ¡ non veré Carrión ! ».

Tras una viga lagar metió·s con grant pavor ;

el manto e el brial todo suzio lo sacó.¹

Durant les mois de plaisible vie au palais qui précèdent l'épisode du lion, Diego et Fernando ont réussi à déguiser ou apaiser leurs pulsions devant les autres, mais après cet événement, leur vraie personnalité se révélera graduellement. À partir de ce moment, les dialogues que tous les deux tiennent en privé et l'attitude qu'ils montrent publiquement seront ceux de deux êtres mesquins et pleins de ressentiment ; le Cid et ses chevaliers pourront confirmer leurs soupçons.

Les infants ont l'intention de retourner bientôt à leurs domaines familiaux avec les richesses accumulées à la cour cidienne ; mais ils ne songent pas seulement à ramener un butin matériel, ils voudront également se servir de leurs femmes :

Los averes que tenemos grandes son y soberanos ;

mientras que visquiéremos, despende no lo podremos.

Pidamos nuestras mugieres al Cid Campeador ;

digamos que las leuaremos a tierras de Carrión,

enseñarlas emos do las eredades son ;

Sacarlas emos de Valencia de poder del Campeador.²

Le *Poema* nous montre deux infants hypocrites, qui cachent leurs vrais désirs à la société qui les entoure ; ils ne sont pas honteux de leurs défauts – ils ne peuvent pas les voir –, ni ne souffrent de problèmes de conscience car ils croient n'avoir rien à se reprocher. La dissimulation et la duplicité que le *Poema* nous laisse entendre démontrent, en fait, que Diego et Fernando ont une éthique antisociale consciente et voilée qui est pour eux une sorte d'autoprotection. Ils sont des personnages réprimés par un milieu qui les oblige à cacher leurs goûts et leurs intentions. Cette répression a dû être conditionnée par des événements du passé qui, dans le *Poema*, ne sont pas manifestes et que nous ne pourrions pas reconstituer. Cependant, l'épisode du sadisme qui nous sera raconté après nous permet de penser que, pendant leur enfance ou leur adolescence, les deux frères ont dû apprendre à se protéger ensemble, et à utiliser un voile de fausseté, afin de se défendre contre ce qu'ils ont considéré comme des agressions.

1 *Ibid.*, vers 2288-2293.

2 *Ibid.*, vers 2543-2548.

3 – L'affront de *Corpes*

C'est dans cet épisode que l'on peut trouver la manifestation sadique, objet de notre analyse. Les infants et leur cortège arrivent au *robledo de Corpes*. Il s'agit d'une forêt sauvage et lointaine. C'est là qu'ils installent les tentes pour y passer la nuit. Nous nous trouvons, en réalité, devant un *locus amœnus* un peu particulier. Voici sa caractérisation :

Entrados son los ifantes al Robredo de Corpes
 Los montes son altos las ramas pujan con las nuves
 E las bestias fieras que andan aderredor
 Falaron un vergel con una limpia fuent
 Mandan fincar la tienda ifantes de Carrión
 Con quantos que ellos traen y yazen essa noch.¹

Le *Poema* dit explicitement que les infants passent cette nuit avec leurs femmes comme deux couples normaux ; mais on peut déjà prévoir un changement de situation au lever du soleil.

Con sus mugieres en braços demuestran les amor
 Mal gelo cunplieron quando salié el sol.²

À l'aube, les infants ordonnent au cortège de les laisser seuls avec leurs épouses et annoncent, sur-le-champ et ouvertement, l'acte cruel qu'ils vont effectuer :

Adelant eran idos los de criazón
 Assi lo mandaron los ifantes de Carrión
 Que non y fincás ninguno mugier nin varón
 Si non amas sus mugieres doña Elvira y doña Sol
 Deportar se quieren con ellas a todo su sabor
 Todos eran idos ellos quatro solos son
 Tanto mal comidieron los ifantes de Carrión
 Bien lo creades don Eluira y donna Sol
 Aqui seredes escarnidas en estos fieros montes
 Oy nos partiremos y dexadas seredes de nos.³

Plus loin dans le récit, l'auteur décrit l'affront en détail :

Alli les tuellen los mantos y los pelliçones
 Paran las en cuerpos y en camisas y en çiclatones

1 *Ibid.*, vers 2695-2704.

2 *Ibid.*, vers 2705-2706.

3 *Ibid.*, vers 2709-2718.

Espuelas tienen calçadas los malos traidores
En mano prenden las çinchas fuertes y duradores¹
Con las çinchas corredizas maian las tan sin sabor
Con las espuelas agudas don ellas an mal sabor.

Rompíen las camisas y las carnes a ellas amas a dos
Limpia salíe la sangre sobre los çiclatones
Ya lo sienten ellas en los sos coraçones.²

4 – Sadisme et vengeance

Les nobles léonais nous informent eux-mêmes de la cause de l'accomplissement de cet acte de violence : ils fouettent les filles du Cid en signe de vengeance préméditée. Le châtiment a commencé à être conçu après l'épisode du lion, où leur lâcheté a été révélée à tous.

Nos vengaremos aquesta por la del león.³

Il y a un détail, que nous n'avons pas encore commenté, qui signale un autre moment important et qui nous servira à expliquer le dénouement postérieur des faits : le *Campeador* maîtrise la bête et la remet dans la cage. Le Cid empêche finalement ses hommes de se moquer du manque de courage de ses beaux-fils. Cette attitude provoquera une vague de sentiments de haine envers lui de la part des infants.

Ce qui va déchaîner l'attitude sadique des infants c'est précisément la magnanimité du Cid. Ils ne peuvent supporter que ce soit leur propre beau-père qui les défende après avoir été ridiculisés. Ils sont de nobles chevaliers, infants de Carrión, et peuvent se défendre eux-mêmes ! Ceci rendra leur opprobre encore plus important. Nous pouvons également percevoir cette attitude chez l'algolagnique :

El asesino sádico es particularmente propenso a delinquir cuando ha sufrido una pérdida en su autoestima, se han burlado de él, ha sido rechazado sexualmente o han cuestionado su masculinidad.⁴

Comme on peut le constater dans l'algolagnie, le sujet qui souffre de cette perversion ne décharge pas sa colère sur la cause de son malheur ; il déplace, en revanche, son sentiment de vengeance vers un autre sujet – généralement innocent et étranger à la circonstance qui a provoqué le ressentiment. Elvira et Sol ne sont coupables que d'être filles du Cid ; c'est

1 *Ibid*, vers 2722-2725.

2 *Ibid.*, vers 2738-2740.

3 *Ibid.*, vers 2721.

4 ROMI Juan Carlos, « La algolagnia : aspectos sexológicos y psiquiátrico-forenses », in http://www.aap.org.ar/publicaciones/forense/Vol1/4/nume4_11.htm .

seulement pour cette raison qu'elles deviendront des victimes. Les infants auront alors le sentiment de battre le père, alors que c'est à leurs filles qu'ils s'en prennent.

Les individus à tendance sadique ont habituellement besoin d'infliger une punition, qu'elle soit physique ou psychique, à une personne différente ou, dans certains cas, à un animal. Ils cherchent, en outre, à ce que la victime leur envoie un appel d'aide qui puisse leur faire se sentir les maîtres de la situation violente ainsi créée. Cette idée apparaît clairement dans ce fragment du *Poema* :

Quando esto vieron las dueñas, fablava doña Sol :
 ¡Por Dios vos rogamos, don Diego e don Ferrando!
 Dos espadas tenedes fuertes y tajadores,
 Al una dizen Colada y al otra Tizón :
 cortandos las cabezas ; mártires seremos nós.
 Moros e cristianos departirán d'esta razón,
 que por lo que nos merecemos, no lo prendemos nós.
 Atán malos ensienplos non fagades sobre nós.¹

En effet, la demande des victimes ne servira pas à apaiser les agresseurs ; bien au contraire ; c'est en effet le stimulus qu'ils cherchent pour jouir de l'acte sadique :

Lo que ruegan las dueñas non les á ningún pro.²

Nous trouvons une autre coïncidence entre la théâtralité de l'acte sadique habituel et celui que nous pouvons voir dans le *Poema de Mio Cid* : l'utilisation d'instruments comme les éperons et les sangles nous rappelle ceux utilisés dans les spectacles sadomasochistes : cuir, pointes, fouets.

El látigo ofrece a la imaginación sádica la doble ventaja de ejercer una violencia real y cruel, y al mismo tiempo causar el impacto de ser un tipo primitivo o humillante.³

En outre, l'acharnement qui apparaît dans ces vers pourrait être en rapport avec le degré d'opprobre enduré par les nobles léonais. Ils ne se sentiront satisfaits qu'en voyant que la vengeance est arrivée jusqu'à ses dernières conséquences. Il ne faut pas oublier, en effet, que les infants abandonnent leurs femmes pensant qu'elles sont mortes.

Tanto las maiaron que sin cosimente son
 Sangrientas en las camisas y todos los ciclatones

1 *Poema de Mio Cid*, *op. cit.*, vers 2727-2733.

2 *Ibid.*, vers 2736.

3 ROMI Juan Carlos, *op. cit.*

Cansados son de ferir ellos amos a dos
Ensayandos amos qual dara mejores colpes
Ya non pueden fablar don Eluira y dona Sol.
Por muertas las dexaron en el Robredro de Corpes
Leuaron les los mantos y las pieles arminas
Mas dexan las maridas en briales y en camisas
E alas aues del monte y alas bestias de la fiera guisa
Por muertas las dexaron sabed que non por biuas.¹

Nous voudrions revenir aux vers qui nous parlent de l'affront de *Corpes* déjà cités plus haut.

Adelant eran idos los de criazón
Assi lo mandaron los ifantes de Carrión
Que non y fincas ninguno mugier nin varón.²

Il serait important de mettre en valeur une autre caractéristique de la personnalité de l'algolagnique : il lui arrive souvent d'infliger le châtement à ses victimes quand il est sûr que personne ne peut le voir à ce moment-là. Il est fort probable que, si les agresseurs avaient su que quelqu'un pouvait être témoin de leur acte, ils n'auraient jamais osé l'accomplir.

5 – Acte sadique double

La manière d'effectuer la punition envers les femmes est également étonnante. Nous voulons dire qu'il s'agit de deux frères qui ne montrent aucune pitié envers deux sœurs qui sont leurs conjointes respectives. Nous pourrions encore une fois trouver l'explication dans le passage où les infants de Carrión ont honte de leur propre lâcheté, devant un public composé de chevaliers braves et courageux. Au moment où Fernando et Diego subissent cette humiliation, ils sont ensemble ; sans doute est-ce la raison pour laquelle ils décident maintenant de se venger sur leurs femmes, les êtres les plus chers au Cid, c'est-à-dire, les filles de ce dernier. C'est ainsi que l'évocation du moment traumatique vécu par les beaux-fils de Rodrigue leur suggère la création d'une nouvelle situation parallèle mais inversée. À présent, le double acte sadique servira à laver la tache laissée sur l'honneur des nobles léonais : chacun d'eux aura maintenant sa propre victime expiatoire. Cela justifiera leur façon d'agir, selon leur propre point de vue, bien sûr. Nous pourrions appliquer le vieux principe « œil pour œil, dent pour dent ». Les frères ayant reçu l'opprobre en même temps, se vengent ensemble de la honte qu'ils ont éprouvée à ce moment néfaste.

1 *Ibid.*, vers 2745-2754.

2 *Ibid.*, vers 2709-2711.

6 – Justification de l'acte sadique

Nous avons déjà indiqué que les infants nous informaient, à plusieurs reprises dans le *Poema*, de l'événement qui aurait lieu plus tard au *Robledo de Corpes*. L'affront que les dames subiront est en effet annoncé aux vers 2546-2558. On trouvera aussi à cet endroit la justification apportée par les infants :

Digamos que las leuaremos a tierras de Carrión
 Ensenar las hemos do las heredades son
 Sacar las hemos de Valençia de poder del campeador
 Después en la carrera feremos nuestro sabor
 Ante que nos retrayan lo que cuntió del león
 Nos de natura somos de condes de Carrion
 Aueres leuaremos grandes que valen grant valor
 Escarniremos las fijas del Campeador.¹

Il y a une préparation préméditée de l'acte sadique ; ils ont agi avec dol direct : les frères ont abusé de la confiance de leurs femmes afin de les séparer de leur père pour finalement s'acharner à volonté sur leurs victimes innocentes. Cette caractéristique de la personnalité sadique nous est bien connue ; ces sujets sont très souvent décrits comme des personnes calmes, froides et capables de penser à l'avance à tous les petits détails de l'agression qu'ils commettront plus tard.

*

Nous avons pu observer comment la littérature épique du Moyen Âge peut aussi nous montrer des exemples, parfaitement caractérisés, de conduites algolagniques. Les infants de Carrión nous offrent, de plus, un cas assez particulier dans lequel nous pouvons assister à un acte sadique double. L'humiliation que tous les deux ont subie simultanément a conditionné leur réaction. Les filles du Cid sont les victimes idéales de Fernando et Diego, qui veulent voir vengé leur ressentiment par objet interposé, ce qui représente le plus fidèlement possible l'image de celui qui les a ridiculisés.

On connaît les conséquences de leur délit.

Adelina ESCAMILLA SÁNCHEZ
 Université Catholique de Paris

¹ *Ibid.*, vers 2546-2553.

***El jorobadito* de Roberto Arlt, une figure du sadisme**

Le mot qui décrirait le mieux la particularité de Roberto Arlt en tant qu'écrivain serait radical. Ce lecteur rocambolesque des feuilletons, des textes de Dostoïevski mal traduits en espagnol, possède une imagination extrémiste : l'unique moyen de sortir d'un conflit, c'est à travers la violence. Et plus que d'une idéologie, il s'agit tout d'abord d'une forme. La signification de l'acte de violence chez Arlt est donc stratégique : parce que c'est « la façon de faire face à tout lien social conventionnel »¹.

Nous proposons une lecture de la nouvelle *El jorobadito* (publiée en 1933), dans laquelle il n'y a pas la pluralité des transgressions ni la rhétorique abondante sur la violence de *Los siete locos* et *Los lanzallamas*, mais une sorte de violence sournoise et subtile. Or, ce texte pourrait être lu comme une histoire de violations successives. Une telle opération présuppose la mise en relation de certains éléments qui, à première vue, ne sont pas nécessairement liés entre eux. Par exemple, la relation entre difformité, transgression, douleur ; la relation entre mutilation de la personnalité et violence morale ; les jeux de transgression dans les contextes de souffrance subie et infligée.

Le dernier point motive inévitablement une série de réflexions sur le masochisme et le sadisme, les manifestations spécifiques de tels vices et leur possible complémentarité. Dans ce contexte, il ne faudrait pas perdre de vue que Arlt fait exprès de charger ses narrations d'une bonne dose de psychologisme, produit d'une multitude d'influences – entre autres celles du mélodrame social, et, sans doute, des répercussions des théories psychanalytiques. Le résultat est une esthétique de l'exagération, grotesque et caricaturale, par rapport aux types humains et à l'évolution de l'action de ses nouvelles qui conduit à un abord particulier des questions mentionnées.

1 – La rencontre : difformité, transgression, douleur

Rigoletto, un être bossu et difforme auquel le narrateur donne ce surnom, se trouve au cœur d'une série de projets sadiques. Pour faire payer au monde sa difformité, il se livre à des actes qui provoquent de la peine chez les autres. Rigoletto semble entrer dans la vie du narrateur par pur hasard et, bientôt, cela inspire chez lui le désir de se venger de sa fiancée. En effet, le narrateur ressent les fiançailles comme une torture imposée par l'entourage social, les principaux bourreaux étant la fiancée et la mère de celle-ci. L'« admirable » projet sadique pourrait renverser les rôles, au moins provisoirement. Il tourne autour d'un baiser et consiste à transformer, par la

¹ SARLO Beatriz, « Roberto Arlt, un extremista de la literatura », *Cultura y Nación, Clarín*, Buenos Aires, Domingo 2 de abril 2000.

force, l'expérience délicate du baiser en une expérience douloureuse. Apparaissent alors plusieurs cercles de transgressions – la mutilation de la personnalité du narrateur au sein de la relation des fiançailles ; la figure violatrice du bossu (laid et méchant) ; le projet de vengeance – cercles qui culminent avec l'assassinat du bossu par le narrateur.

Le récit est autodiégétique et le point de vue dépourvu de toute prétention d'objectivité. Le début du récit coïncide avec la fin de l'action, l'incarcération du narrateur, et il vise à l'explication de la décadence de ce personnage. C'est alors une trajectoire en arrière, un flash-back.

La rencontre entre les deux personnages a lieu dans un café de Buenos Aires et le rapport entre eux ne tarde pas à s'établir. Le bossu adresse le premier la parole au narrateur : « Caballero, ¿ será tan amable usted que me permita sus fósforos ? »¹. Pourtant, ce dernier avait déjà établi un rapport visuel avec l'avorton : « Aquel sapo humano me atraía con la inmensidad de su desparpajo »². Selon la description détaillée du narrateur :

Era tan bajo que apenas si sus hombros se ponían al nivel con la tabla de la mesa [...] Pero, lo que causaba en él un efecto extraño, además de la consabida corcova, era su cabeza cuadrada y la cara larga y redonda, de modo que por el cráneo parecía un mulo y por el semblante un caballo.³

Cette tête d'animal difforme nous renvoie aux classifications de Fichte selon lesquelles une des trois caractéristiques somatiques qui distinguent nettement l'homme de l'animal est la bouche qui, chez les humains, semble comme « s'effacer sous l'arc d'un front méditatif », alors que « la gueule de l'animal, toujours prête à dévorer, avance fortement »⁴. Rigoletto est alors, aux yeux du narrateur, un représentant de la transgression, un porteur de violence par nature, du seul fait de son apparence. Pourtant, cet être n'agresse pas le monde seulement par sa difformité et ses paroles provocatrices, mais aussi par sa perversion psychique. Le narrateur arrive rapidement à la conclusion que « Rigoletto era el ente más descarado de su especie »⁵. Sa difformité extérieure correspond à une perversion intérieure, en établissant un lien entre l'être laid et une conscience mauvaise et perverse : en le faisant assumer la culpabilité de n'avoir pas achevé sa destinée d'accomplissement, l'être difforme se voit reprocher de contaminer le monde⁶.

1 ARLT Roberto, *El Jorobadito*, in *Las figuras y otros cuentos*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1984 [77 p.], p. 13.

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 12-13.

4 GAGNEBIN Murielle, *Fascination de la laideur*, Éditions l'Âge d'Homme, Lausanne, 1978, [387 p.], p. 50-51.

5 ARLT Roberto, *op.cit.*, p. 15.

6 Cf. RIBON Michel, *Archipel de la laideur*, Kimé, Paris, 1995, [457 p.], p. 26-27.

– Mirá, Rigoletto, no seas perverso. Prefiero cualquier cosa a verte pegándole con un látigo a una inocente cerda. ¿ Qué te ha hecho la marrana ? Nada. ¿ No es cierto que no te ha hecho nada ?

– ¿ Qué se le importa ?

– No te ha hecho nada, y vos contumaz, obstinado, cruel, desfogas tus furores en la pobre bestia.

– Como me embrome mucho la voy a rociar de petróleo a la chancha y luego le prendo fuego.¹

Le bossu est présenté comme un bourreau implacable à qui l'exercice de violence contre des êtres innocents procure une satisfaction ; il jouit du seul fait d'annoncer des projets assassins. Voilà donc qui est cet être par rapport au narrateur qui l'a vu, qui l'a connu et qui le décrit. Le regard du narrateur « façonne » le corps du bossu qui se trouve face à lui, « le fait naître, le sculpte, le produit comme il est », car il le voit comme jamais cet être ne pourrait lui-même se voir. « Autrui détient le secret », dirions nous en citant Sartre, car autrui fait naître le sujet². La question suivante serait alors, qui est celui qui regarde, qui est celui qui parle ?

En peignant son autoportrait, le narrateur avoue que depuis son enfance il a toujours éprouvé une attraction paradoxale pour l'anomalie et la difformité, sensation qu'il compare au vertige, horrible et à la fois séducteur, au vide sous les pieds :

Recuerdo [...] que desde mi tierna infancia me llamaron la atención los contrahechos. Los odiaba al tiempo que me atraían, [...] en presencia de un deforme no puedo escapar al nauseoso pensamiento de imaginarme corcovado, grotesco, espantoso, abandonado de todos, hospedado en una perrera, perseguido por traillas de chicos feroces que me clavarían agujas en la giba.³

Cette attirance pour la difformité puise son intensité dans les lubies qu'elle suscite chez lui, notamment dans le processus de son identification à l'anomalie. Nous pourrions nous demander d'où sortent ces images frappées – selon les mots de Henri Michaux – « du sceau du grotesque et du monstrueux, c'est-à-dire du *fantomisme* » ? « Seraient-ils les visages de personnalités sacrifiées, de ces “moi” que la vie, la volonté, l'ambition, le goût de la rectitude et de la cohérence étouffèrent ? »⁴.

Quelle que soit l'origine de ces projections imaginaires, une telle identification se révèle être, pour le narrateur, une source de fascination. La laideur surgit ici comme une forme de violence vers le monde extérieur, comme une offense particulière, un coup brusque et inattendu, car elle

1 ARLT Roberto, *op. cit.*, p. 10.

2 SARTRE Jean Paul, *L'être et le néant* (1943), Gallimard, Paris, 1980, [691 p.], p. 413.

3 ARLT Roberto, *op. cit.*, p. 9-10.

4 RIBON Michel *op.cit.*, p. 70.

introduit au sein de ce monde une coupure par rapport à ce qui est perçu comme son harmonie. Ainsi, le monde (toujours vu comme le monde des autres) est choqué par l'irruption d'un moi identifié à une figure transgressive étrangère à lui, car elle vient d'un ailleurs. « La laideur est d'abord l'expérience d'un pénible affect : celui d'une répulsion ». Et le premier mouvement de celui qui s'y trouve confronté est de s'en détourner comme d'une chose qui, par sa proximité ou l'attention qu'il pourrait lui accorder, menacerait l'intégrité de son être. Comme si la laideur nous renvoyait « à cette partie nocturne de nous-mêmes, à ce versant de ténèbres qui en nous participe du difforme et du bestial, bref, de cet inhumain dont nous refusons le face à face »¹. Ce que le personnage – ignoble, répugnant et anéanti – cherche est alors le rejet, la moquerie, l'agressivité en tant que réponses possibles d'un monde blessé par le coup de la laideur.

Voilà donc qui est celui qui parle, selon ses propres paroles. On pourrait l'appeler celui qui a vu le bossu – « el hombre que vio al contrahecho » – en suggérant ainsi un parallélisme avec « el hombre que vio a la partera ». Les points de rapprochement des deux personnages s'articulent alors autour de trois notions : difformité, transgression, douleur. Derrière le fait de leur rencontre, de leur hasardeuse coexistence dans l'espace et dans le temps, il semble y avoir les indices d'une autre coexistence.

2 – Victime d'une violence taciturne

Au-delà de ses fantasmes d'humiliation, le narrateur semble vivre une situation réelle de souffrance dans sa relation de fiançailles. Victime des multiples manipulations de sa fiancée et de sa mère, il est entraîné dans un état psychologique ingérable : esclave, objet d'humiliations et de mauvais traitements aux mains des deux femmes – « como una monstruosa araña iba tejiendo en redor de mi responsabilidad una fina tela de obligaciones »². D'après Freud, le masochiste, pour provoquer la punition, doit nécessairement « faire ce qui est inapproprié, travailler contre son propre avantage, détruire les perspectives qui s'ouvrent à lui dans le monde réel et éventuellement anéantir sa propre existence réelle »³.

Comme le rocher viole l'intégrité de la rivière en séparant le courant d'eau en deux, la présence de la jeune fille dans la vie du personnage est ressentie comme une violation progressive et silencieuse qui peut, pourtant,

1 *Ibid.*, p. 27, 28

2 *Ibid.*, p. 16.

3 FREUD Sigmund, « Le problème économique du masochisme », *Œuvres Complètes*, XVII, 1923-25, PUF, Paris, 1992, [336 p.], p. 13

obtenir au bout d'un certain temps, le caractère d'une habitude face à un fait inévitable ; elle perd son caractère répulsif pour se transformer en une expérience désirée et même recherchée – « Por un momento la sentía implantada en mi existencia semejante a un peñasco en el centro de un río »¹. Ainsi, le narrateur expérimente la mutation de son état de souffrance : la peine n'est plus le résultat d'un acte de contrainte – « un acte qui a son principe en dehors de nous, sans aucun concours de l'agent qui subit la contrainte » – mais celui d'un acte de plein gré –, « une chose dont le principe est en l'homme même [car] il dépend de lui de la faire ou de ne pas la faire »².

La vida que corre en nosotros se corta en dos raudales al llegar a su imagen, y como la corriente no puede destruir la roca, terminamos anhelando el peñasco que taja nuestro movimiento y permanencia inmutable.³

Sa recherche imaginaire de la souffrance à travers l'auto-dégradation, apparaît maintenant combinée avec son état d'avilissement réel. Au sein d'un *masochisme mora*, ce qui importe c'est la souffrance elle-même et l'élément prédominant est le sentiment de culpabilité⁴ « que [la souffrance] soit infligée par une personne aimée ou indifférente ne joue aucun rôle ; elle peut aussi être causée par des puissances ou circonstances impersonnelles [car] le vrai masochiste tend toujours sa joue là où il a la perspective de recevoir un coup »⁵. Le secret du masochiste consiste alors, d'un côté, en sa capacité d'identification avec tous les humiliés et offensés⁶, et, de l'autre, en sa recherche systématique de la douleur. La jeune fille n'a même pas de nom ; elle est une demoiselle quelconque, car ses traits particuliers n'ont aucune importance. Dans la scène masochiste, le héros principal est la victime et non pas le bourreau. Et la question est : comment faire pour devenir le héros qui reçoit le coup, celui qui est « bâillonné, ligoté, battu de douloureuse façon, fouetté, maltraité [...] contraint à une obéissance inconditionnelle, souillé, rabaissé »⁷ ? Dans ce contexte, « l'obscur puissance du Destin » est une des figures favorites du masochiste au sommet de tout un répertoire composé par les figures des parents, les maîtres et d'autres types d'autorité⁸.

1 ARLT Roberto, *op. cit.*, p. 15.

2 RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990, [553 p.], p. 111-112.

3 ARLT Roberto, *op. cit.*, p. 15.

4 Cf. FREUD Sigmund, *op.cit.*, p. 21-22.

5 *Idem*, p. 17

6 Cf. GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris, 1961, [351 p.], p. 215.

7 *Idem*, p. 14.

8 FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 20-21.

Le personnage assume en plus la douleur provoquée par la présence d'une belle-mère perçue comme répulsive. Il laisse croître en lui la haine, qui s'érige progressivement en la motivation principale de ses allers-retours vers cette maison : « pues me retenía en la casa, junto a mi novia no el amor a ella, sino el odio al alma taciturna y violenta que envasaba la madre silenciosa »¹. La haine s'accumule jusqu'à ce qu'elle devienne une obsesión : « Ahora estaba aferrado al semblante de la madre como a una mala injuria inolvidable o a una humillación atroz »². La laideur porte l'ombre de la mort et, de cette façon, elle jette un pont entre la répugnance physique et le masochisme³. Le visage de la belle-mère subit donc une transfiguration pour s'approcher des figures qui hantent l'imaginaire du personnage. Ce visage, transgressif et agressif, prend les dimensions d'une blessure, d'un geste de violence démesurée, et fouette sans pitié le personnage.

Le narrateur accepte l'obscur puissance de son destin et se soumet à ce qu'il appelle la « violence sourde et taciturne » des deux femmes. Une violence de regards, de paroles mielleuses et de gestes. « Avec le regard, la violence fait ses gammes les plus fines et les plus variées ». Il existe ainsi des regards dignes de la Gorgone, qui pétrifient ceux qui la contemplent ; des regards durs qui glacent ; et encore d'autres, « des regards d'une mollesse ou d'une douceur telle qu'on s'y perd, que l'on s'y noie »⁴.

Le masochiste possède l'admirable capacité d'attribuer le rôle du bourreau à ceux qui ne le sont pas par nature. « Esclave [qui] reste englué à [l']obstacle, comme un mollusque sur son rocher »⁵, le narrateur persiste dans sa torture et la subit silencieusement.

En tanto la malla de la red se iba ajustando cada vez más a mi organismo. Me sentía amarrado por invisibles cordeles. Día tras día la señora X agregaba un nudo más a su tejido, y mi tristeza crecía como si ante mis ojos estuvieran serruchando las tablas del ataúd que me iba a sumergir en la nada.⁶

1 ARLT Roberto, *op. cit.*, p. 15.

2 *Ibid.*, p. 16.

3 Cf. GAGNEBIN Murielle, *op. cit.*, p. 57.

4 DADOUN Roger, *La violence : essai sur l'homo violens*, Hatier, Paris, 1993, [79 p.], p. 48.

5 GIRARD René, *op. cit.*, p. 208.

6 ARLT Roberto, *op. cit.*, p. 17.

3 – Victime, bourreau et les mystères de la transgression

Le projet de vengeance apparaît alors comme une inversion des lubies masochistes du narrateur. Las de sa situation de victime, le narrateur a l'intention d'inverser, pour un moment, les rôles. Il passe alors en position d'attaque, en abandonnant provisoirement son attitude habituelle, dans le but de forcer ceux qui l'ont avili, à leur faire éprouver pour un instant l'humiliation et la sensation d'incapacité face à un obstacle insurmontable.

Esa idea semidiabólica por su naturaleza, consistía en conducir a la casa de mi novia al insolente jorobadito previo acuerdo con él, y promover un escándalo singular [...] Bajo la apariencia de una conmiseración elevada a su más pura violencia y expresión, el primer beso que ella aún no me había dado a mí, tendría que dárselo al repugnante corcovado que jamás había sido amado [...]¹

La présence du bossu semble avoir déclenché les tendances sadiques d'un narrateur, en principe, masochiste. Au cours de la narration, il y a plusieurs insinuations relatives à une possible fusion des deux personnages : le bossu pourrait ne pas être un autre, mais le « mauvais génie » du narrateur, son côté sadique qui désire faire payer au monde tout ce qu'il a subi jusqu'à présent, un de ses côtés obscurs et incontrôlés.

El viento doblaba violentamente la copa de los árboles, pero el maldito corcovado me perseguía en mi carrera, como si no quisiera perderme, semejante a mi genio malo, semejante a lo malvado de mí mismo que para concretarse se hubiera revestido con la figura abominable del giboso.²

Lors de la réalisation du projet sadique, et à partir d'un moment, le bossu cesse de fonctionner comme l'instrument du narrateur. La violence qui fait irruption sur scène est, dans sa structure, différente de celle qu'aurait voulue le narrateur. Notamment, le bossu ne reste pas passif et immobile, à l'instar d'une statue répugnante, résigné à son état de laideur et de difformité, violateur silencieux, comme le narrateur l'aurait désiré. Au contraire, il prend la parole et il passe au rôle d'un agresseur beaucoup plus actif – « Señorita...la conmino que me dé un beso »³ – et qui bientôt dépassera toute limite en se manifestant comme une monstruosité intégrale, une folie de destruction qui ne peut se contraindre à rester dans les limites initialement définies par le plan. Comme nous l'indique Gilles Deleuze, « avec le personnage sadique la violence ne reste plus au niveau fantasmatique, elle devient une réalité »⁴ :

1 *Ibid.*, p. 18.

2 *Ibid.*, p. 21.

3 *Ibid.*, p. 23.

4 DELEUZE Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch : le froid et le cruel*, Minit, Paris, 1967, 257 p.

El límite de resistencia de las personas es variable. Elsa huyó arrojando grandes gritos [...] ¿Ustedes creen que el cojo se amilanó? Nada de eso. Colocado en medio de la sala, gritó estentóreamente :

– ¡Ustedes no tienen nada que hacer aquí! Yo he venido en cumplimiento de una alta misión filantrópica!...¡No se acerquen! –Y antes de que ellos tuvieran tiempo de avanzar para arrojarlo por la ventana, el corcovado desenfundó un revolver, encañonándolos.¹

La violence démontrée par ce compagnon du narrateur est démesurée et elle débouche sur la terreur. Le projet dévie. Des facteurs extérieurs – l'intervention de la police – interrompt le fil des événements. Le narrateur perd tout contrôle de la situation et il s'expose publiquement. Il sera amené à étrangler Rigoletto dans les jours qui suivent.

Épilogue

« Pienso que es triste no saber a quién matar », s'avoue un personnage arltien d'une autre nouvelle². Phrase qui révèle une aliénation particulière, celle des êtres isolés, en rupture avec un monde qu'ils ressentent hostile et étranger. Pourtant, dans « El jorobadito », il semble qu'il y ait eu un moment où le narrateur a su qui tuer et il est passé à l'acte sans plus d'hésitations. Le récit se termine alors sur une question qui insinue une causalité évidente entre les faits présentés et l'acte final.

¿Y ahora se dan cuenta por qué el hijo de diablo, el maldito jorobado, castigaba a la marrana todas las tardes y por qué yo he terminado estrangulándole ?³

Malgré cette insinuation, la question, en principe, reste ouverte et c'est au lecteur qu'incombe la tâche d'y répondre. Pour notre part, au lieu de nous décider pour une réponse définitive – qui probablement clorait le texte en le privant de son ambiguïté – nous pourrions en rajouter d'autres : Le bossu, se trouve-t-il à l'intérieur ou à l'extérieur du narrateur ? Représente-t-il le sadisme du surmoi qui se complète par le masochisme du moi pour provoquer les mêmes conséquences, notamment donner libre cours à la pulsion de mort ?⁴ Dans la pluralité des fils qui unissent les deux personnages, le premier évident est que le bossu constitue une incarnation de ce qui hante l'imaginaire du narrateur, c'est-à-dire de la laideur et de la difformité. Néanmoins, alors que celui-ci cherche des situations d'inégalité où il fera preuve de sa faiblesse, le bossu semble rechercher le contraire : des relations d'inégalité où il fera preuve de sa puissance en tant que

1 ARLT Roberto, *op. cit.*, p. 23

2 ARLT Roberto, « Las fieras », in *Las fieras y otros cuentos*, *op. cit.*

3 *Ibid.*, p. 24.

4 FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 21, 22

tortionnaire. Ce dernier n'apparaît pas comme un récepteur des violations d'autrui, mais comme violateur lui-même.

Un autre élément évident est que le projet en commun échoue, dans le sens où il ne débouche pas là où son inspireur l'avait planifié au départ. Serait-ce parce que la collaboration entre un masochiste et un sadique constitue un projet impossible ? Parce qu'ils appartiennent à deux mondes incommunicants dont chacun raconte une histoire différente ? D'après Gilles Deleuze :

Le masochisme est une histoire qui raconte comment le surmoi fut détruit, par qui, et ce qui sortit de cette destruction. Il arrive que les auditeurs comprennent mal l'histoire, et croient que le surmoi triomphe au moment même où il agonise [...]

Le sadisme, lui aussi, est une histoire. Elle raconte comment le moi, dans un tout autre contexte et un autre combat, est battu, expulsé. Comment le surmoi déchaîné prend un rôle exclusif, inspiré par l'inflation du père. Comment la mère et le moi deviennent les victimes de choix.¹

Ce que nous pouvons affirmer, c'est que le narrateur de cette nouvelle et le bossu appartiennent au registre des personnages arltiens intensément marqués par des éléments sadiques et masochistes. De tels éléments vont au-delà du niveau personnel et deviennent des caractéristiques de toute une classe sociale – la classe moyenne – ; ils vont, également, au-delà du plaisir momentané de souffrir ou de faire souffrir et atteignent les dimensions d'une métaphysique, d'une attitude face à l'univers, mystique et transcendante, une métaphysique de la négation, une morale de la violence qui est cette « *metafisica de siervo* », marque distinctive de tous ces personnages, nés d'un ventre vide².

Christina KOMI KALLINIKOS
Université de Caen.

1 Les victimes extérieures ont la qualité du moi rejeté. Gilles DELEUZE, *op. cit.*, p. 111.

2 GIORDANO Jaime, « Roberto Arlt o la metafísica de siervo », in *Atenea*, CLXVI, n° 419, Concepción (Chile), enero-marzo 1968, p. 73-104.

Cien años de violencia y soledad en *El otoño del patriarca* de

Gabriel García Márquez

Extraviado en la soledad de su inmenso poder, empezó a perder el rumbo

Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*

Gabriel García Márquez comenzó a trabajar en *El otoño del patriarca*, su quinta novela, poco antes de que se publicara en 1967 *Cien años de soledad*. La redacción definitiva la llevaría a cabo en Barcelona, entre los años 1968 y 1975. El escritor, que había sido testigo por tanto de los últimos años de la dictadura de Franco en España, dejó asomar en el trasfondo de su novela el acontecimiento histórico de la muerte del dictador. Como ya señaló Mario Benedetti, « el [tema del] óbito de un dictador latinoamericano tiene que ver con la crujiente agonía de Franco »¹. Sobre ese trasfondo situó al verdadero protagonista de la novela, el tirano patriarca de un reino de pesadumbre del Caribe, que se convierte en magistral catalización de los dictadores hispanoamericanos. En una entrevista de 1968, en pleno proceso de escritura de la novela, declaraba Gabriel García Márquez :

Escribo sobre la soledad del déspota. La novela será una especie de monólogo del dictador antes de ser presentado al tribunal popular. El cabrón gobernó durante más de tres siglos [...]. Durante años he venido reuniendo anécdotas e historias de dictadores. Ahora debo olvidarlas todas antes de empezar a escribir. Será difícil crear el prototipo de este personaje mitológico y patológico de la historia latinoamericana.²

En esa expresión de Gabriel García Márquez, « la soledad del déspota », están presentes los dos conceptos fundamentales que han guiado nuestro análisis de la obra : el de soledad y el de violencia. La primera se asocia indisolublemente a la figura del déspota, quien encarna una de las más sangrantes formas de violencia, que es la ejercida sobre aquellos a los que se gobierna.

La novela narra la agonía y la muerte del patriarca, cuya historia se nos cuenta de forma experimental y retrospectiva. Su perpetuidad en el poder motiva que el tiempo de su mandato, al igual que el de la novela, sea un tiempo cíclico. Como en *Cien años de soledad*, se trata de un tiempo « que no pasaba, sino que daba vueltas en redondo »³, convirtiéndose este tiempo en *El otoño del patriarca* en metáfora de la perpetuidad del poder

1 BENEDETTI Mario, *El recurso del supremo patriarca*, Editorial Nueva Imagen, México, 1979, [175 p.], p. 11.

2 FERNÁNDEZ-BRASO Miguel, *Gabriel García Márquez (una conversación infinita)*. Editorial Azur, Madrid, 1969, [108 p.], p. 105.

3 GARCIA MÁRQUEZ Gabriel, *op. cit.*, p. 407.

dictatorial, y en un segundo nivel, en metáfora de lo ancestral de esa violencia americana, a la que se ha referido Ariel Dorfman en estos términos :

La agresión ha comenzado hace mucho tiempo : América es fruto de una violencia prolongada, de un saqueo continuo, de la guerra civil y fratricida en toda su geografía. El mundo está dado con ciertas dimensiones evidentes. Cuando encontramos al personaje por primera vez, cuando lo sentimos ir naciendo en los ojos-vientre del lector, ya hay un mundo concreto rodeándolo, lleno de sombras y puños y rifles [...] que lo envuelve desde antes, desde un lejano e intangible antes, casi como un pecado original.¹

Pero ese concepto de tiempo que habita en las dos novelas de García Márquez aparece también ligado al concepto de soledad desarrollado por Octavio Paz en su ensayo *El laberinto de la soledad*, y por supuesto, en la propia novela de García Márquez :

El sentimiento de soledad, nostalgia de un cuerpo del que fuimos arrancados, es nostalgia de espacio [...], ese espacio no es otro que el centro del mundo [...]. No sólo hemos sido expulsados del centro del mundo y estamos condenados a buscarlo por selvas y desiertos por los vericuetos y subterráneos del Laberinto. Hubo *un tiempo* en el que el tiempo no era sucesión y tránsito, sino manar continuo de un presente fijo, en el que estaban contenidos todos los tiempos, el pasado y el futuro.²

Es pues en este marco de violencia atávica de América Latina donde hemos situado nuestro análisis de *El otoño*, asimilándolo a otro concepto atávico del continente americano, la soledad, cuyo laberinto recorre los confines tanto de la geografía como de la literatura hispanoamericana. Octavio Paz nos habla de la soledad del hombre mexicano, pero podemos ver en ella el reflejo de la soledad de todo un continente :

En el Valle de México el hombre se siente suspendido entre el cielo y la tierra y oscila entre poderes y fuerzas contrarias [...]. El mexicano se siente arrancado del seno de esa realidad, a un tiempo creadora y destructora, Madre y Tumba. Ha olvidado el nombre, la palabra que lo liga a todas esas fuerzas en que se manifiesta la vida. Por eso grita o calla, *apuñala o reza, se echa a dormir cien años*.³

1 – La violencia sádica

En *El otoño del patriarca* la violencia sádica que ejerce el dictador contra su pueblo arranca del conflicto existencial del personaje. La figura del patriarca se nos presenta como desestabilizada existencialmente desde su nacimiento a causa de la ausencia de la figura del padre, de quien la misma madre desconoce la identidad. El hijo crecerá sin posibilidad de aprehender la ley transmitida por el padre, lo que le hará adoptar una ley propia que él sí podrá transmitir a su hijo simbólico en tanto que patriarca : su pueblo.

1 DORFMAN Ariel, *Imaginación y violencia en América*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1970, [142 p.], p. 11.

2 PAZ Octavio, *El laberinto de la soledad*, Cátedra, Madrid, 1993, [578 p.], p. 356.

3 *Ibid*, p. 155.

Una inmensa mayoría de las actuaciones que reflejan la violencia sádica del tirano se enmarca en un determinado período de su vida, en su vejez u *otoño*. Se puede dar de esas actuaciones una explicación desde el concepto de la psicosis desarrollado por Lacan y que señala como causa de ésta la forclusión del Nombre-del-Padre. Producida ésta, como bien sabemos, el sujeto incurrirá entonces en la tentativa de producir una metáfora, delirante a veces, en el lugar de la metáfora paterna que no ha operado. Al no poder acceder a un mundo donde el sentido fálico viene dado por el efecto de la metáfora paterna, el sujeto tendrá entonces como tarea la reconstrucción desde el delirio de un mundo dotado de sentido donde él pueda habitar. Es exactamente el caso de nuestro protagonista, el patriarca, quien a consecuencia de esa ausencia absoluta del padre, va a terminar construyéndose su « reino de pesadumbre », un mundo dotado de un sentido claro para el personaje, que consistirá en ejercer de forma ilimitada un poder que en sus manos va a convertirse en absoluto, dotado incluso de connotaciones divinas. Así se explica la concepción del mundo por parte del patriarca, que se apoyará en un ejercicio indiscriminado de la violencia y la crueldad sin que esto lo enfrente a sentimientos de duda o remordimiento, antes al contrario. Esa violencia la aplicará el dictador a la violación de cuerpos y de conciencias como veremos más adelante. Un ejemplo de todo esto lo tenemos en el siguiente fragmento :

Apareció en la sala del comando rebelde, sin escolta, sin un arma, pero gritando con una deflagración de poder que se tiren bocabajo en el suelo que aquí llegó *el que todo lo puede*, a tierra, malparidos, diecinueve oficiales de estado mayor se tiraron al suelo, bocabajo, [...] oyó por encima de los otros gritos del cuartel alborotado sus propias órdenes inapelables de que fusilen por la espalda a los promotores de la rebelión, exhibieron los cadáveres colgados por los tobillos a sol y sereno para que nadie se quedara sin saber cómo terminan *los que escupen a Dios*.¹

La actitud sádica del hijo en el poder puede relacionarse por otro lado con el concepto de « masoquismo materno » desarrollado por la psicoanalista Gabrielle Rubin², según la cual es la posición masoquista de uno de los dos miembros de la pareja madre-hijo la que reactiva, con más o menos violencia, según los casos, la pulsión sádica de dominio del otro miembro. En el caso del patriarca, la posición masoquista de una madre que ha renunciado a una vida propia en favor de la de su hijo, habría impulsado el sadismo de éste, pero no dirigido hacia la madre, sino hacia el pueblo. Así, la posición sádica del hijo encontraría su lugar en la pareja formada por

1 GARCIA MÁRQUEZ Gabriel, *El otoño del patriarca*, Mondadori, Barcelona, 1999, [298 p.], p. 130.

2 RUBIN Gabrielle, *Les mères trop bonnes*, L'Harmattan, Coll. Études Psychanalytiques, Paris, 2000, [158 p.], p. 36.

él, en tanto que patriarca, y por su hijo simbólico : el pueblo. Vemos pues que se habría producido una traslación simbólica de la pareja madre-hijo hacia la pareja patriarca-pueblo, convertido éste en víctima muda de un dictador sádico :

En realidad no le interesaba el castigo sino demostrarse a sí mismo que la profanación del cuerpo [de su supuesto cuerpo muerto] y el asalto de la casa no habían sido un acto popular espontáneo sino un negocio infame de mercenarios, así que se hizo cargo de interrogar a los cautivos de viva voz [...] para conseguir que le dijeran por las buenas la verdad ilusoria que le hacía falta a su corazón, pero no lo consiguió [...], escogió uno del grupo principal y lo hizo desollar vivo en presencia de todos y todos [...] se sintieron empapados con el caldo caliente de la sangre del cuerpo en carne viva [...] y entonces confesaron lo que él quería que les habían pagado cuatrocientos pesos de oro para que arrastraran el cadáver [...], que no querían hacerlo ni por pasión ni por dinero porque no tenían nada contra él [...], suspiró y regresó a la casa presidencial con el alma liberada [...] murmurando que ya lo vieron, carajo, ya lo vieron, *esta gente me quiere*.¹

La violación de la conciencia y del cuerpo serán los instrumentos que utilice el dictador para repartir la ley, una ley mal asumida por éste, como hemos visto, a causa fundamentalmente del desequilibrio parental que ha sufrido en su infancia.

La *violación de cuerpos* llega en manos del patriarca a unos extremos insospechados, convirtiéndose éste en el victimario de toda una nación, de todo un « reino de pesadumbre ». En tanto que victimario se muestra absolutamente desalmado, separado del pueblo y del mundo por su peculiar laberinto de soledad, que le impide acercarse lo más mínimo a la comprensión del sufrimiento que inflige. La violación de cuerpos será ejercida en dos niveles, uno individual y otro colectivo. El primer nivel se concentra en las frecuentes relaciones que el patriarca mantiene a la fuerza con sus sirvientas, que muy bien pueden entenderse como violaciones contra mujeres, y que no sólo se extenderán a dichas sirvientas. Tal es el caso de un personaje como Francisca Linero, joven recién casada por la que el patriarca se siente atraído y en cuya casa irrumpirá para forzarla. Mientras se consuma el acto sexual, el marido será asesinado por orden del patriarca, uniéndose de este modo las pulsiones sexuales y de muerte en una acción de extremo sadismo :

La provocativa Francisca Linero [...] lo miraba sin saber qué hacer con su pudor de recién casada porque él había venido para darle gusto a su voluntad y *no había otro poder mayor que el suyo para impedirlo* [...]. Él hizo por fin su voluntad al cabo de tantos meses de asedio, pero lo hizo de prisa y mal [...], mientras el hombre del machete

1 GARCIA MÁRQUEZ Gabriel, *El otoño del patriarca*, op . cit., p. 44.

se llevó a Poncio Daza al interior de los platanales y lo hizo tasajo en rebanadas tan finas que fue imposible componer el cuerpo disperso por los marranos, pobre hombre, pero no había otro remedio, dijo él, porque iba a ser un enemigo mortal para toda la vida.¹

Estas violaciones no esconden en el fondo más que una ausencia del objeto amoroso o libidinal y una necesidad de éste, siendo la causa de esta ausencia la permanente presencia de la soledad :

Su madre lo sentía correteando a las sirvientas en la penumbra de los dormitorios, y era tanta su pena que alborotaba a los pájaros en las jaulas [...] para que los vecinos no sintieran los ruidos del asalto, el oprobio del forcejeo, las amenazas reprimidas de que se quede quieto mi general o se lo digo a su mamá, y estropeaba la siesta de los turpiales obligándolos a reventar para que nadie oyera su resuello sin alma de marido urgente, su desgracia de amante vestido, su llantito de perro, sus *lágrimas solitarias* que se iban como anocheciendo, como pudriéndose de lástima.²

El segundo nivel de violación de los cuerpos se centra en lo colectivo, en la violencia ejercida contra el pueblo. Los episodios en que el patriarca manifiesta su carácter de victimario de todo un pueblo siembran toda la novela, y dan cuenta de un sadismo extremo, incontrolado y desmedido, capaz incluso de dirigirse contra la infancia del país :

El ejército mantenía bajo custodia secreta a los niños que sacaban los números de la lotería por temor de que contaran por qué ganaba siempre el billete presidencial [...]. Ordenó que metieran a los [dos mil] niños en una barcaza cargada de cemento, cantando hasta los límites de las aguas territoriales, los hicieron volar con una carga de dinamita sin darles tiempo de sufrir mientras seguían cantando.³

En cuanto a la *violación de conciencias*, su presencia será menor que la de la violación de cuerpos. Hay abundantes ejemplos, no obstante, y que no por casualidad se centran en personajes cercanos al patriarca. Tal será el caso de personajes como Patricio Aragonés, al que el tirano le impondrá la muerte en vida, pues le obliga a renunciar a una vida propia para convertirse en su doble, o personajes como Manuela Sánchez o la novicia Leticia Nazareno, los dos grandes amores de su vida, a los que sólo puede cortejar o conquistar (éste es el caso de Leticia Nazareno) haciendo uso y abuso de su poder, a través de la violación de conciencias. La novicia será secuestrada por orden del patriarca, y retenida junto a él por la fuerza durante todo un año, minando su conciencia hasta poder conquistarla definitivamente, consumándose entonces el acto sexual. Decíamos que no era casualidad que este tipo de violación se dirigiera a personajes cercanos al patriarca, puesto que sólo en las conciencias de éstos puede influir el patriarca. El pueblo

1 *Ibid.*, p. 110.

2 *Ibid.*, p. 60.

3 *Ibid.*, p. 121-128.

sufrirá al patriarca en cuerpo, pero no en alma, demostrándose al final de la novela la total ineficacia del déspota para minar la conciencia colectiva :

Era apenas [...] un anciano sin destino que *nunca supimos quién fue, ni cómo fue, ni si fue apenas un infundio de la imaginación*, un tirano de burlas que nunca supo dónde estaba el revés y dónde estaba el derecho de esta vida que amábamos con una pasión insaciable que usted no se atrevió ni siquiera a imaginar por miedo de saber lo que nosotros sabíamos de sobra que era ardua y efímera pero que no había otra, general, porque *nosotros sabíamos quiénes éramos* mientras él se quedó sin saberlo para siempre.¹

Esa violación de cuerpos y conciencias motivará a su vez la « violación » del lenguaje en la novela, puesto que la violencia temática tendrá una traducción formal, dejando en el lenguaje una huella indeleble. Así se despliega una tremenda y rotunda isotopía de la violencia a lo largo de las páginas de toda la obra, que podemos rastrear por ejemplo en las diversas citas que hemos seleccionado en esta comunicación para ilustrar aspectos diferentes al del lenguaje. Esa isotopía de la violencia aparecerá asociada a otra isotopía que puebla toda la novela : la de la soledad.

2 – Violencia y soledad

La inestabilidad existencial del patriarca será la responsable como hemos visto de esa violencia arrasadora que dejará un rastro incontable de víctimas, y que a la postre se volverá contra el victimario, el patriarca, quien sufrirá cada vez más en ese laberinto de soledad cuyos límites han ido aumentando progresivamente. Iniciada la construcción del laberinto en su desgarrada infancia de huérfano, éste irá ensanchándose progresivamente con cada acto de crueldad, con cada acción sádica, con cada víctima. Desaparecidos los dos únicos interlocutores verdaderos del patriarca, su madre y « su única y legítima esposa » (Leticia Nazareno), el resto de seres estarán separados de él por la barrera cada vez más gruesa de su insoportable soledad. Una de las vertientes más destacadas de esa soledad será la « soledad del déspota » a la que anteriormente nos referíamos :

Había tratado de compensar aquel destino infame con el culto abrasador del vicio *solitario* del poder, [...] había medrado en la impiedad y el oprobio y se había sobrepuesto a su avaricia febril y al miedo congénito sólo por conservar hasta el fin de los tiempos su bolita de vidrio en el puño sin saber que era un vicio sin término.²

Esa soledad que envuelve al patriarca hermana a este personaje con la estirpe de los Buendía, condenados a *vagar por el desierto de la soledad*,

1 *Ibid.*, p. 298.

2 *Ibid.*, p. 296.

arrojados como el patriarca a un destino de seres solitarios. Así, por ejemplo, esa barrera de la soledad del déspota es la misma que la que rodea a Aureliano Buendía :

El coronel [...] rasguñó durante muchas horas, tratando de romperla, la dura cáscara de su soledad [...]. Había tenido que promover treinta y dos guerras, y había tenido que violar todos sus pactos con la muerte y revolcarse como un cerdo en el muladar de la gloria, para descubrir con casi cuarenta años de retraso los privilegios de la simplicidad.¹

También con respecto a la soledad del déspota nos interesa citar un pasaje de *Cien años de soledad*, puesto que bien podría pertenecer a *El otoño del patriarca*. Con ella se nos revela el sentimiento que azota ya no sólo al coronel y al patriarca en tanto que solitarios condenados, sino a todo dictador en su ejercicio del poder, a todo victimario cuya víctima sea el pueblo :

La embriaguez del poder empezó a descomponerse en ráfagas de desazón [...]. Sus órdenes se cumplían antes de ser impartidas, aun antes de que él las concibiera, y siempre llegaban mucho más lejos de donde él se hubiera atrevido a hacerlas llegar. *Extraviado en la soledad de su inmenso poder, empezó a perder el rumbo.*²

La soledad más absoluta será el castigo que recibirá el sádico patriarca que someterá al pueblo, su hijo, a una violencia tan desmedida como su poder ; será el castigo de aquel que desde su llegada al poder en tiempo inmemorial borró de su frente todo rastro de humanidad, aquel que sufrirá del azote de la soledad todos los días de su vida, hasta su muerte. Como Aureliano Buendía, quien momentos antes de morir, « le vio otra vez la cara a su soledad miserable »³, el patriarca se enfrenta en el momento postrero a la más absoluta de las soledades, arruinado entre las ruinas de su memoria, sabiéndose « aborrecido por quienes más lo amaban »⁴, sabiendo que « con el culto abrasador del vicio solitario del poder, se había hecho víctima de su secta para inmolarse en las llamas de aquel holocausto infinito »⁵, sabiéndose « condenado a no conocer la vida sino por el revés »⁶.

Esa soledad que azota a América y a sus individuos, a sus escritores y a sus personajes literarios, ha encontrado en estas dos obras de García Márquez – y en tantas otras del autor – un perfecto lugar donde hundir los cimientos del laberinto y desplegar sus largas galerías. ¿ Y qué habrá a la salida del laberinto ? Nos dice Octavio Paz : « La plenitud, la reunión, que

1 *Ibid*, p. 211.

2 *Ibid*, p. 207.

3 *Ibid*, p. 327.

4 *Ibid*, p. 294.

5 *Ibid*, p. 296.

6 *Ibid*, p. 297.

es reposo y dicha, concordancia con el mundo, nos esperan al fin del laberinto de la soledad »¹. Esa salida estará truncada para el patriarca, a quien la muerte negará para siempre toda posibilidad de reconciliación con los hombres, de comunión con el mundo, pues el déspota, el tirano, el enemigo del pueblo, no tendrá, al igual que « las estirpes condenadas a cien años de soledad [...] una segunda oportunidad sobre la tierra »².

Nieves PÉREZ ABAD
Universidad de Murcia

1 PAZ Octavio, *op. cit.*, p. 342.

2 GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *Cien años de soledad*, *op. cit.*, p. 504.

Violence, poésie et mémoire dans *Estrella distante* de Roberto Bolaño

Dans *Estrella distante*¹, publié en 1996, le narrateur et poète chilien Roberto Bolaño amplifie et approfondit le dernier chapitre de son roman *La literatura nazi en América*², intitulé « Ramírez Hoffman, el infame ». Il change le nom du personnage principal du récit, qui devient Carlos Wieder, les consonances germaniques de ce patronyme inscrivant le protagoniste d'*Estrella distante* dans la lignée des criminels de guerre nazis réfugiés en Amérique Latine après la seconde guerre mondiale. Carlos Wieder, présenté par l'auteur dans un entretien comme le « visage du mal absolu »³, s'impose comme une pièce maîtresse de l'histoire universelle de l'infamie, que Bolaño, marchant sur les pas de Borges, s'attache à retracer. Face au narrateur d'*Estrella distante*, poète en mal d'inspiration dont le nom est tu, se dresse la figure de Carlos Wieder, « assassin multiple »⁴ aux multiples identités, dont le récit tente de cerner les contours, plus de vingt ans après le début de la dictature de Pinochet, référent historique dans lequel la carrière meurtrière du poète pilote de l'Armée de l'Air Chilienne créé par Bolaño prend son essor. Le narrateur reconstitue au milieu des années 90, depuis son lieu d'exil barcelonais, avec un acharnement qui tient de l'obsession, l'itinéraire sanglant de Carlos Wieder, dont il croisa pour son infortune la route durant la présidence de Salvador Allende, à une époque où le personnage prétendait s'appeler Alberto Ruiz-Tagle et se faisait passer pour un autodidacte dans le but d'infiltrer les milieux étudiants de la ville de Concepción. Carlos Wieder fréquente alors les mêmes ateliers de poésie que le narrateur, où il exerce un grand pouvoir de séduction sur les femmes, en particulier sur les jumelles Garmendia, jeunes poétesses admirées de tous pour leur beauté et leur talent. Dès le premier chapitre, le récit s'effectue sous le double signe de la mémoire et de la poésie, toutes deux liées à la figure ambivalente de Carlos Wieder, dont l'image se dessine peu à peu dans le discours du narrateur, entièrement focalisé sur elle, à l'exception de quelques digressions. Le narrateur ajoute à ses propres souvenirs tout un faisceau de témoignages pour reconstituer un passé qui commence à sombrer dans l'oubli. Il recompose, comme un puzzle auquel il manque des pièces, la trajectoire d'un pilote poète qui s'illustre par ses œuvres barbares et dont l'histoire est indissociable de celle du Chili des années 70, marquées

1 BOLAÑO Roberto, *Estrella distante*, Compactos Anagrama, Barcelona, 1996, 157 p.

2 BOLAÑO Roberto, *La literatura nazi en América*, Seix Barral, Barcelona, 1996, 232 p.

3 BOLAÑO Roberto, in GRAS MIRAVET Dunia, « Entrevista con Roberto Bolaño », *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 604, octobre 2000, p. 58.

4 BOLAÑO Roberto, *Estrella distante*, *op. cit.*, p. 120.

par la violence d'une répression sans mesure, « décade maudite »¹ où les pulsions de mort de Carlos Wieder trouvent un terrain propice à leur déchaînement. Nous essaierons de montrer comment Carlos Wieder apparaît sur la « scène de la mémoire »² comme un criminel absolu, à l'imagination morbide, dont la rage destructrice s'apparente à celle des héros sadiens, tels que Maurice Blanchot et Georges Bataille les caractérisent. Nous tenterons aussi de dégager les traces que l'expérience de la violence laisse sur les consciences à travers l'analyse du discours du narrateur, dont la mémoire s'engouffre douloureusement dans l'abîme creusé par la disparition.

1 – Carlos Wieder, héros sadien

Carlos Wieder est présenté à travers le point de vue des autres personnages, rapporté par le narrateur, et à travers le filtre de la mémoire de ce même narrateur, dont la subjectivité influence l'interprétation qui est donnée des actes du pilote poète et de leur impact sur les consciences. Le récit met l'accent sur le sadisme de Wieder. Le rapprochement du nom de Wieder et du mot *Weiden* – dont le narrateur donne la définition suivante : « regodearse morbosamente en la contemplación de un objeto que excita nuestra sexualidad y/o nuestras tendencia sádicas »³ – est une importante clé de lecture du personnage.

À l'image des héros sadiens, Carlos Wieder se caractérise par sa « solitude absolue »⁴. Dans le premier chapitre d'*Estrella distante*, l'opposition de la première personne du pluriel, qui désigne les étudiants de Concepción comme un groupe uni par ses idéaux, et de la troisième personne du singulier, qui affirme l'arrogante singularité de Wieder, met en évidence le volontaire isolement du personnage, soucieux de préserver la distance qui le singularise. La narration insiste sur l'irréductible différence de Wieder, qui se distingue aussi des officiers de sa promotion et qui, en tant qu'artiste d'avant-garde, reste, malgré la reconnaissance dont il est l'objet dans les milieux officiels, une énigme pour les journalistes qui l'interrogent. Même au terme de l'exposition photographique, alors que les autres officiers sont présentés comme semblables et frères dans l'abjection,

1 *Ibid.*, p. 117.

2 MILLARES Selena, Alberto MADRID, « La escena de la memoria », in *Cuadernos hispanoamericanos. La cultura chilena durante la dictadura*, n° 482-483, agosto-septiembre de 1990, p. 9.

3 BOLAÑO Roberto, *op. cit.*, p. 51.

4 BLANCHOT Maurice, *Lautréamont et Sade*, Les Éditions de Minuit, Coll. « Arguments », Paris, 1963, [188 p.], p. 19.

Cien años de violencia y soledad en El otoño del patriarca

unis par une solidarité que scelle le sang des victimes¹, Wieder conserve son indéfectible particularité. Tandis que les autres membres de la junte s'inquiètent d'une possible divulgation de l'événement et nient hypocritement la réalité – « Allí en el fondo no había ocurrido nada, entre gente de mundo, ya se sabe »² – Wieder, reste imperturbable, sa parfaite maîtrise contrastant avec le trouble des autres officiers :

Muñoz Cano nunca más vio a Wieder. Su última imagen de él, sin embargo es indeleble : un living grande y desordenado, botellas, platos, ceniceros llenos, un grupo de gente pálida y cansada y Carlos Wieder junto a la ventana, en perfecto estado, sosteniendo una copa de whisky en una mano que ciertamente no temblaba y mirando el paisaje nocturno.³

L'image donnée du personnage, qui semble avoir aboli en lui toute sensibilité, manifeste l'apathie du héros sadien, que Blanchot définit comme « l'esprit de négation appliqué à l'homme qui choisit d'être souverain »⁴. Wieder a les traits de l'« homme énergique »⁵ dépeint par Blanchot, dans la mesure où il détruit tout sentiment de « pitié », de « gratitude » et d'« amour »⁶ en assassinant de sang-froid les femmes qu'il a séduites. Le meurtre de la tante d'Angélica et Verónica Garmendia, par la sécheresse même de la description – « Acto seguido, de un solo tajo, le abre el cuello »⁷ – la précision du geste et la rapidité d'exécution – « Ya está fuera de la habitación »⁸ – s'apparente au crime « commis dans l'endurcissement de la partie sensitive »⁹ dont parle Blanchot. Wieder agit méthodiquement, sans hésitation et sans émotion, comme un homme ayant l'expérience de la mort et « [jouissant] de [son] insensibilité »¹⁰, comme le laisse supposer son sourire¹¹, sourire qui, à plusieurs reprises, éclôt sur les lèvres du personnage lorsqu'il tire plaisir de la souffrance qu'il inflige à autrui, ce qui entre dans la logique de la conduite sadique.

1 BOLAÑO Roberto, *op. cit.*, p. 98 : « Nos mirábamos y nos reconocíamos, pero en realidad era como si no nos reconociéramos, parecíamos diferentes, parecíamos iguales [...]. Mientras algunos se iban sin despedirse una extraña sensación de fraternidad quedó flotando en el piso entre los que optaron por quedarse ».

2 *Ibid.*, p. 100.

3 *Ibid.*, p. 101-102.

4 BLANCHOT Maurice, *op. cit.*, p. 44.

5 *Idem.*

6 *Idem.*

7 BOLAÑO Roberto, *op. cit.*, p. 32.

8 *Idem.*

9 BLANCHOT Maurice, *op. cit.*, p. 45.

10 *Idem.*

11 BOLAÑO Roberto, *op. cit.*, p. 32.

C'est dans la scène de l'exposition photographique, présentée comme une « épiphanie de la folie »¹, que la cruauté du personnage se révèle dans toute la magnitude de son « explosion destructrice »². Les centaines d'instantanés exposés représentent des victimes de la torture, en majorité des femmes, photographiées par Wieder avant ou après leur mort. Les corps désarticulés qui figurent sur les photos sont comparés à des « mannequins » par le témoin qui rapporte la scène. Cette comparaison est révélatrice du processus de chosification que subit la victime entre les mains du bourreau, qui manipule son corps inerte comme il le désire. L'image du mannequin nous fait penser à la description que Sartre donne, dans *L'être et le néant*, du corps torturé par le sadique, réduit à l'état de « chair pantelante et obscène [...] qui garde la position que les bourreaux lui ont donnée »³. Les deux participes passés qui qualifient le mot mannequin – « Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados »⁴ – rendent compte des effets déstructurants de l'extrême violence physique exercée sur ces corps en pièces, qui apparaissent, pour reprendre des termes employés par Sartre, comme « l'image même de la liberté brisée et asservie »⁵. La présentation que Wieder fait des photos avant l'exposition – « [...] se trataba de poesía visual, experimental, quintaesenciada, arte puro »⁶ – annule les victimes, transformées en objets esthétiques, en faisant abstraction de leur personne. Tel un héros sadique, Wieder tire sa souveraineté de la « négation d'autrui »⁷. L'objectif photographique éternise le regard de Wieder en train de s'appropriier la chair qu'il torture, perpétuant la jouissance que lui procure l'assujettissement de sa proie, réduite à une pure extériorité, celle de l'image sur la photographie. Il nous semble possible de dire que, dans *Estrella distante*, la photographie est la « chronique d'un instant »⁸, dans la mesure où elle fixe sur la pellicule la

1 *Ibid.*, p. 97.

2 BLANCHOT Maurice, *op. cit.*, p. 45.

3 SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique* (1943), édition corrigée avec index par Arlette Elkäim-Sartre, Gallimard, Paris, 2000, [676 p.], p. 444.

4 BOLAÑO Roberto, *op. cit.*, p. 97.

5 SARTRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 444.

6 BOLAÑO Roberto, *op. cit.*, p. 87.

7 BATAILLE Georges, *L'érotisme*, 10/18, Paris, 1965, [311 p.], p. 185.

8 ELIZONDO Salvador, *Farabeuf o la crónica de un instante*, Joaquín Mortiz, México, 1965.

Cien años de violencia y soledad en El otoño del patriarca

position de la victime dans un état de totale dépendance par rapport à son bourreau, qui exerce sur elle un pouvoir absolu.

Wieder utilise par ailleurs les photos comme un instrument de violence contre ses invités, brutalement placés devant cette effroyable poésie-réalité qui transgresse le tabou de la mort. Wieder compte sur l'effet de surprise qu'il a minutieusement préparé pour horrifier les spectateurs, confrontés en solitaires à l'image démultipliée de la mort violente. Par un raffinement de cruauté, la première personne à pénétrer dans la chambre où sont affichées les photos est la plus vulnérable au spectacle qui l'attend, puisqu'il s'agit de la seule femme présente. La rapidité avec laquelle Tatiana von Beck sort de la pièce et la nausée qui la secoue laissent supposer l'insoutenable degré d'atrocité des photos. Le récit présente Wieder comme un parfait sadique, guettant à la porte le regard rempli d'horreur des invités pour en tirer une jubilation sans égal dans la mesure où il se pose comme la cause de leur malaise et se sent donc reconnu en tant que conscience essentielle.

Les pulsions d'agression de Carlos Wieder l'entraînent dans une dynamique de destruction que rien ne semble pouvoir arrêter. La fureur destructrice de l'officier déchu continue à s'exercer après la dictature, puisqu'il est alors soupçonné d'être l'auteur d'un sextuple meurtre dans les milieux du cinéma porno. La « rage »¹ sans limite qui anime Wieder lui donne la « voracité d'un chien féroce »² qui, selon Georges Bataille, est le propre des héros sadiens. L'acharnement destructeur du personnage est encore illustré, à la fin du roman, par l'intérêt que Wieder porte à la secte des « écrivains barbares », dont les membres soumettent les livres à un processus de dégradation pour se les approprier³. Wieder, dans sa furie négatrice, finit par transformer l'œuvre littéraire en objet de destruction.

2 – Sadisme et langage

Wieder utilise aussi le verbe comme un instrument de domination et de pouvoir au service de son entreprise sadique. Dans la reconstitution imaginaire de la veillée poétique qui précède la disparition des jumelles, le narrateur centre le récit sur l'emprise que Wieder exerce sur ses victimes par le moyen du langage. Il présente la conversation, menée par Wieder, comme un jeu de manipulation sadique. Wieder construit ses répliques dans le but

1 BATAILLE Georges, *op. cit.*, p. 185.

2 *Idem.*

3 BOLAÑO Roberto, *op. cit.*, p. 139 : « Según Delorme, había que fundirse con las obras maestras [...] defecando sobre las páginas de Stendhal, sonándose los mocos con las páginas de Victor Hugo, masturbándose y desparramando el semen sobre las páginas de Lamartine, haciéndose cortes de navajas y salpicando de sangre las páginas de Balzac o Maupassant ».

Nieves PÉREZ ABAD

de plaire aux deux sœurs. Son sourire révèle le plaisir pervers que le personnage tire de l'ascendant qu'il exerce sur ses futures victimes, qui n'ont plus de secret pour lui. Les jumelles sont le jouet transparent du sadique, qui peut – selon l'expression d'Edmundo Gómez Mango lorsqu'il décrit le lien unissant le tortionnaire à sa victime – « lire [leurs] pensées, [...] les commenter, les modifier à sa guise »¹, autrement dit, contrôler leur intériorité.

Le langage est également instrument de la jouissance sadique dans l'épisode où Wieder, en écrivant sur le ciel chilien – lors de sa première exhibition aérienne – les premiers versets de la Genèse au-dessus des prisonniers stupéfiés, s'approprie le verbe créateur par excellence pour imposer arbitrairement aux vaincus le nouvel ordre politique et moral créé par la dictature. Cet acte de manipulation du langage s'intègre dans le « projet de refondation de la société »² qui est celui du régime issu du coup d'État, dans la mesure où il propose une « nouvelle lecture de l'histoire »³. Le discours officiel de la junte militaire oppose le passé, associé au « mal et au chaos », au présent, synonyme de « bien et d'ordre »⁴, dans le but d'effacer la mémoire collective. C'est cette nouvelle version officielle de l'histoire du Chili que Wieder assène aux militants de gauche emprisonnés, en leur infligeant, dans le contexte du coup d'État, une violente lecture métaphorique des versets de la Genèse, selon laquelle, par une brutale opposition, la lumière du régime de Pinochet dissipe les ténèbres de l'Unité Populaire :

IN PRINCIPIO... CREAVIT DEUS... COELUM ET TERRAM [...] TERRA
AUTEM ERAT INANIS... ET VACUA... ET TENEBRAE ERANT... SUPER
FACIEM ABYSSI... ET SPIRITUS DEI... FERREBATUR SUPER AQUAS... [...] DIXITQUE DEUS... FIAT LUX... ET FACTA EST LUX [...] ET VIDIT DEUS...
LUCEM QUOD... ESSET BONA... ET DIVISIT LUCEM A TENEBRIS.⁵

1 GÓMEZ MANGO Edmundo, « La parole menacée », in *Revue française de Psychanalyse*, mars 1987, p. 900, cité par LÓPEZ Amadeo, *La conscience malheureuse dans le roman hispano-américain contemporain. Littérature, philosophie et psychanalyse*, préface de Marcos Aguinis, postface de Nestor Braunstein, L'Harmattan, Paris, 1994, [374 p.], p. 134.

2 MILLARES Selena, Alberto MADRID, « La escena de la memoria », *op. cit.*, p. 11.

3 *Idem.*

4 *Idem.* La citation est de Gisell Munizaga.

5 BOLAÑO Roberto, *op. cit.*, p. 36-38. La traduction de ces versets est la suivante dans la *Bible de Jérusalem* : « Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. Or, la terre était vide et vague, les ténèbres couvraient l'abîme et un vent de Dieu agitait la surface des flots. Dieu dit : « que la lumière soit, et la lumière fut. Dieu vit que la lumière était bonne et Dieu

Cien años de violencia y soledad en El otoño del patriarca

En s'emparant de la parole de Dieu, qu'il détourne pour la mettre au service de son entreprise de falsification historique, Wieder affirme l'autorité suprême de la parole du nouveau régime, capable de faire table rase du monde ancien de l'Unité Populaire pour créer une nouvelle réalité. La violence psychologique atteint son comble avec l'inscription du verbe « APRENDAN »¹, commandement imposant le message céleste comme la première leçon d'une rééducation forcée dont l'objectif est de priver les vaincus de leur propre expression, pour s'approprier leurs consciences.

Le poème écrit par Wieder au-dessus de la ville de Santiago, dans le chapitre 6, s'inscrit aussi dans le cadre de la « reconstruction nationale »² en proclamant l'ambition de la junte militaire d'instaurer une « démocratie purgée de ses vices »³. Le poème de Wieder véhicule l'idéologie anti-marxiste de la dictature, car il exalte la mort comme instrument de purification de la société chilienne. Le vers « La muerte es limpieza »⁴ est une revendication de la politique d'élimination visant à extirper le « cancer marxiste »⁵. La métaphore attributive « La muerte es Chile »⁶ affirme le règne de la terreur d'État, faisant de la poésie de Wieder un art représentatif de la « nouvelle forme de culture » instaurée par la dictature et dont Selena Millares et Alberto Madrid énumèrent en ces termes les éléments : « la mort, la peur, l'oubli et le silence »⁷.

Néanmoins, au terme de cette dernière exhibition d'écriture aérienne, Wieder échappe au cadre de la dictature. Tel un héros sadien, il « [s'élève] au-dessus des lois »⁸ lorsque, dédaignant toute hiérarchie, il ignore les ordres de ses supérieurs et continue à lutter contre les éléments déchaînés, comme s'il défiait la mort, voulant s'en rendre maître pour assouvir son désir de toute-puissance. En s'élevant dans le ciel, c'est le lieu de la transcendance que Wieder veut occuper. Lorsqu'il écrase les spectateurs de sa hauteur, les contraignant à lever la tête pour lire ses vers, il voit se refléter

sépara la lumière et les ténèbres » (*Bible de Jérusalem*, traduite sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem, Éd. du Cerf, Paris, 1998, 2195 p., *Genèse*, 1, 1 à 1, 4).

1 BOLAÑO Roberto, *op. cit.*, p. 39.

2 SARGET Marie-Noëlle, *Histoire du Chili de la conquête à nos jours*, L'Harmattan, coll. Horizons Amériques Latines, Paris, 1996, [320 p.], p. 237.

3 DABÈNE Olivier, *L'Amérique latine au XX^e siècle*, Armand Colin, Paris, 1994, [192 p.], p. 136.

4 BOLAÑO Roberto, *op. cit.*, p. 90.

5 ROUQUIÉ Alain, *L'État militaire en Amérique latine*, Seuil, Paris, 1982, [472 p.], p. 318.

6 BOLAÑO Roberto, *op. cit.*, p. 89.

7 MILLARES Selena, Alberto MADRID, « La escena de la memoria », *op. cit.*, p. 10.

8 BLANCHOT Maurice, *op. cit.*, p. 21.

dans leurs regards médusés l'image de sa supériorité absolue. Wieder est un personnage en constante représentation, dont les soigneuses mises en scène ont pour objectif de se faire reconnaître en tant que conscience souveraine dans la mesure où il domine la mort. C'est en tant que meurtrier que Wieder s'exhibe et veut être reconnu. Ses poèmes aériens renferment l'aveu voilé de ses crimes ; il y cite le prénom de ses victimes, qu'il présente comme des « apprenties du feu »¹, se désignant ainsi lui-même comme un initiateur à la mort. L'exposition photographique constitue la plus spectaculaire révélation de ses meurtres. Wieder y enfreint un interdit majeur en exposant les corps brisés des disparus que la dictature veut à tout prix occulter. En fixant sur la pellicule l'image de ceux qui n'ont plus le droit d'en avoir, il rompt la loi du secret imposée aux agents de la terreur, ce qui consomme sa chute².

3 – Les brouillages de la mémoire

Le double jeu de Wieder, qui use de son pouvoir de séduction pour mieux manipuler ses victimes, est profondément déstabilisant, car il entraîne un effondrement des repères fondamentaux. Par son double regard³, Wieder apparaît comme un inquiétant personnage en trompe-l'œil, emblématique du dédoublement de l'État terroriste qui dissimule la réalité de la répression sous les mensonges du discours officiel. Cette duplicité fait naître un sentiment de peur face aux apparences trompeuses qui recèlent une menace indicible, comme l'illustre la référence au film de Roman Polanski, *Rosemary's baby*, dans la description *a posteriori* du sombre appartement de Wieder, qui suggère l'existence d'une horreur cachée. L'expérience de la violence change irrévocablement la perception des faits, marquant une infranchissable distance entre l'avant et l'après. C'est pourquoi la narration du passé est une « écriture du désenchantement »⁴, pour reprendre le titre

1 BOLAÑO Roberto, *op. cit.*, p. 42-43.

2 En vertu d'une totale inversion des valeurs, Wieder n'est pas sanctionné pour avoir torturé et tué mais pour avoir photographié ses victimes et avoir rendu public ses clichés, dans un contexte historique où la photographie est un art censuré. Cf. DONOSO Claudia, « 16 años de fotografía en Chile », in *Cuadernos hispanoamericanos. La cultura chilena durante la dictadura*, *op. cit.*, p. 269 : « La huella fotográfica quedó suspendida en Chile junto con la legitimidad de la memoria para el golpe militar y la amnesia obligada se implantó so pena de variados castigos. La cortina de la cámara quedó bloqueada en la posición cerrada de su pestáneo ».

3 BOLAÑO Roberto, *op. cit.*, p. 86 : « como si detrás de sus ojos tuviera otro par de ojos ».

4 MILLARES Selena, MADRID Alberto, « Última narrativa chilena : la escritura del desencanto », in *Cuadernos hispanoamericanos. La cultura chilena durante la dictadura*,

Cien años de violencia y soledad en El otoño del patriarca
d'un article de Selena Millares et Alberto Madrid. Le narrateur prend du recul par rapport à sa propre écriture, dont il ne manque pas de souligner ironiquement les limites. Les traits d'humour noir qui ponctuent le récit créent une indispensable distance par rapport aux événements qui ont affecté le narrateur. L'humour, « mode de pensée tendant à l'épargne de la *dépense nécessaire par la douleur* », comme le rappelle André Breton lorsqu'il cite Freud dans le prologue de *l'Anthologie de l'humour noir*¹, rend la narration possible grâce à sa fonction libératrice.

Le narrateur d'*Estrella distante* interroge le passé, essayant d'interpréter les signes qui auraient pu trahir Wieder. Mais les verbes de supposition et les adverbes d'hypothèse envahissent le discours, exprimant les tâtonnements de la conscience à la recherche d'une vérité qui se dérobe. Les incises se multiplient, davantage pour exprimer le doute que pour apporter des précisions. Le narrateur ne parvient à affirmer que son manque de certitude, qu'à proclamer l'impossibilité de toute objectivité. Les lacunes de l'histoire et les failles de la mémoire rendent irréalisable l'exacte reconstitution des faits, dont plusieurs versions et interprétations contradictoires restent possibles. En dépit de ses efforts, le narrateur ne parvient pas à éclairer les zones d'ombre du passé, comme le montre la tentative de reconstitution de la disparition des jumelles.

4 – Mémoire et disparition

Confronté à la disparition des sœurs Garmendia, le narrateur éprouve un sentiment de perte irréparable. Incapable d'accepter la séparation avec les disparues qu'il idéalise, il reste captif de l'image de leur jeunesse, présent éternel où la mort violente les a figées :

A veces aparecen en mis pesadillas. Tienen mi misma edad, tal vez un año más, y son altas, delgadas, de piel morena y pelo negro muy largo, como creo que era la moda en aquella época.²

Le présent donne l'impression que cette image, très visuelle, se reproduit sans cesse sur l'écran de la mémoire, où les jumelles continuent à exister sans être. Le sobre aveu du narrateur – « Yo sobre ellas apenas puedo hablar »³ – exprime la difficulté à mettre en mots un passé douloureux dont le temps n'a pas refermé les blessures. Il met surtout en évidence l'impuissance de la parole confrontée au vide de la disparition. Vide que le

op. cit., p. 113.

1 BRETON André, *Anthologie de l'humour noir* (1966), Le Livre de Poche Biblio, Paris, 1984, [446 p.], p. 15.

2 BOLAÑO Roberto, *op. cit.*, p. 15.

3 *Idem.*

Nieves PÉREZ ABAD

narrateur s'évertue pourtant à combler lorsqu'il essaie de recréer les circonstances dans lesquelles Verónica et Angélica ont disparu.

Cette longue reconstitution imaginaire – entièrement tissée de conjectures mais dont les précisions et rectifications révèlent le souci du narrateur de cerner au plus près ce qui put être la réalité des faits – répond au désir de combler l'insupportable béance de la disparition, de sauver les jumelles du néant¹. Mais la fin du chapitre 1 montre qu'il est impossible de remplir ce vide. Malgré tous ses efforts pour pénétrer l'inconnu, le narrateur ne peut se représenter l'insoutenable disparition, il reste extérieur au mystère de la mort des sœurs Garmendia. Si le récit s'attarde sur le déroulement de la soirée poétique, s'il décrit crûment le meurtre de la tante, en revanche, un voile obscur recouvre tout lorsqu'il s'agit d'aborder le sort final de Verónica et Angélica. La nuit tombe, au sens propre et figuré, sur le moment de la disparition et son impénétrable secret :

Y detrás de ellos entra la noche en la casa de las hermanas Garmendia. Y quince minutos después, tal vez diez, cuando se marchan, la noche vuelve a salir, de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz.²

La nuit qui entre et sort de la maison avec le commando sans visage dirigé par Wieder – désigné par une impersonnelle troisième personne du pluriel – apparaît comme la métaphore, plus que de la mort en soi, de la disparition même. Nuit dans la nuit, ce cauchemardesque trou noir est d'une totale opacité. Les jumelles s'enfoncent dans l'ombre qui les engloutit. L'obscurité se double du silence³ dont la dictature veut envelopper ses crimes pour mieux faire régner la terreur. Le premier chapitre s'achève sur le constat brutal de la disparition des corps et de leur impossible localisation⁴, rappelant l'interminable recherche des disparus. La douleur de ne pas savoir reste entière. Le narrateur échoue à imaginer l'inimaginable et à se construire une mémoire fictive. Tout travail de deuil étant impossible, il « reste figé dans le temps de la blessure »⁵.

*

1 Cf. Adriana VALDÉS, citée par MADRID Alberto et MILLARES Selena « La escena de la memoria », *op. cit.*, p. 9 : « La memoria implica, en cierto modo, un acto de redención, lo que se recuerda ha sido salvado de la nada ».

2 BOLAÑO Roberto, *op. cit.*, p. 33.

3 *Ibid.*, p. 32 : « abre las puertas con gran sigilo ».

4 *Ibid.*, p. 33 : « Y nunca se encontrarán los cadáveres ».

5 CASTILLO Carmen, *La flaca Alejandra*, France 3, L'I.N.A., en association avec Channel Four Television U.-K., film de Carmen Castillo et Guy Girard, Production exécutive Sylvie Blum, 1994.

Cien años de violencia y soledad en El otoño del patriarca

Les interrogations que Roberto Bolaño prête au narrateur d'*Estrella distante* rejoignent, à notre avis, la question cruciale que se pose la Chilienne Carmen Castillo, auteur du documentaire *La flaca Alejandra* : « Est-il possible de vivre avec la mémoire sans la fausser ? » La réponse semble être négative. Bolaño se défie de la mémoire collective, qu'il définit comme : « Una de las más débiles, de las más flacas memorias que puedan existir »¹. Il ne prête à l'écrivain aucun devoir de mémoire :

Yo no intento que nadie recuerde nada. Ya suficiente tengo con recordar yo mismo. Más que recordar, es mirar. Simplemente mirar algo que uno muchas veces no quiere ni ver. Pero la misión de un escritor [...] no es servir de recordatorio de nada. El escritor simplemente escribe.²

Arrivé au terme de son anamnèse, le narrateur reste confronté à ses incertitudes. La mort de Wieder, à laquelle le narrateur contribue, puisque c'est lui qui permet au détective chargé de tuer l'ex-officier de le retrouver, n'est ni rédemptrice ni réparatrice. Elle ne résout rien et n'apporte aucune réponse, laissant présager d'autres réécritures à venir.

Béatrice MÉNARD

GRELPP

Université de Paris X-Nanterre

1 BOLAÑO Roberto, in GRAS MIRAVET Dunia, « Entrevista con Roberto Bolaño », *op. cit.*, p. 59.

2 *Idem.*

TABLE DES MATIÈRES

Amadeo López	
Présentation.....	5

Violence ontologique

Juan Arana	
La violencia como paradigma y clave del destino en la literatura de Borges.....	11
Mercedes Rowinski-Geurts	
Terror/horror y la subsistencia/sobrevivencia del Ser en Cristina Peri Rossi.....	21
François Delprat	
Violence de la nature et violence dans l'homme : <i>Canaima</i> de Rómulo Gallegos.....	31
Daniel Attala	
Violence, réalité et idéal dans <i>El matadero</i> d'Esteban Echeverría.....	41
Clément Tournier	
Dieu et la violence dans <i>Diana o la cazadora solitaria</i> de Carlos Fuentes.....	49
Lina Iglesias	
Une violence originelle au cœur de la parole poétique de Julio Llamazares.....	61

Violence et langage

Marie-Claire Zimmermann	
La violence sur scène en Catalogne : <i>La sang</i> de Sergi Belbel.....	75
Annick Allaigre-Duny	
Violence et poésie: Novo puis Cuesta : « a la altura de las circunstancias ».....	91
Daniel Vives	
Préhistoire et posthistoire du sujet de la violence et de la violence du sujet chez Nicanor Parra.....	101
Carmen Medrano	
La violencia en el lenguaje literario de Fernando Vallejo.....	113
Carina González	
La violencia de los límites : una configuración del sujeto en..... <i>La estrategia de Chochueca</i> de Rita Indiana Hernández.....	121
Marita Caballero	
Violencia y lenguaje en Vasconcelos : <i>Ulises criollo</i>	131
Monique Plâa	
De la fertilité de la violence dans <i>Ceremonias del alba</i> de Carlos Fuentes.....	141
Amélie Adde	
<i>El Guzmán de Alfarache</i> de Mateo Alemán : atalaya de la violencia.....	149
Michèle Estela-Guillemont	
La violence du langage dans le <i>Guzmán de Alfarache</i> de Mateo Alemán.....	161

Violence et Histoire

Ève-Marie Fell	
Ordre et chaos : la violence carcérale dans <i>El Sexto</i> de J. M. Arguedas.....	175

Emmanuelle Sinardet	
Violence et désintégration de la personnalité dans <i>Huasipungo</i> de Jorge Icaza.....	185
Rut Ramón Viteri	
Una lectura del Pasaje en <i>Los Sangurimas</i>	197
Marie-José Hanaï	
Violence réelle et violence inventée dans..... <i>Historia de Mayta</i> de Mario Vargas Llosa	207
Diego Vecchio	
« El encalabozado » : política y poética de la violencia en..... <i>El mundo alucinante</i> de Reinaldo Arenas.....	219
Jean-François Daveti	
El gaucho Dorda et la dynamique de la violence dans... <i>Plata quemada</i> de Ricardo Piglia	229
Sébastien Rutés	
L'ambivalence du motif de la violence dans . <i>Días de combate</i> et <i>No habrá final feliz</i> de Paco Ignacio Taibo II.....	239
Yolande Trobat	
Terrorisme d'État et violences féminines dans <i>Viudas</i> d'Ariel Dorfman.....	249
Sylvie Bouffartigue	
Lecture œdipienne de la Guerre d'Indépendance dans..... Le roman cubain de la République.....	259
Florence Olivier	
Fraternité républicaine et violence fratricide dans..... <i>La campaña</i> de Carlos Fuentes	269
María Angélica Semilla Durán	
Navegar en sangre : Juan Gelman, violencia y memoria.....	279

Violence, pulsion de mort et catharsis

Sadi Lakhdari	
Violence et pulsion de mort chez les enfants dans les romans de..... Benito Pérez Galdós	291
Paciencia Ontañón de Lope	
Violencia, castración y muerte en <i>Lo prohibido</i> de Benito Pérez Galdós.....	301
Sylvie Turc-Zinopoulos	
Les figures de la violence dans <i>Tormento</i> de Benito Pérez Galdós : <i>Rosalía de Bringas</i> ou l'utilisation de l'Autre en miroir de soi.....	311
César García de Lucas	
El abrazo de Eros y Tánatos en <i>Cárcel de Amor</i> de Diego de San Pedro.....	319
Maribel Martínez López	
Violencia y catarsis en el último teatro español. <i>Lista negra</i> de Yolanda Pallín y <i>Caricias</i> de Sergi Belbel.....	329
Esteban Ponce Ortiz	
Violencia y catarsis en El Salvador. Observaciones sobre lo abyecto en la poesía de Roque Dalton.....	339
Françoise Mounlin Civil	

<i>Cien años de violencia y soledad en El otoño del patriarca</i>	
Les maux et les mots de Julia. Dire la violence dans <i>El Tigre y la Nieve</i> de Fernando Butazzoni.....	349

Violence sadique

Claude Fell	
Figures du sadisme dans <i>La Fiesta del Chivo</i> de Mario Vargas Llosa.....	361
Adelina Escamilla Sánchez	
Violence sadique dans le <i>Poema de Mio Cid</i>	371
Christina Komi-Kallinikos	
<i>El jorobadito</i> de Roberto Arlt, une figure du sadisme.....	381
Nieves Pérez Abad	
Cien años de violencia y soledad en <i>El otoño del patriarca</i> de . Gabriel García Márquez	391
Béatrice Ménard	
Violence, poésie et mémoire dans <i>Estrella distante</i> de Roberto Bolaño.....	399

