

Amadeo LÓPEZ

(Éd)

GRELPP

(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

**Figures de la mort dans la littérature de langue
espagnole**

Travaux & Recherches

5



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

Couverture:
Paradigme n° 2, Pablo LÓPEZ, 2005 (78 x 98 cm)
Collection particulière

GRELPP

(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

Figures de la mort dans la littérature de langue espagnole

Travaux & Recherches

5

**Ouvrage publié sous la direction de
Amadeo LÓPEZ**

Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines
Université de Paris X-Nanterre
2006

GRELPP

(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

Responsable: Amadeo LÓPEZ

© Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines

ISBN: 2-85901-043-2

Présentation Être-pour-la-mort et angoisse

Ce 5^e tome des *Travaux et Recherches* du GRELPP – Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse – rassemble treize des communications présentées et discutées lors des séminaires du troisième cycle – 2003-2005 –, dont le thème a été « Figures de la mort dans la littérature de langue espagnole ». Ces travaux, comme ceux des cycles précédents¹, constituent une approche des œuvres littéraires à la lumière de la psychanalyse et/ou de la philosophie.

Les figures de la mort sont multiples, comme sont multiples les attitudes des civilisations et des individus à son égard. Mais toutes indiquent que l'image de la mort s'emplit de celle de la vie qui fuit. Non pas que la mort soit contenue dans la vie, comme un corps dans un autre corps, mais parce que, comme le souligne Jankélévitch :

La vie est à la fois habillée de mort et pénétrée de mort ; enveloppée par elle d'un bout à l'autre, imbibée et imprégnée par elle. C'est donc pour une lecture superficielle et toute grammaticale que l'être parle seulement de l'être et la vie seulement de la vie. La vie nous parle de la mort et en même temps elle ne parle que de cela. [...] La mort est l'élément résiduel de tout problème.²

Si tout dans la vie parle de la mort, la mort en soi est insaisissable, parce que, en tant que telle, elle est impensable. On ne peut penser ni l'avant-la-mort, ni l'instant létal, ni l'après-la-mort. On ne peut qu'en constater le résultat, toujours en troisième personne – la mort de l'autre –, jamais directement en première personne. En ce sens, la mort est un problème dont l'objet s'évapore à l'instant même où l'on tente de le cerner. D'où, sans doute, cette profusion de métaphores, de périphrases, de subterfuges de langage auxquels on fait souvent appel – en philosophie, en littérature, dans les religions, dans les sciences humaines, dans les médias – pour la configurer comme objet compréhensible, réduite à un être-de-langage *métastable*. La mort devient alors simple éventualité extérieure. C'est le « on meurt » dont parle Heidegger. « On » n'est personne. La mort arrive à « On » et non pas à moi. Elle est banalisée, mise à distance. Banalisation et mise à distance dans lesquelles les médias jouent un rôle de premier ordre dans les sociétés modernes. Certes, lorsque la télévision montre – par exemple, suite à une catastrophe ou à une guerre – des espaces couverts de corps morts, on peut éprouver un sentiment de frayeur, voire de compassion. Mais il s'agit d'un sentiment de spectateur dans lequel l'individu ne lit pas l'inéluctabilité de sa propre mort à venir. Sentiment au demeurant éphémère, d'autant que l'accumulation et la surabondance – pratiquement

¹ Cycles consacrées, respectivement, à « L'image parentale dans la littérature de langue espagnole » et à « Figures de la violence dans la littérature de langue espagnole ».

² JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La mort*, Flammarion, Coll. Champs, Paris, 1977 [474 p.], p. 58-59.

quotidiennes – de ce type d’images favorisent, chez le spectateur, la tendance à « dépouiller la mort de tout caractère de nécessité, à en faire un événement purement accidentel »¹, comme dit Freud, en réfléchissant sur « notre attitude à l’égard de la mort ». La mise en scène des images accentue ainsi ce caractère d’extériorité du « on meurt » dont l’individu revêt, spontanément, la mort de l’autre :

Le fait est qu’il nous est absolument impossible de nous représenter notre propre mort, et toutes les fois que nous l’essayons, nous nous apercevons que nous y assistons en spectateurs. C’est pourquoi l’école psychanalytique a pu déclarer qu’au fond personne ne croit à sa propre mort ou, ce qui revient au même, dans son inconscient chacun est persuadé de sa propre immortalité.²

D’après Freud, cette négation de la mort remonte à la nuit des temps. On comprend alors pourquoi la mort est déniée, néantisée magiquement. Elle devient un simple épiphénomène qui ne concerne pas l’individu en première personne. Il s’agit d’une stratégie spontanée de l’être humain pour apaiser l’angoisse de mort qui sourd en lui comme son devoir-être ultime.

La question de la mort est inséparable de celle de la temporalité. Le concept de temporalité est récent dans l’histoire de la pensée philosophique. On le doit à Husserl. Mais c’est surtout Heidegger qui en a montré l’importance pour comprendre le statut ontique et existentiel de l’homme. Ce concept signifie que l’homme existe en se temporalisant, c’est-à-dire, en se faisant temps. Si le concept de temporalité est récent, la méditation sur le temps, par contre, est ancienne. On connaît la célèbre maxime d’Héraclite : « Tu ne peux pas descendre deux fois dans le même fleuve, car de nouvelles eaux coulent toujours sur toi »³. La vive conscience de la fugacité du temps qu’exprime ici Héraclite donne la mesure de la fragilité de l’être. Que le temps soit conçu de manière linéaire ou comme un éternel recommencement, il affecte l’homme, comme toute chose, par son perpétuel mouvement. Dans les doctrines de l’éternel retour – dont les fondements s’inspirent, sans doute, du cycle des saisons –, le rapport de l’homme au temps et, par conséquent, le rapport de l’homme à la mort, n’a pas ce caractère visiblement tragique qu’exprime la maxime d’Héraclite. Ce qui ne signifie pas que dans les doctrines de l’éternel retour, comme dans celles qui professent une vie au-delà de la mort, l’homme n’éprouve pas dans sa chair et sa conscience la morsure douloureuse du temps et de l’incertitude sur

1 FREUD Sigmund, *Essai de psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, n° 44, Paris, 1971, [281 p.], p. 254 (la citation est tirée de « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », texte écrit en 1915).

2 *Ibid.*, p. 253-254.

3 HÉRACLITE, Fr. 91, in *Les Penseurs Grecs avant Socrate, de Thalès de Milet à Prodicos*, Garnier-Flammarion, Paris, 1964.

l'après-la-mort. Cette question mériterait une analyse sans doute nuancée et approfondie, notamment à la lumière de la psychanalyse, ce qui, à l'évidence, dépasserait le cadre de cette présentation.

Le caractère irréversible du temps frappe du sceau de l'échec toute tentative d'avoir prise sur le passé. Spinoza a souligné combien le passé est hors de portée du repentir. Il en est de même du souvenir. Proust en fait l'amère expérience dans la quête du temps perdu. Amère expérience également – et davantage tragique – que celle du personnage du film de Max Ophüls, *Le Plaisir*, ce vieux qui s'obstine à retenir le temps, à revenir en arrière. Sous le masque de sa jeunesse, il s'élance dans une course effrénée pour être le premier sur la piste de bal, mais il étouffe en voltigeant sur la piste. On ne revient pas en arrière, pas plus l'homme que la nature.

L'homme existe en se temporalisant, disais-je en me référant à Heidegger. Mais la temporalisation¹ comporte, dans sa structure ontique, l'être-pour-la-mort comme son pouvoir-être le plus propre, indépassable. Aussi l'homme est-il, dès sa naissance, souligne Heidegger, livré à sa mort, non pas comme « une chose-non-encore-donnée »², mais comme une « imminence *spécifique* »³, et non pas extérieure, pouvant survenir quelque part dans le monde environnant. Exister, c'est être déjà « jeté » dans cette possibilité. Et le fait de ne pas en avoir une conscience claire ne change rien au fait d'être-pour-la-mort, pas plus que la question de l'existence ou de la non-existence d'une autre vie au-delà de la mort.

Cette dernière question relève de la théodicée et peut, certes, modifier l'attitude existentielle devant la mort comme révélation du non-sens ou, au contraire, comme révélation d'une survie, mais elle ne modifie en rien le statut ontologique de l'homme en tant qu'être-pour-la-mort. Karl Jaspers dit que :

Dans les situations-limites, on rencontre le néant ou bien on pressent, malgré la réalité évanescence du monde et au-dessus d'elle, ce qui est véritablement. Le désespoir lui-même, du fait qu'il peut se produire dans le monde, nous désigne ce qui se trouve au-delà.⁴

1 Les réflexions qui suivent sur la temporalisation s'inspirent de celles que j'ai développées dans un travail plus vaste, et parfois les reprennent. Cf. LÓPEZ Amadeo, *La conscience malheureuse dans le roman hispano-américain contemporain. Littérature, Philosophie et Psychanalyse*, L'Harmattan, Paris, 1994, 374 p. On pourra voir, notamment dans les Prolégomènes, les pages 40-52.

2 HEIDEGGER Martin, *L'être et le temps*, in *Qu'est-ce que la métaphysique ?*, NRF, Gallimard, Paris 1951, [254 p.], p. 139.

3 *Ibid.*, p. 140.

4 JASPERS Karl, *Introduction à la philosophie*, Plon, Meaux, 1963, [235 p.], p. 24.

Il a sans doute raison, mais il reste que, même dans une perspective de foi chrétienne, la mort est à ce point le devenir de l'homme qu'il a fallu que Dieu lui-même meure pour qu'une victoire sur la mort soit possible. De ce point de vue, la religion chrétienne se présente, suivant le mot de Jean Lacroix, « comme une sorte de psychanalyse intégrale, qui veut régler la fonction temporalisante en la liant à l'éternité »¹. Le négatif, l'échec qu'est la mort, est intégré dans la positivité, mais non sans avoir d'abord bu le « calice jusqu'à la lie ». Le Christ, c'est-à-dire Dieu lui-même, fait ainsi l'expérience de la dérélition en tant qu'être-pour-la-mort.

Ce Christ agonisant, esseulé, clamant sa souffrance dans la solitude radicale, ontologique, « terriblement tragique », selon le mot d'Unamuno dans *L'agonie du Christianisme*, témoigne de l'acuité de l'angoisse face à la mort et met en question la possibilité d'intégrer la mort dans la positivité. Autrement dit, il semble difficile d'échapper aux affres de la dérélition quand on prend conscience de l'imminence de la mort.

Heidegger montre que la dérélition de la réalité-humaine est dévoilée dans la mort sous une « clarté plus primitive et plus pénétrant »² que dans la connaissance théorique. Il précise que l'angoisse ainsi révélée signifie, non pas une simple dépression de l'humeur de l'individu, mais, au contraire, « une situation-affective fondamentale de la réalité-humaine »³, qui consiste dans le fait d'être dans la dérélition la plus totale dans son devoir-être-pour-sa-fin. Cela explique les tentatives de l'homme pour se cacher à soi-même cette inexorabilité à travers le « on meurt » de la banalité de la vie quotidienne. C'est ce que Sartre appelle la mauvaise foi en tant que « mensonge à soi »⁴. On se masque à soi-même la vérité. Ce qui ne signifie pas qu'il s'agit d'une conduite réfléchie et volontaire, car, dit Sartre, « on se met de mauvaise foi comme on s'endort et on est de mauvaise foi comme on rêve »⁵.

Aussi, pour Sartre, « l'acte premier de mauvaise foi est pour fuir ce qu'on ne peut pas fuir, pour fuir ce qu'on est »⁶. Il en est de même quand on se réfugie dans le « on meurt » pour se mettre à l'abri de l'angoisse qu'implique le fait de savoir que la mort nous concerne dans la totalité de

1 LACROIX Jean, *L'Échec*, Coll. Initiation philosophique, P.U.F., Paris 1964, [116 p.], p. 109.

2 HEIDEGGER Martin, *op. cit.*, p. 141.

3 *Idem.*

4 SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant* (1943), Gallimard, NRF, Paris, 1961, [724 p.], p. 86.

5 *Ibid.*, p. 109.

6 *Ibid.* p. 111.

notre être. Dans l'angoisse devant la mort, en effet, la réalité-humaine est mise en présence d'elle-même, comme livrée à sa possibilité indépassable. C'est pourquoi le « On », dit Heidegger, « prend soin de convertir cette angoisse, d'en faire une simple crainte devant un quelconque événement qui approche »¹.

Mais cette tentative pour échapper à sa condition n'est pas moins révélatrice de cette condition même. En effet, la tentative de fuir son être-pour-la-mort plonge l'homme dans ce que Heidegger appelle « l'inauthentique », c'est-à-dire dans la non-vérité. Mais cet inauthentique ne confronte pas moins l'homme à chaque instant avec la réalité qu'il se voile.

De même que la mauvaise foi est sous-tendue par la bonne foi, de même la fuite devant la mort, à travers la banalité quotidienne, se manifeste comme un être-inauthentique-pour-la-mort. Car, ici encore, nous sommes en présence d'un mode d'être parmi d'autres. On n'y échappe pas. Plusieurs des travaux ici présentés en témoignent.

Ces travaux font apparaître, on en conviendra, que les stratégies du « on meurt », mises en scène, sous des figures différentes, par maints auteurs de référence, aboutissent toutes au même constat d'échec. Les efforts des personnages – souvent des auteurs – pour se voiler la réalité de leur être-pour-la-fin ne résistent pas longtemps à l'angoisse de « mort, d'annihilation » qui, rappelle Anna Potamianou, « est au noyau de l'être »².

Cette conception de l'angoisse de mort diffère de celle qu'exprime Freud, en 1915, dans *Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort*, conception qu'il a maintenue par la suite :

L'angoisse de la mort [...] dont nous subissons l'empire plus souvent que nous ne le croyons, est quelque chose de secondaire et résulte le plus souvent du sentiment de culpabilité.³

On a beaucoup discuté, et l'on discute encore, les textes de Freud qui excluent l'idée que l'angoisse de mort se situe dans l'inconscient. Il n'est pas question ici d'entrer dans ce débat. Car, que l'angoisse de mort soit une élaboration de l'angoisse de castration, comme l'affirme Freud, ou qu'elle soit une angoisse primaire, selon l'hypothèse de Mélanie Klein, elle est toujours là, prête à jaillir :

Sourde et permanente alerte, l'angoisse de mort peut surgir chez n'importe qui, quand la connaissance affective du destin inéluctable de notre mort nous effleure, lors

1 HEIDEGGER Martin, *op. cit.*, p. 146.

2 POTAMIANOU Anna, « L'angoisse de mort », *Le mal-être (angoisse et violence)* (1997), PUF, Coll. Débats de Psychanalyse, 2^e édition, Paris, 1998, [198 p.], p. 46.

3 FREUD Sigmund, *Essai de psychanalyse, op. cit.*, p. 263.

de l'imminence d'un danger de mort, réelle ou imaginaire, concernant nous-mêmes et nos objets signifiants.¹

Dans le même sens, Françoise Ellien précise qu'il y a une prise de conscience de l'angoisse de mort « tout à fait précoce puisqu'elle questionne et taraude les enfants âgés à peine de quatre ou cinq ans »², comme elle questionne et taraude l'homme jusqu'au dernier instant, quels que soient ses efforts pour l'occulter.

J'ai dit plus haut que la stratégie du « on meurt » vise à banaliser la mort en la considérant comme un simple problème qui ne concerne pas l'individu en première personne.

Mais lorsque le « On » prend le visage du corps-mort du proche, la mort cesse d'être problème et devient questionnement et surtout question.

Questionnement sur l'unicité du proche-mort. Son corps est là, nous l'accompagnons et l'entourons de rites, nous assistons à sa transformation, mais qu'en est-il de sa personne ? Quelle est la nature de son absence ? C'est dans ce questionnement que Freud situe l'origine de la croyance aux esprits et à la survie chez l'homme primitif :

C'est devant le cadavre de la personne aimée qu'il [le primitif] imagina les esprits et, comme il se sentait coupable d'un sentiment de satisfaction qui venait se mêler à son deuil, ces premiers esprits ne tardèrent pas à se transformer en démons méchants dont il fallait se méfier. Les changements qui suivent la mort lui suggèrent l'idée d'une décomposition de l'individu en un corps et en une (primitivement en plusieurs) âme. Le souvenir persistant du mort devint la base de la croyance à d'autres formes d'existence, lui suggéra l'idée d'une persistance de la vie après la mort apparente.³

Ainsi seraient nées, selon Freud, les doctrines de la métempsychose, la croyance en une multiplicité de vies avant la vie présente, et la foi des religions en une vie meilleure après la mort. L'ensemble de ces croyances « a pour but de dépouiller la mort de toute valeur, de lui refuser le rôle d'un facteur opposé à la vie, destructeur de la vie »⁴.

Question, car quelle que soit la nature et la force de ces croyances, l'absence du proche crée une béance dans notre être-au-monde qui met en péril l'ancrage référentiel inscrit dans la durée. Notre propre devenir

1 DAVID Ch., *Le deuil de soi-même* (1996), *RFP*, 1, cité, sans autre référence, par POTAMIANOU Anna, in « L'angoisse de mort », *Le mal-être (angoisse et violence)*, *op. cit.*, p. 49-50.

2 ELLIEN Françoise, « Angoisse de mort chez le sujet âgé en fin de vie : Peut-on l'entendre? doit-on l'écouter? », 35^e Journées D'Ivry, 8-9 Mars 2002, Hôpital de La Salpêtrière, Paris, Les Soins Palliatifs en Gériatrie. Citation tirée de la page Web : http://www.reseau-spes.com/sujet_age.htm.

3 FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 260.

4 *Ibid.*, p. 261.

apparaît, nocturne, sur fond d'une absence-présente. Absence-présente, car il est difficile, au moins dans un premier temps, d'imaginer – et d'accepter – l'absence définitive de l'être cher.

L'image crue de notre finitude, réfléchi dans l'absence du proche, nous met brutalement devant cette alternative : accepter la perte de l'objet, au sens psychanalytique d'objet d'amour, ou sombrer dans la mélancolie. C'est la phase du deuil qui commence. Phase cruciale, car s'y joue la capacité de l'individu à surmonter la douleur de la perte et à restructurer son être-au-monde en y intégrant la réalité de l'absence.

Freud, dans *Deuil et mélancolie*, considère le deuil comme une « maladie naturelle » par laquelle passe l'endeuillé. Maladie qui met le sujet à l'épreuve singulière de la réalité, comme l'indiquent ces lignes tirées de *Métapsychologie*, sous forme, il est vrai, d'hypothèse :

Sur chacun des souvenirs et des situations d'attente qui montrent que la libido est rattachée à l'objet perdu, la réalité prononce son verdict : l'objet n'existe plus ; et le moi, quasiment placé devant la question de savoir s'il veut partager ce destin, se laisse décider par la somme des satisfactions narcissiques à rester en vie et à rompre sa liaison avec l'objet anéanti.¹

Cette rupture suppose un processus psychique long, un travail de deuil, de nature à surmonter la douleur et à intégrer la perte dans le moi. Dans le travail de deuil normal, précise Freud, « le respect de la réalité l'emporte », mais il l'emporte au terme d'un laborieux travail, « d'une grande dépense de temps et d'énergie d'investissement, et, pendant ce temps, l'existence de l'objet perdu se poursuit psychiquement »². Elle se poursuit et s'accomplit à travers le détachement progressif de tout souvenir et de toute représentation de l'objet disparu sur lesquels était investie la libido. C'est alors que le moi « redevient libre et sans inhibitions »³. Autrement dit, le travail de deuil accompli, libérateur, implique le maintien de l'amour pour l'objet et l'amour pour la vie.

Mais si le travail de deuil échoue, le sujet s'en va à la dérive sur les pentes de la mélancolie, dont Freud précise ainsi les contours :

La mélancolie se caractérise du point de vue psychique par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi qui se manifeste en des auto-reproches et des auto-injures et va jusqu'à l'attente délirante du châtement.⁴

1 FREUD Sigmund, *Métapsychologie*, Idées NRF, n° 154, Gallimard, Paris 1968, [189 p.], p. 168.

2 *Ibid.*, p.150.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 148-149.

Force est de constater que la presque disparition des rituels de deuil, dans les sociétés occidentales, ne favorise guère le travail de deuil de l'individu. Lorsque ces rituels sont pris en charge par la collectivité, l'individu peut plus facilement renoncer à l'objet et sauvegarder l'amour pour l'objet et l'amour pour la vie. C'est le cas dans les sociétés tribales. C'était le cas, naguère encore, dans nos campagnes. La codification, par le groupe, de la durée et des modalités des rituels transforme le deuil en rite de passage. Le groupe prend ainsi en charge, symboliquement, le travail de restructuration psychique individuelle, célèbre dans la solidarité la vie et joue un rôle déculpabilisant pour les proches du défunt.

L'escamotage de ces rituels, par contre, rend plus difficile le travail de deuil individuel. Si ce travail échoue, le sujet se retrouve aux prises avec la béance de l'absence et l'éventualité de sa propre chute dans l'épaisseur de la nuit, dans le néant.

On le voit, la question de la mort est intrinsèquement liée à celle de la temporalité. Si ce dernier concept est récent, son contenu renvoie à la méditation de l'homme sur ses rapports au temps, méditation ancienne, dont témoignent aussi bien les conceptions linéaires du temps que celles de l'éternel recommencement. Le temps coule, ou plutôt, c'est nous qui coulons, faute d'un point stable où nous agripper. Le passé absorbe l'avenir et l'avenir est l'estuaire de l'homme qui ouvre sur l'opacité de la fin. C'est du sentiment – ou de la prise de conscience – que la mort est notre propre avenir, en tant qu'être-pour-la-mort, que surgit l'angoisse. Angoisse qu'aucune stratégie pour dénier la mort ne parvient à occulter longtemps. On pourra en avoir confirmation en lisant le présent ouvrage. Plusieurs des travaux ici publiés ont, en effet, pour toile de fond, explicite ou implicite, la problématique de l'être-pour-la-mort. Écrire et/ou décrire la mort constitue, pour un certain nombre des auteurs analysés, au-delà de la création littéraire, un questionnement angoissé sur l'être-pour-la-fin de l'auteur lui-même. L'angoisse de mort y est souvent configurée comme angoisse du néant.

Amadeo LÓPEZ

GRELPP

Université de Paris X-Nanterre

La Muerte. Proliferación y vértigo en *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo

En *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte*, Sigmund Freud insiste en la imposibilidad original del hombre para representarse su propia muerte, que sólo deviene pensable a partir de la experiencia de la muerte de un ser amado :

El hombre no podía ya mantener alejada de sí la muerte, puesto que la había experimentado en el dolor por sus muertos ; pero no quería tampoco reconocerla, ya que le era imposible imaginarse muerto. Llegó, pues, a una transacción : admitió la muerte también para sí, pero le negó la significación del aniquilamiento de la vida.¹

Si bien la situación descrita en la cita precedente se refiere a la experiencia del hombre primitivo, Freud no deja de recordar que, para el inconsciente del hombre moderno, la representación sigue siendo imposible, porque

[...] lo que llamamos nuestro inconsciente [...] no conoce, en general, nada negativo, ninguna negación, y por lo tanto no conoce tampoco la muerte propia, a la que sólo podemos dar un sentido negativo.²

*El desbarrancadero*³, novela de Fernando Vallejo que toma como punto de partida una circunstancia autobiográfica verificable, se inicia con esa configuración arquetípica descrita por Freud : la muerte de un ser querido que obliga a la imposible transacción, a la representación de lo irrepresentable. El narrador asiste en sus últimos días de vida a su hermano Darío, enfermo de SIDA, y esa muerte inminente se inscribe en una secuencia que incluye otras muertes, pasadas – la del padre – o futuras – la proyección imaginaria de la muerte de la madre. El primer elemento que retiene nuestra atención, ya sea desde el punto de vista estructural o discursivo, es la tentativa por colmar ese hueco de la representación por la exacerbación del gesto productivo. La novela está saturada por la presencia de la muerte, y esa presencia se multiplica en una infinidad de imágenes proliferantes, que la materializan, la travisten, la proyectan o la trans-mutan. La impotencia de la nada que acecha se convierte así en una figura plena y proteiforme, interlocutora de un diálogo constante, a la vez instrumento de purificación y mediación mágica. Hay en esa obsesión representativa una suerte de potencia generadora de textualidad, que comienza por proyectarse hacia la dimensión simbólica y acaba por instaurar una operatividad mítica.

1 FREUD Sigmund, « Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte », in *Obras Completas*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 1996, Tomo II, p. 2113.

2 *Ibid.*, p. 2113.

3 VALLEJO Fernando, *El desbarrancadero*, Editorial Alfaguara, Madrid, 2001, 197 p.

La retórica de la destrucción

La estructura de la novela se organiza en torno a la figura de la *mise en abyme*, lo que permite la imbricación de una serie de espacios objetivos y simbólicos que se reflejan los unos a los otros, se desdoblán y se interpenetran. Si bien el título *El desbarrancadero* es una alusión explícita al desbarrancadero de la muerte, que ya había sido designado como tal desde los relatos de adolescencia incluidos en *El río del tiempo*¹, la figura se aplica más globalmente a un proceso de destrucción vertiginoso que parece abarcar el mundo entero. En el interior de esa totalidad que se derrumba, Colombia, *el matadero*, emerge como una condensación paradigmática. La caída en el abismo – físico o metafórico – es el único horizonte concebible, y si el país se desangra, la casa materna se desmorona, el hermano agoniza y la Madre, la Loca, se hunde en la sinrazón del caos. La reflexión de cada ámbito en el otro, la lógica especular del texto hacen que la lectura siga un itinerario a la vez laberíntico – a causa de las constantes bifurcaciones – y circular – dada la imposibilidad de evitar la re-producción cíclica de la figura. Del cuerpo productor (madre) al cuerpo devastado (hijo), del cuerpo individual (Darío) al cuerpo de la nación (madre simbólica), la violencia de la desagregación en curso se cristaliza en el cuerpo textual, que exhibe sus heridas y sus prótesis, sus astucias y sus impotencias. El machete como figura de la Historia colma los ríos colombianos de cadáveres decapitados, el bisturí agosta el cuerpo de la madre, y el SIDA devora la sustancia del cuerpo del hermano. La Muerte está sometida a su vez al ritmo de la superproducción negativa, al vértigo ; y a pesar de su ubicuidad no consigue llevar a cabo la tarea purificadora a la que el narrador la encomienda. El discurso no evita ni la abyección ni la carnavalización : la degradación satura el espacio y los cuerpos, y se instaura como un engranaje letal que remite a los ciclos míticos de los orígenes. El horror a la reproducción, la reproducción del horror : entre esos dos términos se sitúa la voz del autobiógrafo ficticio, que se reviste con sucesivos ropajes retóricos : la diatriba, la imprecación, la blasfemia, la salmodia, para modular su violencia y transformar la escritura en acto mágico de expiación o de exorcismo, en liberación catártica. En el origen, está la Loca Madre con su prole desmesurada y su vocación de caos :

[...] mientras Darío no se muriera estábamos condenados a seguirnos viendo bajo el mismo techo, en el mismo infierno. El infiernito que la Loca construyó, paso a paso, día a día, amorosamente, en cincuenta años.²

1 La figura toma forma especialmente a partir de *El fuego secreto*, in VALLEJO Fernando, *El río del tiempo*, Editorial Alfaguara, Santa Fe de Bogotá, 1998.

2 VALLEJO Fernando, *El desbarrancadero*, *op. cit.*, p. 10

En el presente, la Madre Colombia amplifica e invierte la figura apocalíptica inicial y hace eco a la agonía de Darío con la suya propia :

[...] hablábamos por horas y horas de nuestra pobre patria, de nuestra patria exangüe que se nos estaba yendo entre derramamientos de sangre y petróleo [...]¹

La Loca prolífica se reproduce hasta el agotamiento, y al hacerlo reproduce su propia obsesión destructora. El último vástago es el signo terminal de la estirpe, el hijo con cola de cerdo de las predicciones de Melquíades ; Darío, extraviado en el laberinto de sus pulsiones, al consumir cuerpos y drogas se consume, devorado tanto por el SIDA como por su propia búsqueda insomne. El narrador desvía la violencia que podría ejercer sobre el cuerpo propio o el ajeno hacia el cuerpo de la escritura, y es en ella donde el matricidio simbólico tiene lugar :

La Loca era el filo del cuchillo, el negror de lo negro, el ojo del huracán, la encarnación de Dios/Diablo, y se había confabulado con su engendro del gran Güevón para matar a mi hermano.²

La Madre deviene figura y agente de la muerte, y es la Muerte el vínculo analógico que la identifica con la imagen de Colombia. No podemos dejar de señalar la inversión *neurótica* del esquema edípico, en la medida en que la imagen del padre, « feminizado » por su sumisión y su tolerancia, no es en absoluto objeto de violencia simbólica, y que ésta se concentra en la representación degradada del útero materno, de las alianzas monstruosas (la Loca/el Opa) y del complot mortífero del cual serían víctimas el padre y los hijos, en una dialéctica de supresión de lo engendrado, de reverso corrosivo del mito de la maternidad.

La identificación del espacio simbólico de la generación/reproducción con el de la Muerte plantea otra serie de problemas, en la medida en que el narrador mismo es producto de ese ejercicio degradado de una reproducción perversa y no puede, por ende, escapar a su signo/sino. Su condición de homosexual lo preserva de toda tentación de reproducción biológica, y con ello de toda incoherencia con respecto a un esquema ideológico purificadorio. Pero al mismo tiempo ese conflicto es puesto en escena en un ámbito de producción textual, que genera criaturas ficticias – o re-produce (representa) criaturas reales – y restablece los términos de la filiación, aún cuando ésta se sitúe en la dimensión mágica de la palabra y no en la dimensión biológica del cuerpo. Una vez más, la tensión entre las configuraciones semánticas de lo lleno y lo vacío, lo fértil y lo estéril, la

1 *Ibid*, p. 82.

2 *Ibid*, p. 70.

proliferación y la aniquilación atraviesa el discurso y se cristaliza en un *corpus* delimitado por la carne y la letra.

Las imágenes de la muerte

Habíamos hecho alusión al principio de este trabajo a la dinámica de super-representación textual que, en la escritura de Vallejo, parece responder a la impotencia representativa en la que se halla el sujeto ante la experiencia de la muerte. En efecto, las imágenes son múltiples, variables, plurisémicas. La « *Señora Muerte* » aparece dentro y fuera de la escena, como protagonista o espectadora, reflejada en los cuerpos exhaustos a los que penetra, en el vértigo de los exterminios colectivos, o en la transfiguración imaginaria del narrador, que puede operar el tránsito hacia « el otro lado del espejo » sin que ello signifique su ausencia del mundo. Convocada, eludida o silenciada, encarnada o incorpórea, no hay espacio que no habite ni tiempo que no contamine. Desde las primeras líneas de la novela, su presencia se afirma como el centro mismo en torno al cual gira el discurso, y desde la primera alusión están presentes todas las virtualidades significativas o simbólicas que se irán actualizando a lo largo del relato :

Quando le abrieron la puerta entró sin saludar, subió la escalera, cruzó la segunda planta, llegó al cuarto del fondo, se desplomó en la cama y cayó en coma. Así, libre de sí mismo, al borde del desbarrancadero de la muerte por el que no mucho después se habría de despeñar, pasó los que creo fueron sus únicos días de paz desde su lejana infancia. Era la semana de navidad, la más feliz de los niños de Antioquia. ¡Y qué hace que éramos niños! Se nos habían ido pasando los días, los años, la vida, tan atropelladamente como ese río de Medellín que convirtieron en alcantarilla para que arrastrara, entre remolinos de rabia, en sus aguas sucias, en vez de las sabaletas resplandecientes de antaño, mierda, mierda y más mierda hacia el mar.¹

Más allá de la irrupción súbita que « fulmina » al sujeto, lo que salta a la vista es la colisión instantánea entre el estadio terminal de la vida y la proyección hacia la infancia, entre el mundo idealizado del pasado y el mundo degradado del presente, que halla su primera cristalización simbólica en la imagen del río-alcantarilla, y en la oposición entre el brillo de los peces y la opacidad de la mierda. Antes de que la historia trace su itinerario obsesivo, el círculo de la vida ha sido cerrado con un único gesto, y es la pérdida de conciencia – el coma – la que lo hace posible. La paz de la muerte y la paz de la infancia se corresponden, remiten la una a la otra y ponen entre paréntesis la duración de la vida, cancelándola. Quizás esta sea la primera actualización del trabajo de purificación mágica que el narrador pretende operar sobre el mundo, a través de una serie de formas discursivas rituales.

¹ *Ibid*, p. 7.

Luego de esa inmersión radical en un universo amenazado por la corrupción y la finitud, la presencia de la muerte se irá haciendo cada vez más precisa y será objeto de configuraciones discursivas diversas. La primera imagen que la representa aparece en la página 10 :

Descargué la maleta en el piso y entonces vi la Muerte en la escalera, instalada allí la puta perra con su sonrisa inefable, en el primer escalón. Había vuelto. Si por lo menos fuera por mí... ¡Qué va! A este su servidor (suyo de usted, no de ella) le tiene respeto. Me ve y se aparta, como cuando se tropezaban los haitianos en la calle con Duvalier.

No voy a subir, señora, no vine a verla. Como la Loca, trato de no subir ni bajar escaleras y andar siempre en plano. Y mientras vuelvo cuídese y me cuida de paso la maleta, que en este país de ladrones en un descuido le roban a uno los calzoncillos y a la Muerte la hoz.

Y dejé a la desdentada cuidando y seguí hacia el patio.¹

La Muerte mítica, la muerte icónica, entra así en el texto como figura recurrente y anunciadora de nuevas pérdidas, pero también como interlocutor central del narrador, con quien mantiene una relación silenciosa y rica en sobreentendidos. Su visibilidad es el primer índice de esa complicidad, puesto que él parece ser el único que la percibe, lo que le sitúa desde el principio en una dimensión intermedia entre lo natural y lo sobrenatural, lo real y lo fantástico. El segundo elemento interesante es la dialéctica de poder que parece instaurarse entre ambos « personajes » – que comparten una misma jerarquía, indefinible por su hibridez, en el universo de la ficción –, dialéctica que rige sus intercambios y que hace alternativamente del uno el servidor de la otra o viceversa. Una tal capacidad de instrumentalización mutua deja abierta la identificación posible, en la medida en que las dos figuras pueden parecer, en ciertos casos, sustituibles. Ambas se sitúan en un pie de igualdad, aunque su posición respectiva se module según las circunstancias. Al mismo tiempo que se la actualiza, la imagen icónica de la muerte – la *desdentada* – es representada en dos registros divergentes : por una parte el del poder sacralizado - « la puta perra con su sonrisa inefable » - que escapa a toda obstrucción humana ; por otra el de la caricaturización irónica - muerte que recibe órdenes, muerte víctima eventual de los ladrones, muerte que teme al narrador - que corroe ese poder y finge una denegación redentora. El reverso de esa primera representación fantasmática es la descripción de Darío, poseído por la Señora Muerte, que inscribe en su cuerpo devastado los signos de su poder :

¹ *Ibid*, p. 10.

Se incorporó sonriendo como si viera en mí a la vida, y sólo la alegría de verme, que le brillaba en los ojos, la daba vida a su cara : el resto era un pellejo arrugado sobre los huesos y manchado por el sarcoma.¹

El narrador, el hermano agonizante, la Señora Muerte forman una trilogía macabra, el reverso subversivo de la Sagrada Familia, donde la Muerte ocupa el lugar de la Virgen, el narrador es una especie de espectador impotente sino para la imprecación o la blasfemia, y el hijo ha sido sustituido por ese cuerpo en ruinas de un homosexual, drogadicto e infectado :

Estaban pues los dos hermanitos juntos, conversando en la hamaca que colgaba del mango y del ciruelo en el jardín, bajo una sábana blanca que los protegía del sol del cielo, y con la Muerte al lado, para la que no existe protección.²

La ubicuidad de la Muerte, que deambula por la casa, se desliza en los rincones o se burla de los vivos es doble : no sólo sube y baja las escaleras, enlazando las muertes que fueron con las que serán, sino que atraviesa incansablemente el espacio de Colombia, cumpliendo su faena de exterminio, condenada a su vez al vértigo del *consumo* que no es, en su caso, sino el reverso de la productividad. La muerte *trabaja* sin cesar, consumiendo cuerpos/vidas, la muerte *produce* cuerpos sin vida, y a la metástasis del mal encarnado en el género humano, responde con una actividad hiperbólica, que acaba convirtiéndola a su vez en víctima de una dinámica que la trasciende : « La Muerte no da abasto con semejante paridera »³. Sería difícil plantear en términos más gráficos la tensión entre el principio de vida y el principio de muerte, fundamento esencial del ciclo natural. Pero en el caso de la lectura vallejiana del mundo, esa dialéctica pulsional se hace cada vez más compleja en la medida en que la Muerte-personaje no sólo tiene que ocuparse de los equilibrios « espontáneos », sino también de los equilibrios históricos, y por añadidura responder al mandato purificador del narrador, quien proyecta en ella toda la frustración generada por la pérdida de la inocencia, y le atribuye una funcionalidad ordenadora :

En este país de mierda sobran como cuarenta millones. Llévatelos a todos, incluyendo las bellezas si querés, que total de unos años para acá ni se les para.⁴

Contra toda tentación de interpretar literalmente tales propósitos y las consecuencias ideológicas que ello acarrearía, nos permitimos recordar que el humor ha sido definido como la « toma de conciencia del desorden del

1 *Ibid*, p. 11.

2 *Ibid*, p. 23.

3 *Ibid*, p. 121.

4 *Ibid*, p. 119.

Muerte, Proliferación y vértigo en El desbarrancadero de F. Vallejo 21 mundo », y que en el caso particular de Vallejo el componente necesariamente transgresivo del humor alcanza una dimensión hiperbólica y, por ende, subversiva. En la indiscutible violencia que impregna el discurso percibimos la liberación catártica de un dolor sin sosiego, y en el nihilismo radical de las diatribas sucesivas la herida de una aspiración aniquilada por la Historia. Humor, sí, humor negro, provocativo, rabioso y destructor. Si los términos antagónicos que encuadran y definen la existencia : la vida, la muerte, acaban por identificarse y significarse - « La vida es un sida »¹ -, ninguna normatividad retórica puede expresarlos sin erosionar sus fundamentos y desnudar su lógica ilusoria. Si la vida equivale al vicio - « el vicio de los vicios, el vicio máximo, el vicio continuo de estar vivos »² -, al gasto o al desgaste, la salvación podría hallarse en el espacio estéril de la muerte, donde todo reflejo de re-producción o de proliferación incontenible es acotado y de donde se expulsa toda energía. Sólo hay un término fantasmático – para siempre imposible – entre la vida pervertida y la muerte triunfante : los deslumbramientos de la infancia, la intrusión fortuita del Paraíso Perdido en el doble infierno de la Vida y de la Muerte

[...] quiero que vuelvan esa bandada de loros que pasaba volando, rasgando de verde el azul del cielo, sobre la finca de mi niñez y de mis abuelos.³

Toda construcción vital remite a la edad mítica y es en torno a ella donde se articulan los vínculos afectivos : la relación fraternal entre Darío y el narrador no se basa en la consanguinidad, sino en la memoria compartida de la infancia - « por que la mitad de mis recuerdos, los mejores, eran suyos, los más hermosos »⁴ - y, a pesar de las circunstancias, en el juego como prolongación del pasado en el presente :

[Darío] Se rió. Y la risa le iluminó la cara, lo que le quedaba de la cara. Nunca pensé que pudiera reírse la Muerte. Ahí estaba, la Muerte, riéndose, en la hamaca, compenetrándose con él.⁵

Pero la contrapartida simbólica no puede pasar desapercibida : la Muerte se infiltra en el interior mismo de los refugios míticos, habita el espacio, ocupa los cuerpos, usurpa identidades. Se funda así una nueva alianza irónica con los vivos, con los que cohabita hasta la fusión, al límite de un erotismo grotesco que reactualiza y parodia motivos tradicionales - las danzas de la Muerte, la Muerte que ríe - por medio de la exacerbación icónica. El mismo procedimiento preside otra representación que materializa

1 *Ibid*, p. 48.

2 *Ibid*, p. 22.

3 *Idem*.

4 *Ibid*, p. 35.

5 *Ibid*, p. 29.

la analogía simbólica hasta literalizar la metáfora : nos referimos a la doble historia de la agresión con un puñal de la que son víctimas Darío y el narrador por parte de amantes circunstanciales. El cuchillo como símbolo fálico se convierte en término objetivo y presente, que ya no simboliza el falo sino que lo reduplica materialmente, y el vértigo tanático de la sexualidad pasa a encarnarse en la amenaza concreta de la muerte física. En el interior de la configuración simbólica se operan así una serie de transferencias, desplazamientos e inversiones simétricas que, paradójicamente, la refuerzan y la caricaturizan :

Lo de la belleza mía fue así : desnudo y en plena erección, se levantó de la cama el angelito y de la mochila que traía dizque el uniforme del gimnasio sacó un cuchillo feo, filudo, furioso, de carnicero.¹

Las « dos armas en ristre, desnudas, desenvainadas »² prestan sustancia a la angustia metafísica – figuración a ultranza – y al mismo tiempo son utilizadas (una vez más metafóricamente) como plataforma proyectiva hacia otro nivel de la significación, hacia otro plano de la parodia, el de la Madre Muerte Colombia y sus « amantes circunstanciales » que amenazan con aniquilarla - « para mandárselas a César Gaviria a la O.E.A. ».

La obsesión figurativa que acabamos de señalar produce otras variantes : el Ángel de la Muerte, que había sido encarnado en el personaje del sicario adolescente en *La virgen de los sicarios*, la Parca, « la siempreviva, la sempiterna »³, el invisible pájaro agorero que obsesiona a Darío en sus últimos días y que finalmente *toma cuerpo(s)* : « la Muerte : con sus alas deleznales de ceniza, aleteando, descendía sobre Medellín y mi casa el gran pájaro ciego »⁴. Multiforme, ubicua, a veces sumisa y otras inflexible, la muerte siembra el mundo, la casa y la memoria de cadáveres, es a la vez enemiga y cómplice. El narrador dialoga con ella en los rincones sombríos de la casa, la interroga, la increpa, la expulsa, la confunde : « Le di a mi madrina una palmadita en las nalgas », la droga, la extravía :

Allí estaba Darío, fumando, lanzando al aire caliente las volutas indecisas, azulosas, de cannabis. Las volutas se rompían y se alargaban en los hálitos insidiosos, que metiéndose por las narices iban a entorpecerle la cabeza y el recto juicio a la Muerte.

–Y no la dejás trabajar de lo enmarihuana que la tenés. No sabe ni lo que hace. Pega aquí, pega allá dando palos de ciego, no discrimina.⁵

1 *Ibid*, p. 36.

2 *Idem*.

3 *Ibid*, p. 49.

4 *Ibid*, p. 92.

5 *Ibid*, p. 50.

La Muerte pierde el rumbo, atrapada en el desorden de la multiplicación ciega, y hace el juego de la Gran Parturienta, eje y origen de la proliferación, que la alimenta y la refleja. Muerte y Vida son, más que *analogoi*, dos caras de una misma figura : la de la Madre que engendra y que destruye, la madre simbólica. La Loca es un componente esencial de esa representación doble, en la medida en que se le atribuye, por una parte, una fecundidad mítica, y por otra, la función de descomposición, de fragmentación, de ruptura del vínculo, que es propia de la pulsión de muerte. La Loca y la Muerte se hacen eco : la una acecha el paso del narrador para darle órdenes, inmóvil en su omnipotencia soberana ; la otra, ubicua, se transforma, según las más antiguas tradiciones míticas, en *sombra*, imagen, reflejo. Ambas fundan su estrategia en un juego de ausencia/presencia que las eclipsa o las revela, se ciernen como una amenaza sobre la casa y el mundo. La Madre inscribe/escribe en su propio cuerpo la historia de su hiperbólica « apertura » femenina : sucesión indefinida de partos, adición obsesiva de operaciones quirúrgicas. Ese cuerpo monstruoso se vuelve *eidolon*, figura material de la fragmentación, al expulsar compulsivamente pedazos de sí mismo (hijos/órganos) y al delimitar, por la marca de las cicatrices, una geografía del conflicto entre la muerte externa y la muerte interna. Podríamos incluso ampliar la lógica metafórica hasta considerar que los ríos que surcan el territorio de Colombia arrastrando cuerpos muertos y esas cicatrices que cruzan el cuerpo de la madre son las cristalizaciones visibles de una misma pulsión autodestructora, de una gestión paranoica del cuerpo vivo. Si admitimos tal configuración simbólica, podemos sumar un término que, a la vez, la confirma y la completa : me refiero a un tercer « cuerpo » figurado, el de la escritura, caracterizado a su vez por una extrema fragmentación – temporal, discursiva, retórica – que parece reflejar de manera mimética el proceso de la pulsión de muerte en el núcleo mismo del ser. J. B. Pontalis sintetiza ese proceso con extrema precisión :

[...] c'est dans son processus radical de déliaison, de fragmentation, de dislocation, de décomposition, de rupture, mais aussi bien de clôture, processus qui n'a d'autre finalité que de s'accomplir et auquel son caractère de répétition imprime la marque du pulsionnel, que se exerce la pulsion de mort.¹

Toda la literatura de Fernando Vallejo podría ser descrita como una puesta en escena de la tensión entre el des-ligar y el cerrar, en la medida en que la ruptura del vínculo - social, familiar, genérico - satura no sólo el espacio semántico del texto sino también su diseño estructural ; y al mismo tiempo no puede sino conducir a una reiteración circular – pulsional – de las

1 PONTALIS J. B., *Entre le rêve et la douleur*, Éd. Gallimard, Paris, 1977, p. 250.

mismas isotopías que anudan indefinidamente la vida a la muerte, en un proceso cósmico de producción y consumo, de *economía* tanática. Heráclito lo había ya entrevisto, sin duda, cuando enunció aquella primera fórmula enigmática, citada por Edgard Morin : « Vivre de mort, mourir de vie »¹.

El narrador-personaje y la Muerte, ya lo hemos dicho, mantienen una relación privilegiada que linda con la identificación o la equivalencia. Los lugares que ocupan en la configuración narrativa son en ciertos casos intercambiables : el narrador puede *ser* la muerte, ocupar su espacio y acelerar sus tiempos, ya sea en el terreno de la imaginación - fantasías referentes al envenenamiento de la madre, tentación de abreviar los sufrimientos de Darío - o en del acto (eutanasia del padre) :

Entonces, de súbito, como si un relámpago me iluminara en la ceguedad de la noche el paisaje entero de mi destino, comprendí que tenía que matarlo sin que él se diera cuenta y que para eso, inocentemente, me había infundido la vida tantos años atrás : para que yo, llegado el día, hiciera el papel de la Muerte silenciosa y bondadosa.²

¿ Cómo decidir si, cuando interrumpe la agonía de su padre, el narrador es un auxiliar de la Muerte o bien es ella quien se ha puesto a su servicio ?
 ¿ Cómo indagar la inteligibilidad de una relación contradictoria, en la cual la Muerte es alternativamente insultada, humillada, convocada, reverenciada : « [...] tú, por supuesto, la siempreviva, la compasiva, la artera, mi Señora Muerte, cabrona » ?³.

¿ Cómo establecer la línea divisoria entre la Muerte igualadora, la que apacigua, la que libera y la Muerte cínica, espectadora jocosa del teatro del mundo, ejecutora fortuita de un mandato intemporal ? ¿Cuál es, en esos términos, el vértice jerárquico de la configuración ? ¿ El narrador/personaje en tanto gran manipulador que se apropia de las funciones de la Muerte para burlarla y encontrar así un sentido a la vida, el narrador de ultratumba que cuenta su propia incineración y vuelve a burlar a la Muerte en tanto que pervivencia de la conciencia y de la palabra ? ¿ El narrador materializado en texto que se libera del tiempo mortal y comparte con Ella un horizonte de eternidad ?

Doble, dobles

Quizás para articular una respuesta a esos interrogantes tendríamos que definir, en las relaciones especulares que unen al narrador con la Muerte, quién ejerce la prioridad de la mirada, quién mira y quién es mirado. La

1 MORIN Edgar, *L'homme et la Mort*, Points Seuil, Paris, 1970, réédition 2002, Préface, p. I.

2 VALLEJO Fernando, *op. cit.*, p. 96-7.

3 *Ibid*, p. 74.

Muerte, Proliferación y vértigo en El desbarrancadero de F. Vallejo 25
respuesta puede variar según los espacios que tomemos en consideración. Si nos situamos en el plano de la historia y en el marco de la realidad ficticia representada, es la Muerte la que mira y el hombre es mirado por la Muerte. Si nos situamos en el terreno de la escritura, y por ende en el del libro como objeto, el Narrador se permite mirar el rostro de la Muerte, desafiarla y equipararse a ella. En tanto *metteur-en-scène* del drama primitivo de la conciencia, el narrador intenta cubrir el vacío de representación desplegando una infinidad de imágenes que, al desplazarse, ocupan posiciones permutables en la configuración simbólica. A cada posición corresponde un sentido, y al ritmo de los desplazamientos se construye una combinatoria metafórica, que no podemos sino definir como relato mítico. En ese contexto la figura lógica de la contradicción pierde vigencia : el territorio de la Muerte es el de la paradoja, el de la coexistencia de términos antagónicos, el de la dualidad. « Ver » a la Muerte, ver al muerto, son también maneras indirectas de ver-se. Edgar Morin precisa las etapas de ese movimiento antropológico de reconocimiento de sí :

La première saisie de soi comme réalité propre [...] c'est l'ombre, le reflet de son propre corps, et celui-ci vu extérieurement, comme un « double » étranger. L'homme connaît son « double » avant lui-même. Et a travers ce double, il découvre son existence individuelle, permanente, ses contours, ses formes, sa réalité : il se « voit » objectivement.¹

Y más adelante :

Dès qu'il se reconnaît comme double, il se reconnaît comme forme temporelle et spatiale finie et comme être concerné par la mort.²

No nos sorprenderá entonces que el doble sea uno de los elementos más obstinadamente vinculados con las figuras míticas de la muerte desde la más lejana antigüedad, ni que se lo haya hecho depositario de una serie de poderes mágicos, más o menos operativos según los contextos culturales. De acuerdo con la síntesis realizada por Edgard Morin, el doble puede manifestarse a través de la sombra, del reflejo, del eco, del *ghost*, fantasma que vive a la vez en el más allá y en los intersticios del aquí.

Fernando Vallejo reactualiza esa potencialidad mítica del doble a lo largo de todo el relato, ya se trate del doble filial, de la sombra/doble fantasmático, o del doble reflejado en el espejo.

Desde el principio está claro que Darío y el narrador integran una estructura gemelar, no sólo porque ambos proceden del mismo, aborrecido útero materno, sino porque han compartido la edad de oro de la infancia y la adolescencia, porque sus memorias se imbrican y se reflejan, porque han

1 MORIN Edgar, *op. cit.*, p. 112.

2 *Ibid*, p. 114.

cedido a las mismas tentaciones y a los mismos placeres, porque aún en el presente sueñan los mismos sueños :

Me quedé de una pieza, querido amigo : habíamos soñado lo mismo. Y es que le voy a decir una cosa : al final Darío tenía el alma sincronizada con la mía, sueño por sueño, recuerdo por recuerdo. Pero no se asombre demasiado que por algo era mi hermano : veníamos del mismo punto, del mismo hueco, unas entrañas oscuras llenas de lamas y babas.¹

Hasta el momento de la bifurcación, las líneas de sus existencias han sido paralelas y casi permutables, aunque en ciertos casos la simetría se plantea en términos de inversión y no de correspondencia. La misma filiación, las mismas transgresiones, la misma sexualidad. El narrador se ve en Darío moribundo como lo que fue y como lo que podría haber sido, si en un punto preciso de su trayectoria él no hubiese tomado el camino del exilio, abandonado el consumo de droga y decidido reemplazar en su estima al hombre por el animal. El camino de la supervivencia está así jalonado por las pérdidas y los renunciamentos, pero también por los desplazamientos - de Colombia a México, de la droga a la escritura, del género humano al animal. La constante transgresiva parece haberse cristalizado en el catálogo de las violencias retóricas : es en el terreno del lenguaje donde la ira se ejerce y los ídolos son derribados.

La simetría especular entre los dos hermanos los reúne definitivamente en la muerte : según un narrador inasible, que deambula por los espacios y los tiempos sin orden ni congruencia - como un fantasma -, la Muerte los alcanza uno después del otro :

A él en Medellín, en la casa de laureles, atiborrado de morfina. A mí unas horas después en mi apartamento de México, cuando me dieron la noticia por teléfono. Me encontraron con el aparato en la mano, azulado, translúcido, cual un San José tallado en madera.²

Al interrumpirse la duplicación gemelar, que sólo podrá restablecerse metafóricamente a través de *hilos* - el del teléfono, el del humo de la marihuana o del incienso - como los que vinculan el cuerpo al alma astral, o del *eidolon* - la fotografía que se describe en el texto y que ocupa la tapa del libro -, será el desdoblamiento del yo el que restituya la dialéctica del doble. El personaje muere y el narrador narra esa muerte, la voz del vivo que contaba deja el cuerpo muerto y es el doble fantasmal quien la hereda. Es *del lado de allá*, del otro lado de la muerte donde se sitúa, mágicamente, el relato mítico de la transfiguración final, que consagra a la vez el triunfo de

1 VALLEJO Fernando, *op. cit.*, p. 161.

2 *Ibid*, p. 164.

Muerte, Proliferación y vértigo en El desbarrancadero de F. Vallejo 27
la fragmentación tanática y el eterno retorno al paraíso perdido de
la infancia :

Entré al horno desnudo, avanzando sobre una banda mecánica. Y no bien transpuse la boca ardiente del monstruo, umbral de la eternidad, estallé en fuegos de artificio. En la más espléndida explosión de chispas verdes, rojas, violáceas, amarillas. Tas, tas, tas, viva la fiesta, qué hijueputa! Me sentí una pila de Bengala de esas que quemábamos en navidad en Antioquía.¹

Como en el primer párrafo de la novela, al cual ya hemos aludido, Muerte e infancia se entrelazan. Como los zopilotes que trazan círculos sobre los cuerpos muertos, el discurso gira sobre sí mismo, se repite, se refleja.

La transmigración de la voz del vivo al muerto abre nuevas posibilidades de deambulación en el espacio/espejismo del relato. El vuelo del doble que se desprende del cuerpo – ¿ vivo ? ¿ muerto ? – acaba de eliminar todas las limitaciones ligadas a la materia, y los desplazamientos de la conciencia en el tiempo, justificados por la memoria asociativa, se convierten en desplazamientos espaciales literales, que aportan una nueva e insólita perspectiva :

Como muerto que estoy, planeando desde este techo sobre este cuarto y la vida mía, dejo por mi soberana voluntad y real gana el Admiral Jet para volver con Darío una noche cerrada a Colombia el matadero.²

Tanto los itinerarios inter-mundos como las escaramuzas cotidianas responden a una misma tensión esencial : la del combate con la Muerte. ¿ Quién sirve a quién ? Al « me doy cuenta ahora que si papi se había convertido en la sirvienta de la Loca yo estuve a un paso de convertirme en la de la Muerte »³ que resume a la vez la fascinación y el horror, se opone el « ¿ La Muerte ?Cuál muerte, ángel pendejo ! La Muerte, si te digo la verdad, a mí siempre me hizo en vida los mandados »⁴. La afirmación individual parece ser la única defensa contra la inasible presencia envuelta en un manto de cenizas, como lo muestra la inversión de perspectivas - « No hay más punto de referencia en el espacio que yo »⁵ - que pretende imponer a la creación un orden inverso, en el cual el camino no avanzaría hacia el silencio del no-ser, sino que regresaría hacia los balbuceos de la infancia. Como lo indica Edgar Morin, « conscience de la mort et affirmation de l'individualité »⁶ mantienen una relación íntima : una engendra la angustia,

1 *Ibid*, p. 165.

2 *Ibid*, p. 155.

3 *Ibid*, p. 195.

4 *Ibid*, p.195.

5 *Ibid*, p. 139.

6 MORIN Edgar, *L'homme et la mort, op. cit.*, p. 46-7.

la otra la promesa de inmortalidad representada por el doble. El viaje fantasmal no sólo libera al narrador de las exigencias de la verosimilitud, sino que le confiere una especie de omnipotencia que rivaliza con la de la Muerte: él también se ha vuelto ubicuo, atemporal, trascendente. El viaje astral, por su parte, es una figura intermedia entre el viaje simbólico de la vida y el viaje mítico de la muerte. Antes que el hilo que anuda el alma al cuerpo se corte, el doble observa su envoltura física y es testigo despiadado de su derrota :

Ascendí desdoblándome, y penetrando con mis ojos de búho, de lechuza, la oscuridad, vi abajo desde arriba, desde el techo, a ese pobre tipo en esa pobre cama al garete en el mar del tiempo. El tipo se levantó y caminó unos pasos hacia el sillón en que la abuela se sentó sus últimos años a esperar a la Muerte. La noche se desgranaba en instantes que pesaban como eternidades.¹

Otras manifestaciones del yo desdoblado se realizan a través del motivo tópico del espejo. Antes de inyectar a su padre moribundo el producto que interrumpirá su agonía, el narrador/personaje se mira en el espejo : « Al entrar al baño me vi por inadvertencia en el espejo, que jamás miro porque los espejos son la puerta de entrada a los infiernos »². La imagen que se refleja es la de un cuerpo viejo en el cual la Muerte ya ha comenzado su tarea, un agonizante futuro en el cual al principio no se reconoce, y la primera marca de ese distanciamiento en el discurso es la sustitución de la primera persona por la tercera : « Entonces lo vi, naufragando hasta el gorro en su miseria y su mentira en el fondo del espejo : vi un viejo de piel arrugada, de cejas tupidas y apagados ojos »³. La imagen del yo en el espejo revela la verdad del sujeto, que es la verdad de la finitud. Pero el desdoblamiento sirve también para hacer del personaje un objeto de reflexión crítica que de alguna manera deslinda responsabilidades y relativiza el discurso imprecatorio. La violencia de la diatriba intercalada, proferida por « el viejo » – contra Colombia como reino de la Muerte, contra la mujer como proveedora de los cuerpos que la alimentan – no es asumida esta vez por la instancia enunciativa. Entre el yo narrador, mágicamente desvinculado de su soporte físico, « suspendido » en un espacio trascendente ; y el personaje, encerrado en la recurrencia ciega de su obsesión, se abre por primera vez una falla que deja entrever la funcionalidad de la retórica de la destrucción : « Así era siempre : iba [él, el

1 VALLEJO Fernando, *op. cit.*, p. 191-2

2 *Ibid*, p. 129. Recordemos respecto a ese valor simbólico del espejo, que tanto obsesionara a Jorge Luis Borges, la afirmación de Edgar Morin : « L'au-delà du miroir est le véritable royaume des doubles, l'envers magique de la vie », *L'homme et la mort*, *op. cit.*, p. 152.

3 VALLEJO Fernando, *op. cit.*, p. 129.

Muerte, Proliferación y vértigo en El desbarrancadero de F. Vallejo 29
viejo] atando maldiciones como avemarías de un rosario »¹. El carácter ritual de esa especie de plegaria invertida remite a su dimensión ritual, mágica, única capaz de vehicular lo que Juan Gabriel Vásquez llama la « venganza verbal »². Señalemos que esa falla, ampliamente explotada en el último libro de Fernando Vallejo, *La Rambla paralela*, tiende a poner de manifiesto la artificialidad de un discurso deliberadamente revulsivo, y apunta antes que nada a alertar contra toda lectura literal, ideologizada o moralizante. La transición operada en el discurso para reconstruir la unidad disociada del yo confirma tal intención : el narrador, antes de reencarnarse en el « viejo » a quien ha delegado una parte del discurso, teatralmente *interpretado*, da cuenta del fin de la liturgia blasfematoria. El personaje cierra la secuencia : « Amen. Ita missa est. », y la voz de la conciencia narrativa, al articular esa « bisagra » discursiva, lo transforma en blanco de la misma violencia : « Acabada la misa el viejo hijueputa volvió a subir la escalera... »³. La restitución de la voz al cuerpo, la fusión del *yo* y el *él* sólo se efectúa cuando la mediación del espejo ha revelado la profunda identidad entre el sujeto, su reflejo y la sombra latente de la Muerte, que satura ambos espacios y en ambos reina :

El viejo pendejo ya ni sabía qué estaba haciendo. Entonces, por inadvertencia otra vez, volvió a verse en el espejo, y vi sus ojos cansados mirándome con un cansancio infinito.⁴

Reduplicación infinita, ensimismamiento abismal, pozo de la mirada. Ver/verse/verla : agotado el circuito, rasgados los velos de la ilusión denegadora, el viejo reinvierte el yo en su doble función de sujeto de la enunciación y sujeto de la acción - « Tomé la jeringa de la repisa... » -, consciente de plegarse a los deseos de su Señora.

Más allá de las diversas figuras miméticas que transitan entre la realidad substancial del personaje y la voz errática del narrador, se construye progresivamente otra « sombra », otro doble mágico : el texto mismo⁵. Conciencia de la muerte y conciencia de la escritura parecen ser indisociables en la obra de Vallejo : el libro es la vez una protección mágica

1 *Ibid*, p. 131.

2 VÁSQUEZ Juan Gabriel, « La diatriba como discurso », in *Boletín Cultural y Bibliográfico*, N° 45, Volumen XXXIV, 1997.

3 VALLEJO Fernando, *El desbarrancadero*, *op. cit.*, p. 131.

4 *Ibid*, p. 132.

5 « Toutes les associations du double : ombre, reflet, miroir, renvoient à la mort. Une fois de plus la plume du matérialiste Feuerbach retrouve ingénument le contenu primitif de la mort : La mort c'est le reflet, l'écho de notre être. J'ai contemplé la limpide fontaine, j'y ai trouvé la froide et sereine vision de la mort », MORIN Edgar, *L'homme et la mort*, *op. cit.*, p. 189.

y un garante provisorio de inmortalidad. En él se « deposita » la muerte que habita al personaje y lo oprime : el texto es cripta, cementerio y teatro en el que se representa la tragedia del exterminio. Las instancias rituales modelan el lenguaje : del exorcismo a la catarsis, de la invocación a la blasfemia, la plegaria subvertida o la adoración irónica, el itinerario discursivo reduplica las vacilaciones de la conciencia. La promiscuidad de la vida y la muerte, su ronda incesante, desdibujan los límites de lo real - « si de veras Darío y yo estábamos vivos o éramos el espejismo de un charco »¹ - : lo que es espejismo a nivel de la imagen es eco a nivel de la estructura. De la misma manera, los marcos de la autobiografía se disuelven en la ficción. Las violentas fantasías de purificación que deberían devolver al mundo su inocencia primitiva toman la forma del crimen ritual y siembran cada una de las obras de ejecuciones ficticias y de incendios apocalípticos - cada uno de los libros de *El río del tiempo* ilustra ese clímax expurgatorio con un asesinato individual o colectivo. Si la Historia ha hecho de Colombia un « matadero », la hipérbole discursiva que lo representa ofrece al narrador un terreno propicio para la catarsis de su propia angustia ante la muerte. Edgar Morin nos recuerda que :

Plus on a peur de l'idée de la mort, [...] plus on est tenté de tuer, dans l'espoir insensé d'y échapper en précipitant l'autre [...] Véritable phénomène de vertige intellectuel, l'angoisse nous livre toujours à ce qui nous angoisse.²

Se configura así un discurso onírico en el que la ira arde y sangra, como el Corazón de Jesús de *La Virgen de los Sicarios*, sin pausa y sin consuelo.

En el seno de esa retórica de la violencia, los objetos mortíferos se multiplican y se alinean en un sistema prolífico de analogías : el cuchillo (o el bisturí) a nivel individual - « Lo de la belleza de Darío fue más grave porque la cuchillada que la belleza le mandó casi le llega al corazón »³ -, el machete a nivel colectivo - « De los dos partidos que dividieron a Colombia en azul y rojo con un tajo de machete no quedan sino los muertos, algunos sin cabeza y otros sin contar »⁴ - el tajo metafórico en el discurso - « Empiezo a escribir en forma tan arrevesada, cortando a machetazos los párrafos, separando las frases... »⁵. El texto se deja penetrar por la fragmentación tanática, a la que sólo parece oponerse el Reino de la Infancia, firmemente anclado en torno a la figura inolvidable de la Abuela :

1 VALLEJO Fernando, *El desbarrancadero*, op. cit., p. 169.

2 MORIN Edgar, op. cit., p. 188.

3 VALLEJO Fernando, op. cit., p. 37.

4 *Ibid*, p. 22.

5 *Ibid*, p. 39.

[...] Raquelita, mi abuela, la madre de la furia, era una santa y yo la quise de Medellín a Envigado y de Envigado hasta el último confin de las galaxias.¹

El personaje no puede negar la muerte como acontecimiento, ni aceptarla como voluntad divina. En el vértigo de un país devorado por la violencia, que se extiende como una emanación metastásica de la Muerte ; en el seno de una familia igualmente proliferante y patógena, en la que la Madre y la Muerte son figuras reversibles, no hay espacio para que Eros restaure la cohesión perdida. La consecuencia es el gesto subversivo, que invierte los términos de la contradicción al erotizar la Muerte, abre la danza ambigua de la seducción perversa, lanza el desafío de la inmortalidad. Frente a la aniquilación del cuerpo, la eternidad de la letra. Allí donde el cuerpo se descompone, se desgarran o se consume, la escritura asume la función de la restitución, la memoria y la denuncia de los culpables, que no retrocede ante ningún exceso. Frente a la degradación de los ríos torrentosos de Colombia, la escritura-voz del narrador resiste : « si los ríos pasan, la palabra queda »². Frente a la degradación vertiginosa del cuerpo de Darío, el narrador recurre primero a la memoria de la infancia, bálsamo de todas las heridas, para acabar bordeando las orillas de un abismo que hubiera podido ser el suyo. Si la diferencia de destinos entre los dos hermanos tiene aún un sentido, es justamente el de la memoria, confiada a la escritura : « él ahí está [en el infierno] y yo aquí en el curso de esta línea, salvando a la desesperada una mísera trama de recuerdos »³. El cuerpo devastado por la muerte es reemplazado progresivamente por el texto que *toma cuerpo* en en el seno de la escritura : de la línea al libro, el acto de escribir se remite a la tradición mágica que, una vez más, conjuga la aspiración al renacimiento y la potencia de aniquilación :

Sobrevivió porque estaba escrito en el libro del destino que había de escribir éste. Y aquí me tienen, viendo a ver cómo le atino a la combinación mágica de palabras que produzca el cortocircuito final, el fin del mundo.⁴

El poder mágico de la sombra fantasmal, que sobrevive al narrador muerto y en su nombre escribe, no sólo reside en su carácter de doble mítico, sino también en el poder sagrado del lenguaje. La palabra alberga a su vez la dualidad de la paradoja : puede ser un instrumento de preservación de la vida al retener su reflejo en el espejo de la representación, puede liberar las tensiones en el flujo de la nominación, puede expurgar la conciencia de su carga de violencia o de culpabilidad. Pero también puede

1 *Ibid*, p. 58.

2 *Ibid*, p. 23.

3 *Ibid*, p. 35.

4 *Ibid*, p. 179.

ser un arma destructiva, otro puñal metafórico cuyos efectos se ejercen en el terreno de la realidad más literal :

Así como hay palabras liberadoras también las hay destructoras, palabras que yo llamaría irremediables, porque aunque parezca que se las lleva el viento, una vez pronunciadas ya no hay remedio, como no lo hay cuando le pegan a uno una puñalada en el corazón buscándole el centro del alma.¹

La violencia mortífera nace de la vagina y de la palabra de la Madre, que sigue desordenando el mundo desde lo alto de la escalera, allí donde a veces se muestra la Muerte. Jacques Lacan, en el libro IV de su *Séminaire*, al reelaborar el concepto de castración, recuerda que « La castration maternelle [...] implique pour l'enfant la possibilité de la dévoration et la morsure ». Y más adelante :

Du côté du père, un développement dialectique est possible. Une rivalité avec le père est possible, un meurtre du père est possible, une éviration du père est possible. De ce côté, le complexe de castration est fécond dans l'Œdipe, au lieu qu'il ne l'est pas du côté de la mère. Et pour une simple raison, c'est qu'il est impossible d'évirer la mère, parce qu'elle n'a rien qu'on puisse évirer.²

Las fantasías de asesinar a la Madre no bastan para neutralizar la amenaza de Muerte que constituyen su vagina devoradora y su palabra injuriosa. Habrá que oponerle el sacrificio literario, el crimen estético y simbólico que la extrae del mundo del que no se la puede expulsar, y que se realiza una vez más a través de un gesto mágico :

Por lo pronto, de mi álbum de fotos, de daguerrotipos, la voy cortando con unas tijeras de donde aparece : está en los bautizos, en las primeras comuniones, en las bodas, en los entierros, ubicua como Dios Padre o como Balzac. En los bautizos quería ser la bautizada ; en las primeras comuniones, la comulgante ; en las bodas, la novia ; y en los entierros ¡la muerta! Me ha quedado un álbum de fotos mutiladas, una verdadera masacre de recuerdos tijeateados.³

El fantasma del narrador, liberado del cuerpo mortal, iguala en ubicuidad, potencia y eternidad a la Madre y a la Muerte. Su materia es el lenguaje, y el discurso la matriz que reproduce la violencia original, ahora que, fuera del mundo, puede transgredir todos los tabúes⁴. La escritura, sombra del difunto extendida sobre el mundo, *ejerce el deber de indignación* ejecutando

1 *Ibid.*, p. 75.

2 LACAN Jacques, *Le Séminaire*, livre IV, Chapitre XXI, « Les culottes de la mère et la carence du père », Éditions du Seuil, Paris, 1994, p. 367.

3 VALLEJO Fernando, *El desbarrancadero*, *op. cit.*, p. 196.

4 « Une des sources de son pouvoir surnaturel : le soi, c'est-à-dire les pulsions et les désirs insensés qu'on n'ose ni ne peut réaliser, c'est la liberté. Et le double, lui, il peut et ose, il n'est pas sous la contrainte du sur-moi, parce qu'il est aussi le sur-moi, c'est-à-dire le pouvoir, le commandement, la liberté également », Edgar MORIN, *L'homme et la mort*, *op. cit.*, p. 168.

Muerte, Proliferación y vértigo en El desbarrancadero de F. Vallejo 33
simbólicamente a todos aquellos en quienes el narrador cree
identificar a los responsables del apocalipsis contemporáneo. Para ello se
inscribe en la tradición, tan colombiana, de la diatriba cultivada por
Montalvo o Juan Vicente González ; se sirve de un amplio repertorio de
discursos estereotipados para poner al descubierto la mezquindad individual
o la corrupción colectiva, y se desdobra a su vez en Ángel exterminador -
« Unos seres así no tienen derecho a existir »¹ - y poeta elegíaco - « Ay,
abuela, Raquelita, niña mía ; no habías muerto, seguías viviendo en mí ;
extraviada en mis pensamientos »².

El Desbarrancadero es, en fin, una constelación de duelos que se suman
los unos a los otros, que se entrelazan como la vida y la muerte, y que
impregnan el discurso del dolor de la pérdida y la violencia de la
denegación. Letanía sentimental - « Colombia, Colombita, palomita, te me
vas »³ - e imprecación blasfematoria - « ¿ Para cumplir el plan de Dios ? Sí,
abuela, para eso, para cumplir el plan del Monstruo »⁴ -, la escritura de
Fernando Vallejo desnuda hasta el hueso la miseria y la frustración del
hombre. Privado de inocencia y proyectado para siempre hacia un horizonte
de sangre y de corrupción, el narrador escindido asume un nihilismo radical,
sólo atenuado por las iluminaciones furtivas de las memorias de infancia. La
escritura no es más, en última instancia, que un poder ilusorio, y aún su
función de doble mágico se revela impotente ante el fluir impávido del
Tiempo :

y aunque creás que estoy vivo porque me estás leyendo, cuánto hace que yo también
estoy muerto ! Hoy soy unas miserables palabras sobre un papel. Ya se encargará el tiempo
todopoderoso de deshacer el papel y de embrollar esas palabras hasta que no signifiquen
nada. Todo se tiene que morir. Y este idioma también.⁵

Si la letra sólo puede ofrecer al cuerpo una prolongación transitoria de lo
que fue la vida, si la Muerte acaba siempre por imponerse a toda resistencia
y a toda violencia humana :

[...] le triomphe de la mort ne souffrant absolument aucune exception, nous en
inférons que cette règle est une loi, ce triomphe une nécessité, que cette nécessité [...]
existera éternellement, que la mortalité peut en somme servir de définition à l'humain⁶,

1 VALLEJO Fernando, *El desbarrancadero*, op. cit., p. 185.

2 *Ibid*, p. 121.

3 *Ibid*, p. 127.

4 *Ibid*, p. 134.

5 *Ibid*, p. 116.

6 JANKÉLÉVITSCH Vladimir, *La mort*, Flammarion Éditeur, Paris, 1966, p. 11.

Si la singularidad inalienable de la experiencia encarnada en el lenguaje cesa de *significar* un día, sólo le queda al fantasma del narrador, « desde esa masa negra donde me paso lo que resta de la eternidad »¹, anudar por última vez los hilos de la trama del libro/vida : uno blanco como la inocencia perdida, uno negro como el humor subversivo, uno rojo como la sangre vertida. Al final del descenso, librado a la deriva del Tiempo y extraviado en el laberinto de la propia escritura, allí donde los sentidos claudican y se silencia la voz, el personaje mide por última vez el abismo del sin sentido que lo doblega : « yendo hacia nada, hacia el sin sentido, y sobre el paisaje invisible y lo que se llama el alma, el corazón, llorando : llorando gruesas lágrimas de lluvia »².

María Angélica SEMILLA DURÁN

GRELPP

Université de Lyon II-Lumière

1 VALLEJO Fernando, *El desbarrancadero*, *op. cit.*, p. 193.

2 *Ibid*, p. 197.

Les trompe-la-mort dans *Altazor* et *Temblor de cielo* de Vicente Huidobro

« Des kilomètres de secondes à attendre la mort exacte »

Paul Eluard, *Capitale de la douleur*.

« Obéir aux ordres de son cœur,
Refaire le monde,
Recréer ce que nous devons croire
Jusqu'à nier la mort ».

Jacques Damase

Altazor, long poème en vers libres de l'écrivain chilien Vicente Huidobro (1893-1948), fut publié pour la première fois à Madrid en 1931, sous la forme de sept chants précédés d'une préface. La même année, paraissait aussi *Temblor de cielo*, poème en prose, composé également de sept séquences, séparées par des astérisques.

La publication de ces deux œuvres en un seul volume¹ ne relève pas seulement d'un critère chronologique. Il semble que Huidobro ait conçu ces deux poèmes créationnistes à partir d'une réflexion philosophique qui embrasse des concepts cruciaux tels que le sens de l'existence et l'angoisse de la mort : chacun des deux sujets poétiques créés met en scène les fruits de sa réflexion face à l'amour et à la création poétique.

Dans son discours, qui prend la forme d'un dialogue avec lui-même, *Altazor* livre ses interrogations, ses doutes, ses espoirs, ses propres paradoxes, dévoilant sans pudeur et avec force son intériorité, marquée au sceau d'une angoisse existentielle profonde, face à l'exacte certitude de la mort. Les vers sont mis au service d'une introspection mentale fouillée, au gré d'une aventure en parachute, à travers les régions obscures de l'inconscient, dont les méandres sont à l'image du va-et-vient incessant des considérations contradictoires du personnage. Pour sa part, le locuteur de *Temblor de cielo* annonce, sur un ton prophétique et macabre, la mort du Ciel et de Dieu ainsi que la vanité de l'amour.

Notre travail a pour but de démontrer que la conscience de la mort est l'un des principaux moteurs de l'écriture dans *Altazor* et *Temblor de cielo*. Dans un premier temps, nous étudierons comment cette conscience confronte les sujets poétiques au sentiment tragique de la vie qui s'exprime dans les figures dramatiques de la mort. Puis, nous établirons que toute manifestation d'une quelconque aspiration à échapper à ce savoir

¹ HUIDOBRO Vicente, *Altazor/Temblor de cielo*, edición de René de Costa, Cuarta edición, Cátedra, Madrid, 1988, 190 p.

fondamental conduit inévitablement à l'échec, rien n'est salvateur.

Où la conscience de la mort fait l'unité

Les critiques signalent fréquemment le caractère chaotique et fragmentaire du poème *Altazor*, mais ce qui, selon nous, contribue à son unité, c'est la conscience qui le traverse de part en part, la conscience douloureuse d'Altazor, le locuteur éponyme qui livre à la première personne du singulier les sentiments et pensées contradictoires qui l'assiègent au cours de son errance à travers l'immensité cosmique, ressentie comme l'espace de la mort : « Ruedo interminablemente sobre las rocas de los sueños, ruedo entre las nubes de la muerte »¹.

La chute d'Altazor dans l'espace et le temps, mais aussi à l'intérieur de lui-même, est la forme majeure de représentation du trajet parcouru par le locuteur dans son existence. Cette chute est la métaphore de la vie qui se dirige tout droit vers la mort et l'invariance de cet axe structure l'ensemble du poème.

Jeté du ventre de sa mère, expulsé d'un paradis aquatique, clos et chaud, vers un univers froid et indifférent au sort de l'homme, Altazor, ange déchu, visualise et verbalise son destin sous la forme d'une chute vertigineuse vers la mort, ce « vide qui se creuse brusquement en pleine continuation d'être »². Il exprime ainsi le lot commun de l'humanité, dans lequel il s'inscrit pleinement par son recours à la première personne du pluriel :

Hemos saltado del vientre de nuestra madre o del borde de una estrella y vamos cayendo.³

Tomo mi paracaídas y, del borde de mi estrella en marcha, me lanzo a la atmósfera del último suspiro.⁴

[...] Vas a la muerte derecho como un iceberg que se desprende del polo.⁵

Dans un dialogue spéculaire avec lui-même qui se poursuit tout au long du Chant I, nombreux sont les vers qui débutent par l'anaphore de l'impératif « cae », comme si le locuteur poétique avait accepté son « être-pour-la-mort » ou comme s'il pouvait avoir décidé lui-même de son sort. Altazor se convie lui-même à la chute, il prend son élan, et il enjoint son auditoire à l'imiter dans cette entreprise d'exploration des tréfonds de l'inconscient :

1 HUIDOBRO Vicente *Altazor*, Prefacio, *op. cit.*, p. 57.

2 JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La mort*, Champs Flammarion, Paris, 1977, 474 p. La citation se trouve à la p. 7.

3 HUIDOBRO Vicente *Altazor*, Prefacio, *op. cit.*, p. 55.

4 *Ibid.*, p. 57.

5 HUIDOBRO Vicente *Altazor*, *op. cit.*, Canto I, vers 62, p. 63.

Cae

Cae eternamente

Cae al fondo del infinito

Cae al fondo del tiempo

Cae al fondo de ti mismo

Cae lo más bajo que se pueda caer

Cae sin vértigo

A través de todos los espacios y todas las edades

[...] Cae al último abismo de silencio¹

Ces exhortations indiquent une direction diamétralement opposée à celle qu'indique le Christ qui réclame plutôt l'élévation. Or, Altazor annonce, dès la première ligne du poème, qu'il est né à trente-trois ans, « le jour de la mort du Christ »² : il situe sa venue au monde, non par rapport à la naissance de Jésus, mais par rapport à sa mort, définissant de la sorte un nouveau point zéro dans le décompte du temps. Si, dans les Évangiles, le Christ est celui qui relève du péché, remet sur pieds les corps meurtris, vainc la mort par la résurrection et s'élève vers son Père le jour de l'Ascension, Altazor, qui lui aussi se pose en prophète³, opère en sens inverse : pour accéder à la vérité, au lieu de s'élever, il « tombe ». Il faut bien peser ce mot « tombe » et rappeler qu'il a existé, en 1925, une version française des premiers vers du poème⁴. Huidobro, considéré par ses contemporains chiliens comme un « afrancesado », n'ignorait ni le son, ni le sens de ce mot, synonyme de sépulture et homonyme de la traduction en français de l'impératif « cae ».

La tombe attire Altazor inexorablement, c'est un aimant au magnétisme d'une intensité sans commune mesure. Il est de fait impossible de résister à la dynamique imposée d'emblée par la force⁵ d'attraction de la mort, une force centrifuge, contre laquelle le parachute d'Altazor ne peut opposer qu'une faible résistance :

Mi paracaídas empezó a caer vertiginosamente. Tal es la fuerza de atracción de la muerte y del sepulcro abierto. [...]

Podéis creerlo, la tumba tiene más poder que los ojos de la amada. La tumba abierta con todos sus imanes.⁶

La voix poétique s'efforce de convaincre l'allocutaire pluriel à qui elle s'adresse ici : Altazor l'invite à lui faire confiance, le conjure de le croire

1 *Ibid.*, p. 62.

2 *Ibid.*, Prefacio, p. 55 : « Nací a los treinta años, el día de la muerte de Cristo ».

3 *Ibid.*, p. 58 : « Lo veo todo, tengo mi cerebro forjado en lenguas de profeta ».

4 René de Costa reproduit (p.189-190 de notre édition de référence) un fragment du Chant IV en français, provenant de *Transition*, Paris, juin 1930.

5 Dans l'équation fondamentale de la dynamique, la force est le produit de la masse d'un corps par l'accélération que ce corps subit.

6 HUIDOBRO Vicente, *Altazor, op. cit.*, Prefacio, p. 56.

sur la base de son expérience personnelle. Pour renforcer la foi en la toute puissance de la mort qu'il insuffle à son public, il compare sa force – la force de la mort – à celle de l'amour, autre pôle d'attraction possible. Or, ici encore, la mort triomphe.

Dans *Temblor de cielo*, on retrouve cette même vision fataliste du magnétisme que la mort opère sur les constituants physiques du corps humain (« sangre y huesos ») dont le destin est identique à celui des plus infimes particules de l'univers comme de ses plus fabuleux corps célestes :

Es una cuestión de sangre y huesos frente a un imán especial. Es un destino irrevocable de meteoro fabuloso.¹

Altazor a une conscience clairvoyante, lucide, de la durée restreinte, éphémère de sa présence au monde et du fait que sa vie ne fait que tendre vers sa fin inéluctable, dans un espace sans bornes qu'il ne pourra jamais explorer tout entier². Ce savoir fondamental, cette certitude acquise, le privent de toute aptitude à vivre sereinement : la paix intérieure est inenvisageable. Tantôt il se montre fasciné par l'attrait de l'abîme, tantôt il sublime, conviant le commun des mortels à célébrer une nouvelle forme macabre d'eucharistie en buvant jusqu'à la lie le calice glacial de la mort : « Bebamos la tímida lucidez de la muerte / La lucidez polar de la muerte »³. Dans cette parodie d'eucharistie, il n'est pas question de transsubstantiation, aucun sacrifice humain ni divin ne viendra apporter la vie, ni la paix éternelles, il s'agit seulement d'avalier en substance la froide conscience de la mort.

Il arrive qu'Altazor énonce ses vérités sans effroi, se prévalant d'une objectivité froidement détachée. On constate alors à quel point l'emploi du présent de l'indicatif contribue habilement à rendre mémorables certains aphorismes pleins d'humour dont un des plus célèbres est : « La vida es un viaje en paracaídas y no lo que tú quieres creer »⁴. Mais la plupart du temps, la peur s'installe et les visions se teintent aux couleurs de la souffrance, de la violence et de la mort :

Vamos cayendo, cayendo de nuestro zenit a nuestro nadir y dejamos el aire manchado de sangre para que se envenenen los que vengan mañana a respirarlo.⁵

1 HUIDOBRO Vicente, *Temblor de cielo*, op. cit., p. 146.

2 Tout comme le locuteur de *Temblor de cielo* qui pose la question « ¿ Conoces la vanidad del explorador y el fantasma de la aventura ? »

3 HUIDOBRO Vicente, *Altazor*, op. cit., Canto I, vers 165-166, p. 67.

4 *Ibid.*, Prefacio, p. 59.

5 *Idem.*

Le recours au présent et à la forme gérondive souligne l'omniprésence de la mort, poison qui contamine tout et se transmet de génération en génération.

Au cours de sa chute parmi les astres morts – eux-mêmes pris au piège de leur propre orbite –, le sujet poétique est en proie à une angoisse extrême, laquelle devient un moteur de révolte contre le sort qui lui est imparté. L'ange n'est ni consentant ni résigné mais rebelle. Il manifeste haut et fort l'ironie du sort qui pèse sur sa présence au monde ; sa naissance et, du même coup, son existence ne résultent pas de l'amour – il n'en est jamais question – qui aurait uni son père aveugle¹ et sa mère qui « bordaba lágrimas desiertas en los primeros arcoiris ». ² Altazor est bien le fruit de la loi naturelle qui régit la survie de l'espèce humaine :

Yo estoy aquí de pie ante vosotros
En nombre de una idiota ley proclamadora
De la conservación de las especies
Inmunda ley
Villana ley arraigada a los sexos ingenuos.
Por esa ley primera trampa de la inconciencia
El hombre se desgarrá
Y se rompe en aullidos mortales por todos los poros de su tierra.³

On reconnaît ici certains termes spécifiques de la théorie naturaliste chère aux scientifiques qui, à la suite de Charles Darwin, ont étudié l'évolution des espèces vivantes depuis leur apparition à la surface de la Terre⁴. Une fois de plus, il n'est guère question d'amour dans ce qui, dans l'esprit d'Altazor, génère la vie, mais d'inconscience, de naïveté et de manque de réflexion. Y aurait-il eu des erreurs, des incohérences dans la Création, commises au moment de la Genèse ? C'est ce que suggèrent les vers qui présentent le Créateur comme un savant fou, gâteux et délirant, ou comme « un simple hueco en el vacío, hermoso como un ombligo »⁵.

Les progrès réalisés dans les diverses branches des sciences expérimentales telles que la chimie, la biologie, la médecine et la physique ont levé bien des mystères parmi ceux dont s'entouraient la vie et la mort : « ¿ Sobre qué cantidad de errores descansa cada invento del hombre ? »⁶,

1 *Ibid.*, p. 55 : « Mi padre era ciego y sus manos eran más admirables que la noche ».

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, Canto I, vers 202-209, p. 68.

4 DARWIN Charles, dans *De l'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle* (1858), établit que, dans la « lutte pour la vie », la sélection naturelle maintient l'équilibre par la mort différenciatrice.

5 HUIDOBRO Vicente, *Altazor, op. cit.*, Prefacio, p. 56.

6 HUIDOBRO Vicente, *Temblor de cielo, op. cit.*, p. 156.

s'interroge le locuteur de *Temblor de cielo*. L'existence du paradis céleste, de la vie éternelle, et bien d'autres images de l'après-la-mort, font désormais pâle figure face à la vérité révélée par les découvertes de la science. La religion est à l'agonie, Altazor la renie¹ :

Abrí los ojos en el siglo / En que moría el cristianismo.
Retorcido en su cruz agonizante / Ya va a dar el último suspiro
¿ Y mañana qué pondremos en el sitio vacío ? / Pondremos un alba o un crepúsculo
¿ Y hay que poner algo acaso ? [...]
Morirá el cristianismo que no ha resuelto ningún problema
Que sólo ha enseñado plegarias muertas.
Muere después de dos mil años de existencia
Un cañoneo enorme pone punto final a la era cristiana.²

Le son d'une mort bruyante, tonitruante, retentit à la fin de ces vers qui évoquent la déflagration mondiale de la guerre de 1914, venue en finir avec une époque de dupes. La guerre a laissé son empreinte sanglante dans une Europe meurtrie qui pleure ses disparus. Altazor contemple la désolation de l'immédiate après-guerre :

Soy yo que estoy hablando en este año de 1919
Es el invierno
Ya la Europa enterró todos sus muertos
Y un millar de lágrimas hacen una sola cruz de nieve.³

Ce référent historique précis, rare exemple du genre dans le poème, rend compte d'une interprétation définitivement morbide de l'Histoire. Altazor semble redouter que l'homme ne reproduise la sempiternelle erreur de s'en remettre à la religion, après cette hécatombe, et ne tombe dans un nouveau leurre. Sous couvert de ses contradictions apparentes, l'anarchie est semée dans le choix des temps verbaux (« moría », « va a dar el último suspiro », « morirá », « muere »), révélant à quel point l'homme a pu, de tous temps, dans toute son Histoire, se raconter des histoires, vivre dans « la mauvaise foi » – selon la terminologie de Jean-Paul Sartre – ou « l'inauthentique » – selon la terminologie de Heidegger. Le locuteur de *Temblor de cielo*, pour sa part, interroge également la vanité de tout progrès –, car il mène à la destruction – ou de toute religion – qui ne fait que veiller les morts : « ¿ Qué sacáis con apuntar vuestros cañones y con tocar las campanas ? »⁴.

1 « Soy la voz del hombre que resuena en los cielos / Que reniega y maldice / Y pide cuentas de por qué y para qué », in HUIDOBRO Vicente, *Altazor, op., cit.*, Canto I, vers 354 à 356, p. 73.

2 *Ibid.*, vers 91-103, p. 65.

3 *Ibid.*, vers 114-116, p. 65

4 HUIDOBRO Vicente, *Temblor de cielo, op. cit.*, p. 157.

Lorsqu'il avait encore foi en Dieu et en l'au-delà, l'homme, ce *pas si simple mortel*¹, se représentait la mort sous la forme d'un passage, d'une porte ouverte sur l'éternité. Il lui était permis, conformément aux Écritures, d'espérer en franchir le seuil pour accéder à un univers de paix éternelle. Cet espoir n'a pas droit de cité dans l'espace de *Temblor de cielo* où le locuteur visionnaire annonce ce qu'il sait pour l'avoir vu² :

Detrás de cada puerta hay un esqueleto impaciente que espera. [...]

Nada se gana con pensar que acaso detrás de la muralla abstracta se extiende la zona voluptuosa del asombro.

No, no encontraréis al anciano sentado, sobre las rocas de la nevazón eterna, sonriendo sin dureza y rodeado de héroes meditativos como palmeras.³

Depuis que Dieu lui-même n'est plus, la mort invaincue et invincible se lit sur les traits des défunts et ne revêt plus que l'aspect du cadavre ou du squelette⁴, pour toujours et à jamais allongés dans l'obscurité de la tombe. Le locuteur de *Temblor de cielo* mentionne sans cesse des cercueils, des cadavres, des os, la pourriture, la décomposition, le pus, la putréfaction du corps, son univers est celui de l'apocalypse, d'une fin des temps. Des réflexions et des états d'hyper-conscience similaires à ceux d'*Altazor* viennent fermer l'horizon des possibles : « Murió la fe [...] en la llanura inmensa se oye el suplicio de los ídolos entre los cantos de los árboles ». Mais, tout comme dans *Altazor*, dans *Temblor de cielo*, la contradiction est permanente, à quelques vers d'intervalle :

Piensa en la resurrección.

Vivimos esperando un azar, la formación de un signo sideral en ese expiatorio [...]

Que se vea el cadáver que bosteza y se estira debajo de la tierra.⁵

Altazor sait qu'il sera fatalement enrhumé à jamais dans le ventre de son cercueil, et il éprouve cet enrhumement par anticipation, avatar classique de l'angoisse : il se sent prisonnier de ce destin en chute libre qui le mène au tombeau, un abîme de silence. En conséquence de quoi, il crie que la vie est d'une inutilité sans nom, puisqu'elle n'est qu'une tension angoissée et angoissante vers la disparition de soi. C'est de l'image de ce non-sens qu'il souhaitera s'évader, car, à force de sentir au quotidien la mort qui rôde, il s'empêche de vivre et de profiter de l'instant.

1 J'ai choisi d'insister sur cette idée au moyen de l'italique.

2 « Ni un temblor me sacude cuando se abren grandes mis ojos y ven lo que se ve en el momento de morir. Porque yo he visto lo que vosotros sólo veréis entonces », HUIDOBRO Vicente, *Temblor de Cielo*, p. 164.

3 *Ibid.*, p. 172.

4 « Voy pegado a mi muerte / Voy por la vida pegado a mi muerte / Apoyado en el bastón de mi esqueleto », HUIDOBRO Vicente, *Altazor*, *op. cit.*, vers 388-390, p. 74.

5 HUIDOBRO Vicente, *Temblor de cielo*, *op. cit.*, p. 145.

De ce fait, la dimension corporelle, la « carne desgraciada »¹, est perçue dans toute sa finitude comme insupportable :

Soy yo Altazor
 Altazor
 Encerrado en la jaula de su destino
 En vano me aferro a los barrotes de la evasión posible
 [...] La evasión imposible.²

L'enfermement, dans la vie comme dans la mort, lui semble un châtement d'une violence et d'une cruauté injustifiées. Altazor se rebelle³ contre l'adversité de cette nature dont il n'a rien décidé, dont il n'est en rien responsable, et exprime son désir de libération, désir qui correspond à une pulsion de vie soucieuse de s'évader de la condition mortelle, condition qui lui a été donnée en partage et qui l'étouffe ; il réclame dès les premiers vers du Chant III de briser les chaînes qui le lient à son destin de façon oppressante et l'empêchent d'accéder à la sérénité :

Romper las ligaduras de las venas / Los lazos de la respiración y las cadenas⁴
 [...] / Cadenas de miradas nos atan a la tierra
 Romped romped tantas cadenas⁵ / [...]
 Cortad todas las amarras / De río mar o de montaña
 De espíritu y recuerdo / De ley agonizante y sueño enfermo.⁶

L'impression d'étroitesse, le manque d'air, sont autant de symptômes caractéristiques de l'angoisse dans ses manifestations cliniques. D'après Freud, « c'est l'acte de la naissance qui constitue la source et le prototype de l'état affectif caractérisé par l'angoisse »⁷. Selon le père de la psychanalyse, la première angoisse fut de nature toxique et provoquée par le changement de mode respiratoire et l'étroitesse du passage à travers le corps de la mère, au moment de la venue au monde. On constate alors la cohérence du sujet lyrique qui, malgré les va-et-vient de son discours, signale à quel point sa naissance est problématique.

1 *Ibid.*, Canto I, vers 578, p. 80.

2 *Idem.*, vers 82 à 88.

3 On distingue la fureur de la révolte qui gronde dans l'allitération en [-r-] contenue dans les vers cités : « romper », « ligaduras », « respiración », « miradas », « tierra », « romped », « cortad », « amarras ».

4 HUIDOBRO Vicente, *Altazor, op. cit.*, Canto III, p. 93, vers 1 et 2.

5 *Idem.*, vers 13 et 14.

6 *Ibid.*, p. 93-94, vers 19 à 22.

7 Dans *Introduction à la psychanalyse*, Freud explique également que l'angoisse réelle et compréhensible est une réaction du *moi* à la perception d'un danger extérieur ; elle prélude au réflexe de la fuite et on doit alors la considérer comme une manifestation de l'instinct de survie.

De la même manière, le sujet poétique de *Temblor de cielo* envisage l'angoisse comme le vecteur de toute son existence de bête meurtrie : « Para esto vivimos [...] para esto tenemos ese correr angustiado adentro de las venas y ese galope de animal herido »¹.

Dans *Temblor de cielo*, le corps est une enveloppe qui retient prisonnière l'image de la mort : le squelette (du grec *skelettos*, desséché), représentation moyenâgeuse qui date du XIII^e siècle². Le corps n'est que le sarcophage du squelette, l'image du non-être de la mort est contenue dans l'image de l'être.

Y yo os digo, queridos oyentes, que el esqueleto desgraciado que es vuestro huésped nunca verá la luz pues pasará del ataúd de vuestra carne al ataúd del sepulcro. Así, lleváis un prisionero atado en vuestro calabozo vagabundo y sin piedad. Mala suerte es ir en hombros de esa armazón que ha de vengarse y que sólo acecha el momento favorable.³

Notons à quel point la peur de la mort est très physique, elle s'empare de chaque cellule du corps. La perspective de la décomposition des chairs s'impose dans toute son horreur, donnant lieu à des images morbides :

Estamos nosotros sorbidos por el abismo de la futura podredumbre, arrojando pus por nuestros ojos como espuma de playas.⁴

Les trompe-la-mort

La prise de conscience de sa naturelle condition mortelle constitue, pour le sujet poétique, le premier aboutissement douloureux d'une réflexion sur le sens de la vie. Face à ce constat inacceptable, il s'insurge et envisage différentes réactions possibles contre la mort. L'amour, le suicide, l'écriture se profilent à l'horizon comme autant de manifestations d'un désir orgueilleux de tuer la mort.

Dans l'amour, point de salut.

Au Chant II d'*Altazor*, la femme redéfinit entièrement l'espace et le temps, abolissant les limites et rétablissant la communication entre les éléments :

Mujer el mundo está amueblado por tus ojos
Se hace más alto el cielo en tu presencia
La tierra se prolonga de rosa en rosa
Y el aire se prolonga de paloma en paloma.⁵

1 HUIDOBRO Vicente, *Temblor de cielo*, p. 145.

2 ARIÈS Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Points Histoire, Seuil, 1975.

3 HUIDOBRO Vicente, *Temblor de cielo*, op. cit., p. 171.

4 *Ibid.*, p. 172.

5 *Ibid.*, Canto II, vers 1 à 4, p. 85.

Elle permet la libération tant espérée et rend la respiration possible, dissipant l'angoisse : « Tengo una atmósfera propia en tu aliento »¹. Le souvenir de sa présence ramène la lumière, elle conjure l'obscurité du désespoir. Son existence permet de remettre en question tout le triste savoir accumulé. Quand il s'agit d'elle, les vers sont tout imprégnés d'hyperboles, l'emphase domine :

Todo es artificio cuando tú te presentas² / [...]

Haces dudar al tiempo / Y al cielo con instintos de infinito

Lejos de ti todo es mortal³ / [...]

Sólo lo que piensa en ti tiene sabor a eternidad.⁴

Par sa grâce majestueuse, la femme, « dadora de infinito »⁵, tient la conscience de la mort en respect, elle l'éclipse momentanément des rêves de son amant endormi : « Y borras en el alma adormecida / La amargura de ser vivo »⁶.

Apaisante, la femme réconcilie en partie le locuteur avec la vie : sa beauté le fascine et lui offre une accalmie dans sa douleur. Altazor oublie temporairement le spectre de sa condition mortelle pour écouter « esa voz que [le] gritó vives y no te ves vivir »⁷. La fascination tourne à l'hypnose⁸ qui permet de rompre les barrières de l'inconscient, le siège de la pulsion de vie. Les yeux de la femme – « el único sistema planetario sin fatiga »⁹ –, sont un refuge contre la solitude dans le ciel où évolue Altazor : « Tus ojos hipnotizan la soledad »¹⁰.

Mais Altazor ne perd rien de sa lucidité coutumière ; il s'éveille de la léthargie aux vertus analgésiques de l'hypnose et renoue le fil qui l'attache à son destin funeste en rappelant à la « princesa soñolienta » qui trône « en el diván del mundo » : « Sin embargo te advierto que estamos cosidos / A la misma estrella »¹¹. L'instant de grâce ne s'éternise pas : Altazor ne se conçoit pas comme vivant, mais bien comme mourant. Il projette finalement

1 *Ibid*, vers 78, p. 87.

2 *Ibid*, vers 39, p. 86.

3 *Ibid*, vers 44 et 45, p. 86.

4 *Ibid*, vers 48, p. 86.

5 *Ibid*, vers 15, p. 85.

6 *Ibid*, vers 113 et 114, p. 88.

7 *Ibid*, Canto I, vers 6, p. 61.

8 « État modifié de conscience transitoire et artificiel, provoqué par la suggestion d'une autre personne. Ce changement dans la conscience et la mémoire s'accompagne d'idées et de réactions qui ne sont pas coutumières au sujet », *Dictionnaire de la psychanalyse*, CHEMAMA R. et VANDERMERSCH B., Larousse, Paris, 2002.

9 HUIDOBRO Vicente, *Altazor*, *op. cit.*, Canto II, vers 105, p. 88.

10 *Ibid*, vers 127, p. 89.

11 *Ibid.*, Canto II, vers 54 et 55, p. 87.

Muerte, Proliferación y vértigo en El desbarrancadero de F. Vallejo 45
son angoisse de mort sur son amante – son aimante. La mort
annoncée de la femme aimée fait disparaître l'exaltation, née des divers
attraits de la beauté féminine¹. La perte de la femme équivaldrait à la perte
totale du monde :

Si tú murieras
Las estrellas a pesar de su lámpara encendida
Perderían el camino
¿ Qué sería del universo ?²

Altazor se refuse tout bonnement à être un *simple* mortel et il proclame
ce refus en adoptant un comportement de *mourant* tapageur qui vocifère,
blasphème et lance des anathèmes. Au plus fort de son angoisse cosmique, il
n'envisage l'existence que comme une errance à travers le mal d'être. Il
annonce au monde entier qu'il vit en instance de mort, que depuis sa
naissance, il est voué à être claquemuré dans le silence de la mort et il
s'investit alors de la mission de révéler à ses contemporains et aux
générations à venir cette vérité sans appel.

Dans un désir vain de conjurer le sort, et avant ce silence de mort qui
l'attend, l'ange déchu se rebiffe et un sursaut d'orgueil le pousse à laisser
des traces détonantes de son passage dans l'univers : car il est passé dans
cette vie comme un météore et il faut que cela se sache ! « Yo poblaré para
mil años los sueños de los hombres »³. Ce qui frappe dans *Altazor* et
Temblo de cielo, c'est en effet le bruit que fait cette mort annoncée : elle se
dit partout en tempêtes, elle se propage de naufrage en naufrage, les chiens
hurlent à la mort, le tonnerre retentit, on entend les clous qui s'enfoncent
dans les cercueils, le chaos envahit l'espace, les os grincent sous la terre, les
dents des squelettes claquent.

Ce dire assourdissant de la mort se retrouve en fond sonore du destin
funeste du locuteur de *Temblo de cielo*, dont le sort est irrémédiablement
lié à celui d'Isolda, la « hermosa legendaria », inspirée à Vicente Huidobro
par le personnage d'un opéra de Wagner, *Tristan und Isolde*⁴. Selon le
schéma désormais connu, les contradictions affleurent dans le discours sur
la femme, avec, cependant, une prépondérance notoire accordée aux visions
morbides. Le poète condense, en un vers, l'image idyllique de l'étreinte des
amants : « Dos cuerpos enlazados domestican la eternidad »⁵. Mais
l'optimisme né de cette vision s'évanouit et cette même scène d'amour

1 Voir les vers 100 à 166.

2 HUIDOBRO Vicente, *Altazor, op. cit.*, derniers vers du Canto II, p. 91.

3 *Ibid*, Canto I, vers 572, p. 80.

4 Précision donnée par René de Costa, dans son introduction, p. 40.

5 HUIDOBRO Vicente, *Temblo de Cielo, op., cit.*, p. 149.

fusionnel se transforme en scène mortuaire, mise en abyme, reproduite à l'infini :

He ahí al hombre sobre la mujer desde el principio del mundo, hasta el fin del mundo. El hombre sobre la mujer eternamente como la piedra encima de la tumba.

No otra cosa sois que la muerte sobre la muerte. Contempla el gesto de espasmo de aquella que se muere en la muerte.¹

Éros s'effondre devant Thanatos, l'amour ne peut sauver l'homme de son destin, car il prend pour objet un être mortel : le désir – pulsion de vie –, ne parvient pas à faire accéder à la transcendance. La satisfaction brève et illusoire de ce désir dans l'acte sexuel, se réduit alors inmanquablement à la « petite mort ».

Il arrive que le locuteur de *Temblor de cielo* fasse une halte et se mette à l'abri au creux des bras réconfortants d'une femme anonyme, le temps de compter jusqu'à dix :

Si el destino lo permite podemos guarecernos por un tiempo y contar los dedos de aquella que nos tiende los brazos.

Luego el fantasma nos obligará a seguir la marcha.²

Non seulement la trêve est éphémère, mais en plus, elle est soumise à condition : il faut que cette rencontre soit autorisée, inscrite sur les lignes du destin. La belle inconnue est suggérée par les parties de son corps, lequel sera ensuite morcelé et torturé. Après avoir frôlé la tentation du corps féminin, le locuteur s'acharne à le détruire, promettant la femme à une mort cruelle. Si elle est un temple, c'est un temple profane et profané, le lieu de scènes de tortures sadiques où la femme est crucifiée, dépecée, battue à mort :

La mujer desnuda es arrojada a golpes desde arriba y va azotando sus senos en los peldaños donde se quiebran sus lamentos.³

Par ailleurs, on retrouve dans *Temblor de cielo* une variante de la métaphore de la chute sous la forme de la fuite, une fuite tout animale qui jalonne la trajectoire fatale de la vie à travers la multiplication des expériences sexuelles. Le locuteur constate la vanité et l'inutilité de cette expérience pratique, manifestement répétitive et ennuyeuse à l'infini :

Ante todo hay que saber cuántas veces debemos abandonar nuestra novia y huir de sexo en sexo hasta el fin de la tierra.⁴

1 *Ibid.*, p. 160.

2 *Ibid.*, p. 146.

3 *Ibid.*, p. 168.

4 *Ibid.*, p. 141.

Todas esas mujeres son árboles o piedras de reposo en el camino tal vez innecesarias.¹

Dans ces deux œuvres du poète chilien de l'avant-garde, l'amour n'est pas rédempteur, il n'y a pas de salut, la sexualité est une voie sans issue et la femme n'est pas « l'avenir de l'homme ». Toutes ces distractions ne sont que des pièges, des leurres, qui masquent temporairement et partiellement l'angoisse du rendez-vous ultime avec la mort :

Todas son trampas

trampas del espíritu

Transfusiones eléctricas de sueño y realidad

Oscuras lucideces de esta larga desesperación petrificada en soledad

Vivir vivir en las tinieblas.²

Contre la tentation du suicide, une arme chargée de futur ?

La pensée de la mort exerce sur Altazor une certaine fascination qui engendre, à son tour, le désir de dépasser la terreur pour ne jouir que de la fascination.

Comme le locuteur de *Temblor de cielo*, qui s'estime « lent à mourir »³, le voyageur, muni de son parachute, envisage d'accélérer le mouvement vers l'aimant de l'abîme et évoque l'idée du suicide : il est le moyen rapide et efficace de tuer la douleur en court-circuitant le processus immuable – naissance, croissance, décroissance et mort – qui lui a été transmis pour tout patrimoine, et ce, sans qu'il ait pu donner son avis sur la question. Nous l'avons souligné précédemment, Altazor renie sa naissance et, en ce sens, appréhende la vie comme une obligation.

Mais cette idée de se donner lui-même la mort ne fait que lui traverser l'esprit, ne semblant même pas provenir de sa propre réflexion, tant elle se noie et se nie dès son énonciation dans la première personne du pluriel et la tournure négative :

Y puesto que debemos vivir y no nos suicidamos

Mientras vivamos juguemos

El simple sport de los vocablos

De la pura palabra y nada más

[...] Juego de ángel allá en el infinito

Palabra por palabra

Con luz propia de astro que un choque vuelve vivo⁴

Dans *Temblor de cielo*, le locuteur invite Isolda à poursuivre la route, même si elle est jonchée de cadavres, même s'il lui faut marcher sur les os

1 *Ibid*, p. 146.

2 *Ibid.*, vers 191-195, p. 67.

3 « Soy demasiado lento para morir », leitmotiv qui jalonne *Temblor de Cielo*, p. 172.

4 HUIDOBRO Vicente, *Altazor, op. cit.* Canto III, vers 142 à 145, p. 97.

des morts cachés sous la terre : « a dos metros de profundidad hay una ciudad de esqueletos plácidos y calaveras mordedoras »¹. Isolda ne doit pas mourir prématurément, se laisser tenter par le suicide à l'exemple du personnage légendaire d'Iseult qui se donne la mort à la suite de Tristan², dans la mythologie celtique : « – Isolda, entierra todos tus muertos [...] cuida de no morir antes de tu muerte ».

Si l'on s'en tient à la terminologie clinique consacrée, il n'y a pas de passage à l'acte de la part du sujet poétique, que ce soit dans l'une ou l'autre des œuvres que nous traitons ici. Dans *Altazor*, seuls quelques éléments du décor naturel se suicident en se jetant à la mer. Altazor ne cherche pas à se détruire, mais aspire en vain à se libérer de l'étouffement douloureux de sa condition mortelle.

S'il faut vivre, ce sera dans un ailleurs façonné aux dimensions de sa démesure cosmique³. Comme un enfant, il dit « moi je » et réclame l'impossible : « Quiero la eternidad como una paloma en mis manos »⁴. Libre et rebelle, il veut jouer et rire, devenir magicien et s'adonner à la féerie du dessin et de l'écriture. L'évasion fébrile s'effectue grâce au pouvoir angélique des mots, à leurs vertus rédemptrices et libératrices. Altazor « tombe en enfance » et se réfugie dans un monde imaginaire, une chimère qui lui sert de paravent contre le désespoir et la solitude : « La magia y el ensueño liman los barrotes »⁵.

Impatient de creuser les fondations sur lesquelles il va bâtir son monde nouveau, Altazor passe par une phase préliminaire de destruction⁶ visant à faire table rase de la poésie des siècles passés. Il invite au meurtre, à l'assassinat : « Matemos al poeta que nos tiene saturados »⁷. Il trépigne d'ennui devant le classicisme académique et la rhétorique des images poétiques érigées en modèles :

Basta señora arpa de las bellas imágenes
De los furtivos como iluminados
Otra cosa otra cosa buscamos.⁸

1 HUIDOBRO Vicente, *Temblor de Cielo*, op. cit., p. 171.

2 On retrouve dans ce mythe la représentation des deux amants réunis, enlacés dans la mort.

3 « Soy desmesurado cósmico », HUIDOBRO Vicente, *Altazor*, op. cit., Canto I, vers 406, p. 74.

4 *Ibid.*, vers 217, p. 68.

5 *Ibid.*, vers 295, p. 71.

6 Nous retrouvons cette phase dans *Temblor de cielo*, p. 141 : « Destruirlo todo, todo, a bala y a cuchillo ».

7 HUIDOBRO Vicente, *Altazor*, op. cit., Canto I, vers 50, p. 95.

8 *Ibid.*, Canto III, vers 65 à 67, p. 95.

Altazor procède ainsi à la mise à mort de la poésie traditionnelle ; la série des vers qui s'articulent autour du comparatif « como » tourne en dérision le règne de la comparaison abusive et se termine par une image de crucifixion : « crucificar auroras como profetas »¹. Une ère s'achève, l'enterrement de la poésie est célébré face au cosmos et, sur tous les continents, « le dernier poète agonise »².

Après avoir brisé le jouet des autres poètes, Altazor se présente comme étant le seul à pouvoir inventer, par le truchement de la poésie créationniste, une nouvelle réalité qui va se substituer à la loi de la nature et à cette mort innée. La technique qui consiste à faire fusionner les contraires permet alors de dissoudre les antagonismes, paradoxes et autres contradictions, les amenant à se confondre en un seul et même « fait nouveau ». Une nouvelle genèse a lieu : le poète usurpateur investit le trône divin du Créateur contre lequel il lance ses anathèmes et ses blasphèmes.

Lui, le Poète, créera un monde sans mort³, parsemé de fleurs qui ne fanent pas. La maladie de la mort est endiguée et une contagion nouvelle se répand dans l'espace et dans le temps :

Las palabras con fiebre y vértigo interno
Las palabras del poeta dan un marco celeste
Dan una enfermedad de nubes
[...] Epidemia de rosas en la eternidad
La rosa florece al reverso de la muerte.⁴

Investi des pouvoirs médiumniques que lui confèrent les ingrédients de la poésie créationniste⁵, Altazor, à la fois poète, magicien et génie – ainsi se définit-il – se délivre provisoirement de sa tristesse. Il rit, fait des acrobaties

1 *Ibid.*, vers 68 à 103, p. 95.

2 *Ibid.*, vers 114, p. 96 : « Agoniza el último poeta ».

3 Voici des extraits d'une conférence que Vicente Huidobro donna à l'Ateneo de Madrid en 1921 : « El poeta crea fuera del mundo que existe el que debiera existir. [...] El lenguaje se convierte en un ceremonial de conjuro y se presenta en la luminosidad de su desnudez inicial ajena a todo vestuario convencional fijado de antemano [...] La poesía no es otra cosa que que el último horizonte que es a su vez, la arista en donde los extremos se tocan, *en donde se confunden los llamados contrarios* » (extraits publiés dans l'édition de référence de René de Costa, chez Cátedra, p. 177).

« El poeta os tiende la mano para conducirnos más allá del último horizonte, más arriba de la punta de la pirámide, en ese campo que se extiende más allá de lo verdadero y lo falso, más allá de la vida o la muerte, más allá del espacio y del tiempo, más allá de la razón y la fantasía, más allá del espíritu y la materia », *ibid.*, p. 179.

4 HUIDOBRO Vicente, *Altazor, op. cit.*, Canto I, vers 560-563, p. 79.

5 « sonoras risas », « vagones de carcajadas », « cortacircuitos en las frases », « cataclismo en la gramática », « fuegos de risa », « gimnasia astral », « ebriedad », « vértigo », « bella locura », *ibid.*, vers 121 à 141, p. 97.

dans l'espace, devient « eternauta » et « infinauta »¹. L'humour, la dérision et le rire, l'étourdissement et la folie constituent une échappatoire à la conscience douloureuse. Le poète détient le pouvoir de rendre la vie au verbe, un verbe rieur et fou, qui résonne entre deux naufrages – l'image de la mort persiste – alors qu'il se mourait de mélancolie et de spleen. Dès lors qu'il ne s'agit plus de tomber, mais de s'élever à la face du monde, pour le conduire « au-delà de l'ultime horizon », le « lève-toi et marche »² du Nouveau Testament devient une formule incantatoire pour Altazor, qui se l'approprie en tant que prophète de l'avènement de la poésie.

Les derniers vers du Chant III annonçaient néanmoins que les effets de cette explosion de sons s'essouffleraient peu à peu pour céder la place aux balbutiements du néant :

Después nada nada
Rumor aliento de frase sin palabra.³

Ces vers sont un prélude aux derniers chants d'*Altazor*, notamment au Chant VII qui est le théâtre de la désintégration du langage et du monde d'images créé. Les avalanches de rires s'estompent progressivement après avoir atteint leur paroxysme.

En attendant l'apothéose finale aux allures de catastrophe, une course contre la montre se joue dans l'écriture. Il faut lutter contre le temps : le leitmotiv « No hay tiempo que perder »⁴ se répète treize fois au cours du Chant IV. Le compte à rebours a commencé et l'on entend sonner le glas qui scande la marche inéluctable vers la mort : « La eternidad quiere vencer »⁵.

Cette fuite en avant dans l'écriture se révèle comme le signe manifeste de l'instinct de survie qui enflamme le sujet poétique et le pousse à sublimer, c'est-à-dire, à exprimer son désir à travers le prisme d'une œuvre artistique : il crée pour ne pas mourir. Ce faisant, il adopte des attitudes fondamentalement paradoxales : il tente de nier la mort, mais il s'en sert en retournant cette arme contre elle-même. Dans le vers « Muera la muerte infiltrada de rapsodias langurosas »⁶, on note cette volonté impérieuse de voir la sombre invention du « Créateur sans nom »⁷ se retourner contre elle-même. À l'image du serpent qui se mord la queue, Altazor ne sort pas du

1 *Ibid.*, Canto VII, vers 31 et vers 55, p. 138.

2 *Ibid.*, Canto III : « Levántate y anda » figure aux vers 128 et 132, p. 97.

3 *Ibid.*, vers 159 et 160, p. 98.

4 Variante : « Darse prisa darse prisa », *ibid.*, Canto IV, vers 92, p. 102.

5 *Ibid.*, vers 309, p. 109.

6 *Ibid.*, vers 186, p. 67.

7 *Ibid.*, Prefacio, p. 56.

Muerte, Proliferación y vértigo en El desbarrancadero de F. Vallejo 51
cercle infernal, bel et bien fermé, dans lequel il évolue. La mort demeure envers et contre tout, persiste et signe dans sa transparence omniprésente : l'image « cristal muerte » clôt le Chant VI¹. On lit aussi dans *Temblor de cielo* : « Y ese juego que habéis creído que es el juego de la vida, no es sino el juego de la muerte »².

L'échec de l'entreprise poétique à vaincre l'angoisse et à nier la mort se reflète dans le vacarme apocalyptique de *Temblor de cielo*. La fuite et la course contre la montre se transforment en marche lente, en marche funèbre : le métronome bat la mesure, mais à coups de marteaux. Le passage du temps n'est plus annoncé par les cloches des églises, il est rythmé par le son de ces clous qui s'enfoncent dans les cercueils :

¿ Oyes ? Están clavando mi ataúd. ¿ Oyes cómo clavan mi ataúd ? Cómo encierran la noche en mi ataúd, la noche que será mía hasta el fin de los siglos ?
¿ Oyes clavar el ataúd del cielo ?³

La mort, telle qu'elle apparaît dans *Temblor de cielo*, n'est ni le monde du silence, ni le dernier repos, c'est une mort à grand fracas, assourdissante comme un tremblement de ciel. Tous les efforts fournis pour se faire entendre et la faire taire, sont voués à l'échec :

No hay esperanza de reposo. En vano el esqueleto detrás de su vidrio toma la actitud hierática del que va a cantar.

[...] Vanas son nuestras luchas y nuestras discusiones, vana la fosforencia (*sic*), de nuestras espadas y de nuestras palabras. Sólo el ataúd tiene razón. La victoria es del cementerio.⁴

Aux prises avec l'angoisse métaphysique inhérente à leur être mourant, les locuteurs d'*Altazor* et de *Temblor de cielo* cherchent en vain une rédemption impossible. Toutes les stratégies d'évitement mises en œuvre pour contourner l'obstacle du dernier horizon de l'existence ne sont que des leurre qui trompent l'œil avisé de ces prophètes de la mort éternelle : amour, humour et poésie ne sont que des trompe-la-mort.

Jeune encore, Vicente Huidobro affirmait que le poète était un petit dieu et que la poésie était « la seule raison possible »⁵. En 1921, lors d'une conférence prononcée à l'Ateneo de Madrid, il écrivait : « La Poesía es el lenguaje del Paraíso »⁶. Cette aspiration à transcender la création divine et à

1 *Ibid.*, Canto VI, vers 175, p. 135.

2 HUIDOBRO Vicente, *Temblor de cielo*, *op. cit.*, p. 160.

3 *Ibid.*, dernier vers, p. 174.

4 *Ibid.*, p. 172.

5 In « Fragmento de una conferencia leída en el Ateneo de Madrid el año 1921 », reproduite par René de Costa dans l'édition de référence de cet article, p. 178.

6 *Ibid.*, p. 178.

dépasser son imperfection terrestre par le travail de sublimation de la poésie rejoint l'interrogation de Paul Valéry :

Peut-être l'immense « péché » – le péché métaphysique par excellence, que les théologiens ont nommé du beau nom d'orgueil – a-t-il pour racine dans l'être cette irritabilité du besoin d'être unique? Mais encore, en poussant plus avant cette réflexion, [...] trouverait-on, au fond de l'orgueil, seulement l'horreur de la mort, car nous ne connaissons la mort seulement que par les autres qui meurent, et si nous sommes réellement leur semblable, nous mourrons aussi. Et donc, cette horreur de la mort développe de ses ténèbres je ne sais quelle volonté forcenée d'être non-semblable, d'être l'indépendance même et le singulier par excellence, c'est-à-dire d'être un dieu. Refuser d'être semblable, refuser d'avoir des semblables, refuser l'être à ceux qui sont apparemment et raisonnablement nos semblables, c'est refuser d'être mortel, et vouloir aveuglément ne pas être de même essence que ces gens qui passent et fondent l'un après l'autre autour de nous.¹

Loin du point de vue moralisateur de l'éthique religieuse, l'orgueil apparaît ici comme un révélateur des causes profondes du comportement de l'être face à la mort, permettant de comprendre que refuser la mort correspond alors à un criant désir d'être sans limite, désir qui mène l'individu à une solitude ontologique indicible qui ne fait qu'anticiper la solitude ultime, ainsi que le personnage d'Altazor en est l'illustration.

Néanmoins, seize ans après la publication d'*Altazor* et de *Temblores de cielo*, le 24 septembre 1947, tandis qu'il s'était engagé auprès de ses contemporains dans des conflits autres que ceux de la pensée, et après avoir côtoyé la mort, durant la Seconde Guerre Mondiale, Vicente Huidobro écrivit, dans une lettre qu'il envoya à son ami Juan Larrea, peu de temps avant de disparaître lui-même :

Seguramente vendrá otra clase de poesía, si es que el hombre necesita de ella. Nosotros somos los últimos representantes irresignados de un sublime cadáver... Queremos resucitar el cadáver sublime en vez de engendrar un nuevo ser que venga a ocupar su sitio. Todo lo que hacemos es ponerle cascabeles al cadáver, amarrarle cintitas de colores, proyectarle diferentes luces, a ver si da apariencias de vida y hace ruidos.²

Exquis et plein d'humour grinçant, ce cadavre de la poésie créationniste ! Portant un regard rétrospectif et lucide sur son travail et sur celui de ses pairs, l'homme se montre critique et amer face au succès de l'entreprise poétique. Cependant, malgré la persistance des images satiriques manipulées pour traduire l'horreur et le ridicule de la mort qui figurent une fois de plus dans ces lignes, Vicente Huidobro n'a guère perdu l'espoir de voir exister,

1 VALÉRY Paul, *Variété I et 2*, Gallimard, Paris, 1978, p. 201. *Variété I* fut publié pour la première fois en 1924, *Variété II* en 1930.

2 Lettre reproduite dans *Vicente Huidobro, Obra poética*, Colección Archivos, Edición crítica, GOIC Cedomil, Coordinador, n° 45, Barcelona, 2003, p. 1668-1669.

Muerte, Proliferación y vértigo en El desbarrancadero de F. Vallejo 53
de faire exister une créature nouvelle dont l'essence serait de n'être
pas mortelle.

Nathalie LALISSE-DELCOURT
GRELPP
Université de Paris X-Nanterre

Le sexe et la mort dans *La secta del Fénix* de Jorge Luis Borges¹.

Un lien indissoluble lie la mort et la sexualité.

Sigmund Freud²

El poema latino [sobre el Fénix] dice, por ejemplo que la muerte es Venus para el Fénix, que éste no halla deleite sino en la muerte ; que, para nacer, anhela morir ; que es su propio padre y su propio hijo

Jorge Luis Borges y María Ester Vásquez³

Quand est-ce qu'on écrira du point de vue d'une blague supérieure, c'est-à-dire comme le Bon Dieu les voit d'en haut ?

Gustave Flaubert⁴

Évoquer le sexe et la mort, c'est situer le conte par rapport à une dimension fondamentale que l'être humain partage avec une grande partie des êtres vivants et, par là, donner implicitement à ce bref texte un statut qui ne lui est pas toujours reconnu. Ainsi, dans un ouvrage didactique sur *Ficciones*, Donald L. Shaw considère, en s'appuyant sur les dires de Borges, qu'il s'agit du conte le moins important de l'ensemble publié sous ce titre. C'est, pour lui, un texte dépourvu de sérieux :

No es más que una broma, sugerida según Christ, por el ensayo de De Quincey titulado « Secret Societies » [« Las sociedades secretas »]. Borges reveló a Christ lo que la mayoría de los lectores habrán sospechado : que la secta la constituye la humanidad entera. El rito secreto que celebran los de la secta es el acto sexual [...].⁵

Le conte, toutefois, n'est pas un simple exercice nous permettant d'apprécier l'habileté de son auteur. Même si on le considère comme n'étant pas « sérieux », cette appréciation ne peut être que le point de départ et non le point d'arrivée d'une lecture du texte. Une première approche permet de considérer le conte comme un jeu sous-tendu par la superposition inattendue d'une logique apparente, fondée sur la description d'une société secrète, et

1 BORGES Jorge Luis, *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1956, p. 181-185. Ce conte a été initialement publié dans *Sur*, n° 215-216, Buenos Aires, septembre-octobre 1952, p. 13-15. Le passage « Una suerte de horror [...] el Cieno » (dix lignes, p. 184) ne figure pas dans la version publiée dans cette revue.

2 FREUD Sigmund, *Correspondance avec le pasteur Pfister 1909-1939* [trad. L. Jumel], Gallimard, Paris, 1966, p. 52.

3 BORGES Jorge Luis, « El Fénix », in *Literatura de la Inglaterra sajona*, escrito en colaboración con Maria Ester VÁSQUEZ, *Obras completas, en colaboración*, Emecé, 1979, p. 872.

4 FLAUBERT Gustave, *Préface à la vie d'écrivain*, cité par François GANTHERET, « Traces et chair », in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°50, *L'inachèvement*, Gallimard, Paris, 1994 [p. 65-85], p. 68.

5 SHAW Donald L., *Jorge Luis Borges. Ficciones*, Editorial Laia, Barcelona, 1986 [135 p.], p. 103-104.

d'une logique de fond, utilisant ce cadre pour évoquer une pratique qui pourrait être celle de l'acte sexuel. La mise en scène du discours sur ce qui est défini comme un rite repose sur la révélation d'un secret. C'est, du moins, ce que laisse entendre Borges, en 1956, dans le complément à la préface d'*Artificios*. Justifiant l'incorporation dans ce recueil de trois nouveaux contes, dont « La secta del Fénix », il indique : « En la alegoría del Fénix me impuse el problema de sugerir un hecho común – el Secreto – de una manera vacilante y gradual que resultara al fin inequívoca ; no sé hasta dónde la fortuna me ha acompañado »¹.

Une telle présentation ne dit rien de la nature du fait commun constituant le secret. Son dévoilement doit logiquement résulter de la lecture du texte et non des commentaires apportés par l'auteur ou par les critiques. On comprend que, lorsque Ronald Christ a demandé à Borges de révéler « l'énigme » contenue dans « La secta del Fénix », ce dernier se soit trouvé embarrassé. Ce pouvait être, non pas seulement parce que sa femme se trouvait là – comme l'a cru son interlocuteur -, mais aussi parce que cette question, formulée comme une demande de révélation, pouvait lui laisser penser que le sort ne l'avait pas favorisé et que la mécanique de son conte ne fonctionnait pas.

Et, de fait, elle ne fonctionne pas très bien, si l'on en croit l'opinion de plusieurs commentateurs. Emir Rodríguez Monegal indique, à cet égard : « La verdad es que muchos lectores de ese cuento no llegan a comprender que el secreto es el acto sexual, que perpetúa e inmortaliza a los hombres »². Ce serait donc un conte « raté » – ce que ne confirment pas tous ses lecteurs. Julio Woscoboinik, par exemple, qui a procédé à une lecture psychanalytique du conte, en souligne l'intérêt³. Mais, peut-être est-ce parce que, pour le type de lecture auquel il procède, il n'y a pas de conte « raté ». Je le rejoins sur ce terrain. Tout comme l'acte manqué est un acte réussi, révélateur de logiques sous-jacentes parfois plus intéressantes que celles qui ont été éludées, le conte qui ne se plie pas si facilement au rôle que son auteur aurait voulu lui voir jouer en acquiert, d'un certain point de vue, un intérêt supplémentaire. Il pourrait en être plus « réussi » que s'il se limitait à un habile jeu dialectique. Ne négligeons pas, pour autant, les propos échangés entre Borges et Ronald Christ. À la suite d'Emir Rodríguez Monegal, Julio Woscoboinik les rapporte comme suit:

1 BORGES Jorge Luis, *Ficciones*, *op. cit.*, p. 116.

2 RODRÍGUEZ MONEGAL Emir, *Borges. Una biografía literaria*, Fondo de Cultura Económica, col. Tierra Firme, México, 1987 [475 p.], p. 393.

3 WOSCOBOINIK Julio, *El secreto de Borges. Indagación psicoanalítica de su obra*, Prefacio de Didier ANZIEU, Grupo Editor Latinoamericano, col. Temas (1988), 3^a edición, 1991, 269 p.

Cuando Borges estuvo en Nueva York en 1968 – afirma Christ – yo le pregunté si él había revelado alguna vez el enigma planteado en su cuento « La secta del Fénix » y Borges responde « ...Sí, a veces... » ¿ Quiere usted decírmelo ? Yo supe de entrada que había cometido un error. El se da vuelta, mira a su esposa por un momento (estaba casado esos años) y me dice : « ...No, ahora no, mañana. A mí me gustaría que usted espere un día más... » Al día siguiente, en una recepción le recuerdo la pregunta. El se inclina y me susurra al oído como para que nadie escuche « ...Bien, el acto es aquel que Whitman llamaba “el conocimiento que el esposo divino tiene de la obra de la paternidad”’. Cuando yo escuché por primera vez de ese acto, cuando yo era muchacho, yo me sentí shokeado, sacudido, de pensar que mi madre y mi padre hubiesen hecho eso. Este es un extraño, asombroso descubrimiento, ¿ no ? Pero también es un acto de inmortalidad, un rito de inmortalidad, ¿ no ? [...] Presentí el por qué en su ensayo-cuento « La secta del Fénix » habla de la apariencia de algo sucio en ese rito elemental.¹

Les précisions de Borges, fournies seize ans après l’écriture du conte, ne justifient pas totalement celles des critiques qui, comme Shaw, exposent que le conte traite de l’acte sexuel – sans, au moins, souligner que son auteur l’a clairement rattaché à la paternité. Mais Borges a lui-même ultérieurement tenu des propos moins élaborés, comme en témoigne une conversation rapportée par Luisa Valenzuela :

Tengo una anécdota de los últimos tiempos : Borges se acerca a mí para decir que escribimos un cuento con el mismo argumento. [...] Usted y yo hemos escrito un cuento sobre el acto sexual [...] Yo escribí « La secta del Fénix ». Me abrió la mente, nunca había leído « La secta ... » como un acto sexual.²

À la lecture des commentaires que je viens de rapporter, j’ai, en définitive, le sentiment que le thème du conte n’est pas si clair que ce que l’on pouvait croire initialement. Il se pourrait même que les propos de son auteur contribuent à en simplifier trop vite la portée et le contenu. Le texte nous parle, en effet, d’une secte qui n’en serait pas une, d’un acte que la référence au Phénix n’éclaire pas directement – du moins s’il s’agit de l’acte sexuel -, et d’un secret qui est un fait commun. Tout cela pour aboutir à une suggestion « inéquivoque » qu’un lecteur averti, comme Christ, a pu prendre pour une énigme restant à résoudre.

D’abord, n’excluons pas trop vite les raisons pour lesquelles le conte pourrait être qualifié de « non sérieux » – dans la mesure limitée où cette question peut avoir un sens d’un point de vue littéraire. Lui prêter ce

1 *Ibid*, p. 154. Cf., sur ce point, CHRIST Ronald J., *The Narrow act : Borges’art of allusion*, New York university press, New York, 1969, [243 p.], p. 190, et, pour une version espagnole des propos, RODRÍGUEZ MONEGAL Emir, *Borges hacia una interpretación*, Guadarrama, Madrid, p. 74, ou, plus succinctement, *Borges por él mismo*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1976 [251 p.], p. 113.

2 RAVELO Renato, entretien avec Luisa Valenzuela, *La Jornada*, México, 28 de septiembre de 1999.

caractère impliquerait, par exemple, de supposer au raisonnement présenté un caractère factice. Peut-on ramener le conte à l'intellectualisation d'une question connue – dont on accepte mal la réponse ? C'est, en tout cas, ce que fait De Quincey dans *Secret Societies* – et il n'est pas exclu qu'en s'en inspirant, Borges ait été sensible aux limites de cet essai¹. María Ester Vásquez indique que Borges a lu De Quincey dès l'âge de dix sept ans. Cette lecture l'a accompagné toute sa vie et il a fait son miel, à l'occasion, de ce qu'elle lui apportait². Volodia Teitelboim souligne aussi le lien de Borges à De Quincey³. Existe-t-il un lien plus précis entre le conte et *Les sociétés secrètes* ? Ce dernier essai, exposent Liliane Abensour et Ann Grieve, porte « au centre le secret, caché, gardé, mystérieux, inaccessible ». Elles ajoutent :

L'enchevêtrement des réflexions et des descriptions, des évocations et des digressions le ramène sans cesse à son intérêt pour les premiers chrétiens. La thèse sur les esséniens, perpétuellement remise sur le métier, ne fait des autres sociétés, Eleusis ou la franc-maçonnerie, « vastes mouvements de subtile modification », que de simples faire-valoir.⁴

J'ai le sentiment que l'essai de De Quincey n'est pas convaincant et n'a d'intérêt que par les stratégies narratives de sa dimension de récit. Il reprend notamment une polémique sur les Esséniens qui était depuis longtemps dépassée. Lu au premier degré, son auteur se montre suffisant (« J'avais raison comme à l'accoutumée »⁵), sectaire (« invention [...] suscitée par la haine contre le Christianisme »⁶), virulent contre les témoignages historiques qui ne l'arrangent pas (« ces deux autorités juives [...] n'étaient

1 DE QUINCEY Thomas (1785-1859) est surtout connu pour *Confessions d'un mangeur d'opium* et *De l'assassinat considéré comme un des Beaux-Arts*. Il est réputé avoir une passion du détail, de la logique et de l'analyse. Baudelaire estimait que « l'expression *humourist* peut bien lui être appliquée plus convenablement qu'à tout autre ». C'est un conteur de génie, hanté par la mort. Il valorise les antagonismes d'où peut naître une révélation.

Secret Societies a été publié en 1847. Il existe une traduction française, *Les Sociétés Secrètes*, présentée et établie par Liliane ABENSOUR et Ann GRIEVE – Le Promeneur, 1994, 133 p.

2 Cf. VÁSQUEZ María Ester, *Borges, esplendor y derrota*, Tusquets, Barcelona, 1996 [367 p.], p. 51-52.

3 Cf. TEITELBOIM Volodia, *Los dos Borges. Vida, sueños, enigmas*, Editorial Sudamericana, Santiago, Chile, 1996, p. 29 : « En De Quincey descubrió sus propias tendencias marginales, su afición por las rarezas, por las sociedades secretas, por el tema del crimen, su afán de inquirir la suma de los significados y toda la polivalente historia de un vocable ».

4 ABENSOUR Liliane et GRIEVE Ann, « Au cœur du labyrinthe », in DE QUINCEY Thomas, *op. cit.*, p. 9-14 ; p. 9 pour les citations.

5 DE QUINCEY Thomas, *op. cit.*, p. 24.

que des fourbes ») et incapable de produire sur le sujet un travail acceptable (« [Les premiers chrétiens] devinrent Esséniens »¹). Il ne s'applique pas à lui-même les bons principes qu'il oppose aux autres – « Un regard soupçonneux et attentif est indispensable »². La lecture de l'ouvrage reste pourtant, dans l'ensemble, agréable. Compte tenu du contraste entre, d'une part, le caractère peu scientifique des thèses soutenues et, d'autre part, l'originalité de De Quincey et la qualité de son écriture, il est difficile de ne pas se dire : quel dommage que ce soit un essai ! Autrement dit, ce ne peut pas être seulement un essai.

Les Sociétés Secrètes fait allusion au rapport à la mort comme lien entre le secret et le phénix – « un autre trait sublime [...] réside dans la perpétuation de telles sociétés et dans leur défi à la mortalité semblable à celui du phénix »³. L'ouvrage suggère, en particulier, à une lecture critique que le secret joue facilement un rôle de leurre : le mot « mystification » y trouve au moins 12 occurrences – au moins 5 et 4 respectivement pour « escroquerie » et « supercherie ». On peut notamment lire : « Le principe général d'un tel projet réussit d'autant plus remarquablement qu'il est utilisé à des fins de mystification »⁴. Il y a donc une forme de malice borgésienne à se saisir d'un thème où « secret » et « mystification » se retrouvent autour du sacré, du mystère, de l'origine et de l'immortalité pour lui imposer la subtile rotation que permet l'espace du conte. Il a suffi pour cela à Borges de se saisir de la perspective qu'ouvre déjà la première phrase de l'essai : « Dès mon plus jeune âge naquit en moi un intérêt pour le mystère des Sociétés Secrètes, mystère souvent double dont est entouré 1) ce qu'elles font, et 2) ce pour quoi elles le font »⁵. Les mots « Sociétés Secrètes » sont susceptibles de constituer une variable qui peut être concrétisée par un élément à définir concernant l'enfant et le mystère. Si cet élément a trait à un secret, il doit pouvoir s'adapter rapidement au détournement de l'histoire qui se poursuit, chez De Quincey, en évoquant l'enfant et sa curiosité (« l'enfant ne ressentira en général guère plus qu'une simple curiosité »⁶) ; les membres du groupe correspondant (« leurs membres communiquent silencieusement au grand jour par des signes imperceptibles [...] ; ils sont

6 *Ibid.*, p. 67. Cf., également, p. 78 : « S'il y en eut [des Esséniens] tels que [Flavius] Josèphe les décrivit, alors il y eut un Christianisme inventé par l'homme » (ce qu'il se refuse à admettre).

1 *Ibid.*, p. 62.

2 *Ibid.*, p. 68.

3 *Ibid.*, p. 28-29.

4 *Ibid.*, p. 42.

5 *Ibid.*, p. 15.

6 *Idem.*

liés les uns aux autres soit par un dessein qu'il ne serait pas prudent d'avouer, soit par le lien plus noble instauré par des vérités terribles [...] »¹ ; puis, la transmission de génération en génération – (« passer de génération en génération, ignoré de la multitude, est doublement sublime »²).

Le conte nous prend-il, pour autant, au piège d'un raisonnement qui s'avérerait factice ? De fait, le mouvement de révélation autour duquel il se structure est, en partie, factice. Partant, en réalité, d'un élément connu, que l'auteur espérait suggérer clairement *in fine*, le texte se construit autour d'un effet de brouillage et d'une progressive déconstruction des instruments utilisés à cette fin, comme la référence à la secte. Seulement, la déconstruction n'est que partielle : elle ne concerne pas, par exemple, la référence au Phénix et s'accompagne, jusqu'à la fin, de notations religieuses et même psychologiques qui n'étaient pas absolument nécessaires. De plus, les éléments retenus pour constituer le brouillage ne sont pas sans intérêt.

Au départ, se trouve un Secret ayant rapport à une Coutume – les termes sont, le plus souvent, employés avec une majuscule – qui définit le groupe humain concerné : « Gente de la Costumbre », « Gente del Secreto »³. Ce secret, basé sur un rite, constitue entre les personnes concernées un lien indissoluble – « los uno y los unirá hasta el fin de los días »⁴. Ce rite constitue l'unique pratique religieuse des intéressés. Le secret est si ancien que la légende ou le mythe cosmogonique, dont il a parfois été accompagné, ont été oubliés :

Hoy sólo guardan la memoria de un castigo. De un castigo, de un pacto o de un privilegio, porque las versiones difieren y apenas dejan entrever el fallo de un Dios que asegura a una estirpe la eternidad, si sus hombres, generación tras generación, ejecutan un rito.⁵

Cette légende ou ce mythe nous fournissent, tout de même, trois informations essentielles. D'abord, le rite prend rapport à un événement qui, vis-à-vis de la divinité, représentative de la loi du monde, peut être perçu comme un châtimeut, un pacte ou un privilège. Autant dire qu'il ne fait pas sens de la même manière pour tous : certains le voient positif, d'autres se bornent à lui donner leur assentiment et en attendent une contrepartie, d'autres enfin le perçoivent comme négatif – une vision négative qui était initialement la seule évoquée par le narrateur et qu'il a, à la réflexion,

1 *Idem.*

2 *Ibid.*, p. 16.

3 BORGES Jorge Luis, *Ficciones*, p. 181.

4 *Ibid.*, p. 183.

5 *Idem.*

Le sexe et la mort dans La secta del Fénix de Jorge Luis Borges 61
partiellement neutralisée. Ensuite, le but du rite est d'assurer l'éternité – il prend clairement rapport à la mort, qu'il a pour effet de nier du moins au niveau d'un collectif. Enfin, il doit être accompli et faire l'objet d'une transmission intergénérationnelle.

L'acte en question est défini comme suit : « El acto en sí es trivial, momentáneo y no requiere descripción. Los materiales son el corcho, la cera o la goma arábica. (En la liturgia se habla de légamo ; este suele usarse también) »¹. Cette définition nous apprend peu de choses. « Trivial » semble, cependant, indiquer que l'acte n'a pas de transcendance – ce qui est difficilement compatible avec ce qui vient de nous être dit du jugement de Dieu et de la nécessité d'accomplir le rite, y compris pour ceux qui le jugent négatif. Quant à la référence au liège, à la cire et à la gomme arabique, elles seraient là, selon les « révélations » de Borges à Christ datant de 1968, pour faire diversion. Pourtant, on retrouve le « corcho » vers la fin du conte, dans ces vers attribués à John of the Rood : « Sepan los Nueve Firmamentos que el Dios / Es deleitable como el Corcho y el Cieno »².

La citation reprend, à partir du mot « Dios », des mots de Jean de la Croix³ – devenu ici, et en anglais, Jean du Crucifix⁴. Elle rattache le « Corcho » et le « Cieno » (auquel fait écho le « légamo ») au plaisir spécifique du rapport à Dieu, c'est-à-dire à cette jouissance particulière que Lacan qualifie de féminine en affirmant qu'on ne peut rien en dire dans la mesure où elle n'est pas phallique. Ces éléments, tels que le « corcho » ou le « légamo », introduisent, par leur rapport à l'acte sexuel, quelque chose d'inattendu. Il me semble que l'évocation de l'acte sexuel ne s'accompagne, en effet, d'aucune référence à la jouissance phallique ou même au plaisir de la chair, mais, au contraire d'une référence implicite à une indicible jouissance non phallique – qui constitue l'en plus propre aux femmes et aux mystiques⁵.

1 *Idem.*

2 *Ibid.*, p. 184.

3 *Cf.* WOSCOBOINIK Julio, *op. cit.*, p. 157.

4 Le nom de Jean de la Croix, qui se traduit, est, en principe en anglais, « John of the Cross », comme l'indique Jorge GUILLÉN. *Cf.* de cet auteur, « Saint Jean de la Croix ou l'ineffable mystique », traduit de l'espagnol par SESÉ Bernard, in *Jean de la Croix, poésies complètes*, Librairie Séguier/Obsidienne, 1988, p. 99-134.

5 Julio Woscoboinik reste sur une logique différente. Du « légamo » (« que es cieno, lodo, barro pegajoso »), de la « goma arábica », de la « cera » (« que derretida tiene características semejantes ») et du « corcho », il nous dit : « Llamativo repertorio. Todo recuerda al semen y sustancias que una vez secas, se endurecen, incluso fijan, como la goma arábica, o dejan sus huellas en las sábanas como las poluciones », *op. cit.*, p. 157. Au contraire de la mienne, cette lecture ne valorise pas la référence à Saint Jean de la Croix.

Ce n'est qu'à la fin du conte que le narrateur introduit les éléments qui doivent nous conduire à évoquer l'acte sexuel. Le premier élément décisif est la référence à un « enseignement », à une « initiation ». Ensuite, à côté de la dimension sacrée, l'évocation d'un aspect « ridicule » et surtout une pratique « furtive », accompagnée de l'absence de « paroles décentes » pour la nommer – ce que démentent les propos de Borges ci-dessus rappelés. À partir de ce moment-là, il devient, par exemple, impossible de croire que le rite se rapportait à la mort (et à la résurrection), ce que rien jusqu'à ce stade du conte ne contredisait.

Le conte aurait donc pu s'arrêter là en se terminant directement sur l'indication contenue dans la dernière phrase : « alguien no ha vacilado en afirmar que ya es instintivo »¹. Mais il ne le fait pas. Le narrateur ajoute quelques observations qui, si elles semblent conforter une référence à l'acte sexuel, ne sont pas dépourvues d'un certain caractère illogique. Il indique en particulier :

Una suerte de horror sagrado impide a algunos fieles la ejecución del simplísimo rito ; los otros lo desprecian, pero ellos se desprecian aun más. Gozan de mucho crédito, en cambio, quienes deliberadamente renuncian a la Costumbre y logran un comercio directo con la divinidad.²

Comment peut-on ne pas accomplir un rite qui serait instinctif ? Ce n'est donc pas un instinct. Tout au plus une pulsion – résistible (en en payant le prix). Comment peut-on être un « fidèle » d'une secte dont le rite, constitué en seul dénominateur commun, est l'acte sexuel, si on ne le pratique pas, soit par incapacité, soit par propension sublimatoire ? Le rite serait donc un opérateur universel, y compris pour ceux qui ne s'y soumettent pas. Comment peut-on pratiquer le seul rite constitutif de l'identité du groupe et admirer ceux qui ne le pratiquent pas ? Il faut, sans doute, supposer chez les pratiquants une certaine horreur de leur acte.

Le conte s'éloigne, par ses dernières observations, de la dimension d'universalité de l'acte qu'il était nécessaire de mettre en relief pour rendre la solution évidente. En particulier, les références à ceux qui, par vocation, y renoncent sont trop liées au christianisme pour être universelles. L'histoire d'une « secte » qui représenterait toute l'humanité recoupe ici celle d'une autre « secte », qui a réussi de manière inespérée et qui se définit précisément par sa vocation universelle.

De plus, le conte ne parvient pas à neutraliser la référence au sacré qui le hante depuis le début et s'accorde mal avec l'évocation spontanée de l'acte sexuel. La religiosité socialement reconnue des prêtres ne vient pas

¹ BORGES Jorge Luis, *op.cit.*, p. 185.

² *Ibid.*, p. 184.

démentir, mais conforter la dimension « sacrée » du rite. Malgré ses caractéristiques peu nobles (furtivité, ridicule, par exemple), il est l'instrument d'un rapport médiateur au divin – c'est-à-dire à l'ordre du monde que cette référence au divin permet de concrétiser comme un déjà là, qui me dépasse, existant lors de ma venue au monde.

Enfin, outre la contradiction qu'elle suppose – ce qui est embarrassant pour un raisonnement d'aspect déductif –, l'admiration des membres de la secte pour ceux qui ne pratiquent pas le rite introduit une dimension sociale de l'ordre des valeurs à laquelle le narrateur va ajouter un complément psychologique décisif :

He merecido en tres continentes la amistad de muchos devotos del Fénix : me consta que el secreto, al principio, les pareció baladí, penoso, vulgar y (lo que aun es más extraño) increíble. No se avenían a admitir que sus padres se hubieran rebajado a tales manejos. Lo raro es que el Secreto no se haya perdido con el tiempo.¹

Nous sommes loin, dans ces dernières phrases du ton de la plaisanterie. Le narrateur reste extérieur à ce dont il parle, à ce que ressentent les dévots dont il est familier. Il se différencie clairement de l'auteur qui, dans les commentaires déjà cités, fait état de sa difficulté à admettre que ses parents aient pu faire l'amour – ce qu'il qualifie « d'étrange découverte », soulignant ainsi qu'il s'agissait d'une révélation. Ces précisions finales du texte touchent au point le plus personnel par lequel sont concernés l'auteur et le lecteur du conte. Elles abordent aussi un aspect connu, au moins des spécialistes, de notre relation à la sexualité de nos parents dont un auteur comme Borges, qui a lu Freud sans l'apprécier², ne fait pas mention par hasard. « En el caso de Freud, todo se reduce a unos pocos hechos desagradables », a affirmé Borges³. Il semble que, du moment qu'il prenait rapport à la sexualité, le conte devait se terminer sur l'évocation de « faits désagréables ». Freud fait état, dans « Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci », de l'aspect répugnant que pouvait présenter le coït pour ce peintre dans les termes suivants :

Léonard donna l'exemple d'une froide récusation du sexuel, qu'on n'attendrait pas d'un artiste et peintre de la beauté féminine. Solmi cite de lui la phrase suivante caractéristique de sa frigidité : « L'acte de procréation, et tout ce qui s'y relie, est si répugnant que les humains finiraient bien par s'éteindre s'il ne s'agissait là d'une

1 *Ibid.*, p. 184-185.

2 « Me disgustó », dit-il dans une entrevue accordée à Richard Burgin, mais aussi « he procurado leerlo ». Cf. RODRÍGUEZ MONEGAL Emir, *Borges. Una biografía literaria*, déjà cité, qui rapporte ces propos p. 25.

3 *Idem.*

coutume transmise de tout temps et s'il n'y avait pas encore de jolis visages et des prédispositions sensuelles ».¹

La tonalité de ces propos est proche de ceux du conte. La mention de la coutume est commune à ce dernier et aux propos prêtés à Léonard. Il est pourtant exclu que Borges se soit inspiré d'une lecture directe des confidences de Léonard. En effet, cette référence à la coutume, mentionnée dans la traduction de Solmi utilisée par Freud, ne figure pas dans le texte de Léonard de Vinci². Faudrait-il supposer au conte un substrat dans lequel, à côté de l'influence de De Quincey, celle d'une lecture de Freud – accompagnée, elle aussi, d'une certaine irritation, ou au moins de scepticisme – trouverait sa place ? Je n'en sais rien. Mais, je constate que, d'une part, dans un article intitulé « Valéry como símbolo », Borges dénonce « la secta de Freud »³ et, d'autre part, le texte de Freud sur Léonard ne se borne pas à évoquer cette « coutume » absente des écrits du maître italien. Freud y parle aussi des « temps originaires », de la « vénération divine » dont y faisaient l'objet les organes génitaux, des « cultes secrets », des « initiés », tout cela à partir d'une histoire d'oiseau, non pas un phénix, mais un vautour – par lequel il remplace le milan dont fait état Léonard de Vinci dans ses notes.

En tout cas, le conte se termine sur un secret qui n'est pas réductible à l'acte sexuel, en tant que catégorie générale. La référence finale au possible caractère instinctuel du secret n'efface pas les craintes exprimées dans un registre parallèle à celui de Léonard autour du point où il se justifie qu'une coutume, ayant un rapport avec un rite, se constitue en secret. Ce qui frappant dans le conte, c'est que rien – y compris au stade des élucidations finales supposées permettre d'avancer vers une solution suggérée – ne se rapporte à l'acte sexuel en tant que pratique coutumière liée au désir et constituant un élément essentiel de la vie d'un individu. C'est le seul acte sexuel particulier par lequel la vie se transmet qui se révèle être concerné. De même, rien n'implique quoi que ce soit quant à la différence des sexes

1 FREUD Sigmund, « Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci », [traduit par J. Altounian, A. Bourguignon, P. Cotet et A. Rauzy], in *Œuvres complètes X*, PUF, 1993, p. 80-164. La citation est p. 91. L'ouvrage d'E. SOLMI cité par Freud, *Leonardo da Vinci*, a été traduit en allemand par Emmi Hirschberg et publié à Berlin en 1908.

2 La phrase de Léonard insiste, par ailleurs, sur le lien de l'acte sexuel à la nature humaine et à la mort (de l'espèce) : « L'atto del coito e li membri a quello adoprati son di tanta bruttura che se non fosse la bellezza de' volti et la frenata disposizione e li ornamentati degli apranti, la natura perderebbe la specie humana » (« L'acte du coït et les membres qui y concourent son d'une laideur telle que, n'étaient les beautés et l'attitude de retenue et les ornements des acteurs, la nature perdrait l'espèce humaine »), *ibid.*, p. 92.

3 Cf. SARLO Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Ariel, 1995 [206 p.], p. 128.

Le sexe et la mort dans La secta del Fénix de Jorge Luis Borges 65
jusqu'aux considérations finales – et encore seuls les mots « sus
padres », qui ne sont pas porteurs d'une différenciation explicite, la
suggèrent.

Dans ces conditions, jusqu'à ce que le texte en arrive à ses dernières
révélations, le rite en question, entre coutume et secret, évoque
principalement un élément décisif de notre rapport d'être mortel à la
perpétuation de la vie – et non pas un acte sexuel. Ce n'est pas pour rien, en
effet, que le seul acte sexuel pouvant être impliqué par l'histoire est celui lié
à la paternité. Celui-là, et celui-là seul, concerne l'espèce et a une
importance pour sa survie. Il est le lieu dans lequel la condition d'être sexué,
qui implique la mort individuelle, permet d'assurer, dans les meilleures
conditions, la survie de l'espèce. L'ordinaire et le sacré se rejoignent dans
cet acte. Et ce sacré ne saurait être totalement étranger à celui auquel la
religion se réfère.

C'est, dans le conte, un sacré tout spécialement en rapport avec les
formes du monothéisme qui nous sont les plus familières. Ce point, en
contradiction avec les éléments généraux que le début du texte nous avait
fourni sur les « sectaires du Phénix », ces « Gens de la Coutume », ces
« Gens du Secret », ne favorise pas la crédibilité d'une conclusion supposée
destinée à s'ouvrir d'elle-même sur la suggestion de l'universalité de l'acte
sexuel. Dans le mouvement d'élucidation inversée – si je puis dire – qui le
constitue, le conte envisage, en effet, un instant, que les sectaires « du
Phénix » soient les gitans ou bien les juifs. En fait, le narrateur s'appuie
alors sur les caractéristiques prêtées à ces groupes pour leur opposer celles
des « sectaires ». Il nous dit, en particulier : « Los sectarios se confunden
con los demás y la prueba es que no han sufrido persecuciones » ou bien
« Lo innegable es que se parecen [...] a todos los hombres del mundo »¹.
Ces précisions le conduisent même à corriger son affirmation initiale selon
laquelle les sectaires n'auraient pas subi de persécutions : « Como no hay
grupo humano en que no figuren partidarios del Fénix, también es cierto que
no hay persecuciones o rigor que éstos no hayan sufrido o ejecutado »².

Voilà les Gens du Secret susceptibles de représenter à la fois les victimes
et les bourreaux, ce qui ne permet pas de les rattacher à un groupe humain
particulier. La « secte » dont parle le texte apparaît, dès ce moment, comme
un signifiant n'ayant pas pour signifié celui qui lui habituellement lié. Ce
signifiant se rapporte, au terme d'un mouvement de substitution signifiante
dont la portée doit échapper au lecteur, à un référent ayant, au contraire, une
certaine dimension universelle. Si une différence claire commence à

1 BORGES Jorge Luis, *op. cit.*, p. 182.

2 *Idem.*

apparaître avec les religions à vocation universelle, c'est qu'il ne s'agit pas d'une vocation, mais d'une réalité.

Tout comme il a déconstruit la référence à une secte à partir des personnes concernées, le conte le fait ensuite en passant en revue les pratiques des « sectaires ». C'est ainsi qu'ils n'ont ni livre sacré, ni mémoire commune, ni langue unique. Les seuls ouvrages qui parlent de la secte sont profanes et spéculatifs, notamment lorsqu'ils évoquent ses origines en en donnant une double version. Le conte commence par une première version, qui est ensuite démentie :

Quienes escriben que la secta del Fénix tuvo su origen en Heliópolis, y la derivan de la restauración religiosa que sucedió a la muerte del reformador Amenophis IV alegan textos [...] pero ignoran, o quieren ignorar que la denominación por el Fénix no es anterior a [...].¹

La « secte » donc trouve une origine livresque et reconstituée par référence à la mort du pharaon qui est censé avoir inventé le monothéisme, sur la base du culte d'Aton, avant que les prêtres de l'Égypte ancienne, ne mettent à profit son décès pour rétablir le polythéisme et la prépondérance d'Amon. La secte serait le mouvement né de la réaction à ce rétablissement. Autrement dit, elle se retrouve liée au monothéisme et, implicitement, dans la logique de la référence à Akhénaton, au rôle que le peuple juif, conduit par Moïse, a joué pour lui donner une dimension sociale durable. Ce qui m'intéresse dans ce point de vue, qui paraît fondé sur une parodie de la Bible faisant remonter la Création aux quelques milliers d'année que l'humanité a connus depuis l'invention de l'agriculture, c'est le fait que le texte le définit comme inexact, comme fruit de travaux incomplets, voire partisans. Et pourtant, seule cette référence justifie que le titre du conte soit « La secta del Fénix » et non pas « La Gente del Secreto » par exemple. En effet, le conte indique :

Las fuentes más antiguas [...] sólo hablan de la Gente de la Costumbre o de la Gente des Secreto. Ya Gregorovius observó [...] que la mención del Fénix era rarísima en el lenguaje oral ; en Ginebra he tratado con artesanos que no me comprendieron cuando inquirí si eran hombres del Fénix, pero que admitieron, acto continuo, ser hombres del Secreto.²

La différence entre « Secreto » et « Fénix » n'est pas mince. Le texte ne donne aucune explication du passage d'un nom à l'autre. Il se borne à indiquer, en faisant allusion aux bouddhistes : « el nombre por el cual los conoce el mundo no es el que ellos pronuncian »³ – sans insister sur le fait

1 *Ibid.*, p. 181.

2 *Idem.*

3 *Idem.*

que la référence au Phénix, plus récente, a forcément recouvert une référence antérieure à la Coutume ou au Secret. Coutume ou Secret et Phénix seraient les signifiants pluriels se rapportant au même référent.

Mais, au-delà de l'équivoque et du brouillage en résultant, il reste que c'est par la référence au phénix, reprise en fin de texte, que le conte ne se laisse pas ramener facilement à un simple jeu. Le phénix est – au présent de l'histoire – le signifiant par lequel « le monde » (re)connaît et symbolise ce à quoi font référence, pour leurs « pratiquants » la coutume et le secret. Par suite, le conte peut profiter du flou qu'il a créé artificiellement pour donner forme à la devinette autour de laquelle il est construit et raconter, en même temps, une autre histoire. Dans cette dernière, seulement ébauchée, le lien de l'acte sexuel à la condition humaine trouve une traduction transcendante par le biais d'une religiosité dont la raison d'être première est de nier que le sexe et la mort occupent la première place. La différence entre Coutume ou Secret, d'une part, et Phénix, de l'autre, repose sur une rupture qualitative dont la clé est la mort. Avec la Coutume, devenue rite secret, la mort individuelle est impliquée comme caractéristique essentielle de la reproduction sexuée – et liée à la vie de l'espèce. Avec le Phénix¹, c'est non seulement l'acte sexuel qui passe à la trappe et rejoint l'espace du secret, mais la différence des sexes elle-même est dépourvue de dimension symbolique. La reproduction de la vie est symbolisée par la mort et la résurrection d'un oiseau, point de départ d'un temps nouveau, d'un nouveau cycle. Il s'agit d'un engendrement sans rapport sexuel. La tradition gréco-latine rencontre la légende égyptienne d'un oiseau lié au dieu du soleil, Aton-Ra. Dans la tradition gréco-romaine du phénix, le bûcher de sa mort devient le lieu de sa résurrection. Dès le IIe siècle, le mythe du phénix a été interprété dans une perspective chrétienne. La caractéristique du mythe, qui est de ne faire intervenir ni fautes, ni châtiments, est d'ailleurs partiellement en désaccord avec celles que le conte donne du rite qu'il met en scène.

Ainsi, la référence au Phénix, ne permet pas de faire d'un acte sexuel accompli tranquillement comme rite familial et vital le cœur de l'histoire. Elle tend plutôt à faire de la mort et de la renaissance – ainsi que de leurs avatars mythiques et religieux – un des thèmes de base du conte. Elle ajoute à la version parodico-ludique une autre lecture qui nous suggère que le mythe pourrait trouver son fondement dans notre tendance à nier les limites

1 Sur le phénix, on peut consulter, à titre indicatif, le *Dictionnaire des mythes littéraires*, publié sous la direction du professeur Pierre BRUNEL aux éditions du Rocher (nom de lieu non précisé sur l'ouvrage, nouvelle édition augmentée en 1988), p. 1164-1176. On y retrouvera les références à divers auteurs cités au début du conte, en particulier Hérodote et Tacite, ainsi que la mention d'Héliopolis.

de notre condition d'être sexué et mortel. Le phénix produit idéalement de l'autre avec du même. Il neutralise – en règle générale – la différence entre masculin et féminin. Il a parfois été assimilé au couple dans sons unité indissociable, ce qui nous ramène à la lecture du conte à partir du complexe de castration et de la scène originaire qu'a développé Woscoboinik dans l'ouvrage dont j'ai donné les références. Le phénix dépasse aussi l'opposition du corps et de l'esprit, comme celle de la mort et de la vie.

Par la référence au Phénix, les signifiants mort et résurrection occultent et transcendent un référent que la lecture prosaïque du Secret et de la Coutume rapporte à la reproduction sexuée. En fait, il semble que le texte repose sur la généralisation de l'idée de départ qui a consisté à lier le signifiant « secte » à un signifié incompatible – de l'ordre de l'universel. Par suite, au terme d'un jeu fondé sur le renversement dans leurs contraires des signifiés qu'il utilise, le conte évoque le Phénix au lieu de la reproduction sexuée et la Coutume ou le Secret au lieu de la mort et de la résurrection. Mais, cette fois, ces substitutions signifiantes ne sont pas dépourvues de sens. Elles nous disent même quelque chose des montages généalogiques par lesquels nos sociétés ont produit la nécessaire transcendance sur laquelle elles appuient leur fondement de l'humain. En même temps, la parodie de révélation lié à la partie la plus maîtrisée du conte – à l'idée de départ qui le sous-tend – souligne discrètement l'importance de ces montages, dans notre civilisation, et leur rapport à l'unicité, au divin, à la résurrection (dans un autre monde) et à un idéal implicite de reproduction sans rapport sexuel, qui serait remplacé par la duplication du même.

Le phénix s'engendre lui-même et une telle voie pourrait permettre aux « sectaires », dont le narrateur ne fait pas explicitement partie, de pouvoir imaginer qu'ils ne sont pas – pas seulement ? – le produit de l'accouplement de leurs parents. Tissé sur un double mouvement – que l'on pourrait appeler « penser à l'envers, penser à l'endroit » – le conte ne peut plus défaire utilement le moment paradoxal autour duquel s'est noué la problématique complexe qui superpose Phénix et acte sexuel procréateur. En se distanciant soigneusement de ce qu'il évoque, le narrateur a laissé affleurer la référence, non pas à un acte sexuel impliquant deux partenaires clairement différenciés, mais à une scène primitive lointaine et fondatrice. Il apparaît, soudain, qu'au-delà de l'acte sexuel, le fantasme de scène primitive occupe, au cœur du conte, une place privilégiée.

Les dernière phrases du conte ont une importance décisive, comme l'ont souligné certains auteurs. À partir de ces lignes, Volodia Teitelboim affirme – trop rapidement – que « En su cuento “La secta del Fénix”, Borges

explora cierta mítica forma de crear vida sin mediación de algo que le provoca miedo y náusea, la cópula »¹. Sur les mêmes bases, Horacio Salas expose la même idée – « Se puede suponer que [...] Borges imaginó una forma de crear vida sin intervención de la cópula » –, tout en indiquant, sans s'en expliquer, que l'acte sexuel est la clé du conte – « se trata del coito »².

On trouve, dans l'œuvre borgésienne, diverses mentions négatives sur la paternité ou le rapport sexuel. On peut ainsi noter, dans *El tintoreto enmascarado Hákim de Merz*, les phrases suivantes : « La tierra que habitamos es un error, una incompetente parodia. Los espejos y la paternidad son abominables porque la multiplican y afirman. El asco es la virtud fundamental »³. La même idée est reprise, pratiquement avec les mêmes mots dans « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » : « uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y las cópulas son abominables porque multiplican el número de los hombres »⁴. Et dans le texte d'« Emma Zung », on lit : « Pensó (no pudo no pensar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían. Lo pensó con débil asombro y se refugió, en seguida, en el vértigo »⁵.

C'est avec la scène primitive que l'enfant se trouve en butte à l'énigme sexuelle. Le conte, en arrivant là, ne se limite plus à ce que nous savons tous sur notre nature d'êtres sexués, mais se risque à parler d'une origine, dont l'idée se heurte à des résistances, et qui est bien la clé d'une énigme à laquelle chaque enfant s'est trouvé confronté. La scène primitive constitue, en effet, un noyau où l'origine se trouve marquée notamment comme nœud d'une recherche, d'une curiosité portant sur la naissance, la procréation, l'identité, la filiation. La paternité et ses implications se trouvent incluses dans ce fantasme⁶. Comme l'expose Guy Rosolato, avec la scène primitive, la procréation, la filiation, deviennent tangibles comme mystère⁷. Emir Rodríguez Monegal relève que Borges n'a pas voulu avoir d'enfant et

1 TEITELBOIM Volodia, *op. cit.*, p. 134.

2 SALAS Horacio, *Borges. Una biografía*, Planeta, biografías del Sur, Buenos Aires, 1994 [302 p.], p. 237-238.

3 BORGES Jorge Luis, *Obras completas I*, Emecé, Barcelona, 1989 [638 p.], p. 324-328 pour « El tintoreto... » [faisant partie de la *Historia universal de la infamia* (1935)] et p. 327 pour la citation.

4 *Ibid.*, p. 431-443 pour le conte [faisant partie de *Ficciones* et plus particulièrement de *El jardín de senderos que bifurcan*, 1941] et p. 431 pour la citation.

5 *Ibid.*, p. 564-568 pour le conte [faisant partie de *El Aleph* (1949)] et p. 566 pour la citation.

6 Cf, sur ce point, ROSOLATO Guy, *Essais sur le symbolique*, Gallimard, collection Connaissance de l'inconscient, Paris, 1969 [365 p.], p. 204.

7 *Ibid.*, p. 208.

souligne que la même réaction face à l'évocation d'un acte sexuel procréateur du point de vue de l'enfant se retrouve dans un autre conte, l'un des rares qui abordent directement un thème sexuel, « Emma Zung »¹. Ce critique indique, par ailleurs : « ¿ Hasta dónde este asco por el acto de la paternidad [...] se vinculó al descubrimiento de la escena originaria, con la complicidad de un espejo »². C'est, sans doute, cette trace du miroir dans le texte que j'ai, maladroitement, appelée « penser à l'envers, penser à l'endroit ». Le fantasme de scène primitive sous-jacent détourne, pour le plus grand profit du texte, la voie d'une révélation maîtrisée qui aurait clairement établi que l'opérateur central du texte était l'acte sexuel – et non, par exemple, l'immortalité. Je ne dirai pas, contrairement à Woscoboinik, que ces dernières phrases contredisent le contenu du conte³, mais qu'elles en révèlent la nature complexe. Il ne s'agit pas, en l'espèce d'une divergence de fond, mais de l'effet d'une différence d'approche. Alors que les auteurs que je cite ont tendance à se référer aux écrits de Borges pour comprendre sa vie psychique, j'essaie, au contraire, d'utiliser ce que l'on sait sur l'auteur pour éclairer le conte étudié.

Son texte prend forme à partir d'une double dimension. D'une part, une dimension dans laquelle la scène primitive est la plus forte évocation de la nature sexuée et mortelle de l'être humain et, d'autre part, les montages sociaux construits en contrepoint, dont l'élément décisif est de limiter la portée de ce caractère sexué et mortel. Les deux sont des manifestations de la même propension à la pérennisation de la vie. L'essentiel du secret est là : il assure l'immortalité. Comme l'expose Julio Woscoboinik, « la inmortalidad, como figura metafísica [...] da cuenta de la fantasía infantil del coito, sólo como sinónimo de procreación »⁴. Le fantasme infantile vient, au moment décisif du bouclage du conte, rappeler que si le sexe implique la mort, l'immortalité porte en elle l'image de cette même mort – jusqu'à en être un double inversé.

Clément TOURNIER

GRELPP

Université de Cergy-Pontoise

1 RODRÍGUEZ MONEGAL Emir, Borges. *Una biografía literaria*, déjà cité, p. 37.

2 *Ibid.*, p. 35. La scène primitive peut prendre aussi une valeur de miroir. Entre l'union des parents et leur séparation, on peut voir un reflet des effets d'opposition de la conscience. Cf. Guy ROSOLATO, *op. cit.*, p. 207.

3 Cf. *ibid.*, p. 160. L'auteur considère ces phrases comme un lapsus. Il affirme : « Todo esto contradice el contenido del cuento. A la manera de un lapsus, el título aparece como una revelación del narcisismo, mientras intenta hablar de relaciones sexuales ».

4 WOSCOBOINIK Julio, *op. cit.*, p. 154.

Figures de l'enfant et de la mort dans l'œuvre poétique de Leopoldo María Panero

Prisonnier d'une légende qu'il a lui-même forgée et entretenue en partie, Leopoldo María Panero se voit confronté à une solitude radicale qui sans cesse lui renvoie le reflet d'un homme au seuil de la mort et du néant existentiel. Bien que cherchant désespérément à se dégager de l'image du poète maudit qui l'enferme dans un carcan littéraire et social, il n'en demeure pas moins que sa vie et son œuvre ont contribué à lui donner cette place singulière dans l'histoire de la littérature espagnole de la fin du XX^e siècle. Si écriture et existence se trouvent à ce point intimement liées, c'est que toutes deux reposent sur l'expérience d'une remise en question de l'être ; porté à ses limites, un tel projet aboutit à un anéantissement de soi.

L'on rappellera seulement que dès l'âge de vingt ans, sa trajectoire se résume à une succession d'épisodes dramatiques (tentatives de suicide, drogue, activité politique liée à l'opposition, échecs amoureux...) qui correspondent à une volonté de transgresser tous les tabous dans une société encore marquée par la répression morale du régime franquiste, mais qui l'ont conduit inévitablement à séjourner à de nombreuses reprises en prison et en asile¹. Ces excès poursuivis et revendiqués ont fini par confirmer une schizophrénie dans une personnalité déjà fragile. D'un point de vue littéraire, l'œuvre de L. M. Panero, même si elle porte en elle les traces d'une sorte de désastre, forme un ensemble cohérent, construit sur un discours où se mêlent violence langagière et intensité lyrique. Très tôt reconnu par l'anthologie de José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, en 1970, qui a consacré l'émergence de nouvelles voix, L. M. Panero n'a jamais cessé d'écrire (poésie, essais, récits, traductions...) et aujourd'hui encore, l'écriture et les livres semblent être le dernier lieu où l'homme, réduit au poète, peut se réfugier.

Je n'aborderai pas ici la relation entre la folie et l'œuvre, pour m'attacher plutôt au rapport entre la mort et l'écriture², et en particulier à l'un des aspects qui domine dans ses recueils, celui de la mort de l'enfant et de la disparition du monde de l'enfance, ce qui me conduira à envisager certains éléments sous un angle biographique. En effet, l'entreprise de destruction de

1 L'on pourra consulter la biographie très détaillée de FERNÁNDEZ J. Benito, *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, Tusquets, col. andanzas, Barcelona, 1999, 404 p.

2 Pour une approche de la mort dans son rapport à l'écriture, je renvoie à un article précédent. IGLESIAS Lina, « Leopoldo María Panero : une poétique de la mort », p. 231-241, *Cauces*, Revue d'Études hispaniques, n° 2, Presses Universitaires de Valenciennes, 2001, 283 p.

soi qui définit la vie de L. M. Panero ressemble à un face à face avec la mort, et l'œuvre, dans son ensemble, reflète et prolonge cette quête ontologique paradoxale, puisque, inhérente à l'acte d'écrire, la mort est omniprésente.

Dans un premier temps, j'aborderai les principes d'une poétique fondée sur l'enfance et son imaginaire lié à la mort ; puis, dans un deuxième temps, j'étudierai la relation entre l'image de l'enfant mort et le moi panérien.

Le premier recueil, *Así se fundó Carnaby street*, publié en 1970, présente une succession de textes, certains très courts, de deux à trois lignes, qui définissent un territoire poétique où le monde enfantin s'impose comme un référent que le poète convoque pour s'en défaire. Personnages plus ou moins connus, héros issus de films, de bandes dessinées et de lectures classiques constituent le substrat d'une culture enfantine commune et revendiquée par les Novísimos comme un imaginaire littéraire¹. Néanmoins, au-delà du jeu formel et culturel, ces premiers textes témoignent du regard lucide d'un moi qui prend conscience de la disparition du monde de l'enfance : l'acte d'écrire naît de ce renoncement forcé, de cet abandon d'un état originel qui ne peut durer. Sous des aspects parfois ludiques, l'écriture tente de sceller la liquidation du passé, mais le moi qui commence à s'affirmer en évoquant cet espace-temps lointain, se trouve face à un vaste champ de désolation. La plupart des textes se construisent sur une métaphore de la disparition de l'enfance ; dans cette mémoire qui sous-tend l'écriture poétique, ne parvient à surgir qu'un monde fantomatique. Ainsi, dans le poème en prose *Blancanieves se despide de los siete enanos*, le locuteur qui s'identifie à la figure de Blanche-Neige adresse un discours d'adieux aux autres personnages :

Prometo escribiros, pañuelos que se pierden en el horizonte, risas que palidecen, rostros que caen sin peso sobre la hierba húmeda, donde las arañas tejen ahora sus azules telas. En la casa del bosque crujen, de noche, las viejas maderas, el viento agita raídos cortinajes, entra sólo la luna a través de las grietas. Los espejos silenciosos, ahora, qué grotescos, envenenados peines, manzanas, maleficios, qué olor a cerrado, ahora, qué grotescos. Os echaré de menos, nunca os olvidaré. Pañuelos que se pierden en el horizonte. A lo lejos se oyen golpes secos, uno tras otro los árboles se derrumban. Está en venta el jardín de los cerezos.²

Le locuteur prend congé non seulement de ses semblables, mais aussi de l'univers qui les a créés ; en partant, la figure féminine fait disparaître un monde qui sans elle ne peut exister et s'évanouit peu à peu, comme le souligne le lexique de l'effacement – « se pierden, palidecen, caen » –.

1 L'on se reportera aux différents travaux de Marie-Claire Zimmermann sur l'esthétique et la poétique de ces jeunes poètes au début de leur production poétique.

2 PANERO Ledopoldo María, *Así se fundó Carnaby street*, *Poesía (1970-1985)*, col. Visor, Madrid, 1986, [262 p.], p. 50.

Rattrapé par la réalité et le temps, l'espace du conte se transforme : c'est un monde usé, poussiéreux qui se referme sur lui-même, voué à la destruction. Certains éléments du texte notifient la présence d'un locuteur qui se situe dans la distance, le recul qu'implique le discours. L'adverbe temporel « ahora » qui renvoie au temps de l'écriture, est la marque d'une voix qui prend conscience du temps passé et porte un regard désenchanté sur les éléments du merveilleux : le sentiment de nostalgie qui affleurerait au début se trouve évincé par les éléments du réel. En perdant leur pouvoir fascinant et révélateur, les objets ou motifs de l'imaginaire enfantin – « espejos silenciosos » – font sombrer ce temps dans le silence. La dernière phrase scelle un retour au réel, faisant disparaître l'espace lié à l'enfance : la vente du jardin, métaphore poétique du passage cruel au monde des adultes montre comment l'intrusion de la réalité dans l'espace du poème s'accompagne de la mort. L'un des trois frères, Michi Panero, se souvient qu'une des lectures favorites de leur mère est la pièce de Tchekhov, *La Cerisaie* : il y voit l'écho de la ruine morale de leur famille¹. Dans le poème, l'image finale du jardin détruit renvoie à un désastre familial et à un espace disparu qui désigne le non-lieu de l'être : l'espace créé par le conte ayant été balayé, le moi se trouve désemparé.

La clôture de la plupart des textes dans ce premier recueil se révèle souvent déroutante, laissant le lecteur avec un sentiment de frustration : le désir de raconter à nouveau des histoires pour susciter un univers passé se solde par une impasse narrative qui clôt le texte. Le motif ou la trame du conte, par exemple, échappe au locuteur qui s'avère impuissant à faire perdurer l'imaginaire enfantin. Le poème *Érase una vez* notifie cet échec : « Cuentan que la Bella Durmiente / nunca despertó de su sueño »². Déconcertant par sa brièveté, ce texte peut faire sourire le lecteur en créant un effet de surprise entre le titre qui suscite le merveilleux et une fin qui escamote toute histoire. Néanmoins, cette éviction brutale rend compte d'une mort qui a eu lieu. En transformant le long sommeil de la princesse en sommeil éternel, le locuteur renvoie à la mort de la figure du conte en tant que personnage qu'il ne parvient pas à faire revivre. Les êtres qui ont peuplé l'imaginaire enfantin sont condamnés à disparaître et à demeurer enfouis

1 « De los años que recuerdo de mi escasa infancia me quedó un cierto gusto –fruto de mucho Turgenev (sic) y mucho « jardín de cerezos » que mi madre frecuentaba como lectura casi obligada – el sentimiento de que hay casas, jardines y familias que inevitablemente desean la ruina, el fin de raza, aunque sólo por aburrimiento », cité par BLESÁ Túa, *Leopoldo María Panero, el último poeta*, Valdemar, Madrid, 1995, [190 p.], p. 47 et 119.

2 PANERO Ledopoldo María, *Así se fundó Carnaby street, Poesía (1970-1985)*, op. cit., p. 53.

dans une mémoire que le moi restitue difficilement. En outre, la mort de la princesse acquiert une dimension symbolique qui dépasse l'acte poétique : en restant plongée dans un sommeil sans fin, la princesse ne peut accéder à la vie adulte et demeure dans le temps de l'enfance. L'éveil impossible, ou mort symbolique, correspond peut-être à l'expression d'une négation du monde des adultes, d'un refus de grandir, pour reprendre l'analyse de Bruno Bettelheim :

On réagit naturellement aux menaces de la croissance en se retirant de la vie et du monde qui les imposent. Le repliement narcissique est une réaction tentante devant les contraintes de l'adolescence, mais, dit l'histoire, il conduit à une existence dangereuse, létale, quand il est considéré comme une fuite devant les incertitudes de la vie. Le monde entier est alors comme mort pour l'adolescent. Tels sont la signification symbolique et l'avertissement du sommeil semblable à la mort où sont plongés êtres et choses qui entourent la Belle au Bois Dormant. Le monde ne devient vivant que pour ceux qui le réveillent.¹

Ce que préfigure ce texte, à l'instar d'autres compositions, c'est la situation d'un moi qui a du mal à franchir le passage d'un temps à un autre, à passer d'un stade à un autre.

La récurrence du procédé accentue l'idée que le passé, l'enfance échappent au locuteur, et que toute tentative pour le susciter échoue, c'est pourquoi les évocations de l'univers enfantin sont habitées par un sentiment de mort. Dans ce premier recueil, qui pose les jalons d'une poétique, commence à se profiler un moi blessé par la rupture avec l'enfance vécue comme une première mort.

Dans la galerie des personnages issus de l'imaginaire enfantin qui traversent ce premier recueil, la figure de Peter Pan occupe une place privilégiée mettant en évidence le rapport entre le moi et l'enfance. De par son refus de grandir, Peter Pan veut échapper à l'ordre des choses et nie le monde des adultes. La présence de cette figure littéraire s'explique dans un premier temps par l'intérêt que porte Leopoldo María Panero à cette histoire et à son auteur, James Matthew Barrie dont la vie semble elle aussi marquée par la mort². Ce qui fascine le poète dans cette histoire, c'est le choix de ce garçon qui se refuse à grandir et qui, par là-même, se trouve exclu de la réalité ; L. M. Panero met en exergue à l'un de ses poèmes sur Peter Pan, une citation du roman qui correspond au cri que lance le garçon lorsqu'il se voit confronté à la réalité qui lui révèle une Wendy devenue mère et adulte :

¹ BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Robert Laffont, coll. Réponses, Paris, 1976, [404 p.], p. 293.

² Je renvoie à l'essai de KELLEY-LAINÉ Kathleen, *Peter Pan ou l'enfant triste*, Calman-Lévy, coll. Pocket, Paris, 1992, 210 p. L'auteur met en évidence le lien profond qui existe entre l'auteur à la personnalité fantasque et sa créature.

« No puedo ya ir contigo, Peter. He olvidado volar, y Wendy se levantó y encendió la luz : él lanzó un grito de dolor »¹. Le texte panérien se construit alors sur un dialogue imaginaire avec un autre personnage de l'histoire, « el senõr Darling », qu'il tente de rassurer en lui confirmant que Peter Pan n'est qu'une chimère : « Peter Pan no es más que un nombre ». Néanmoins, la persistance de cette figure dans l'univers poétique² de L. M. Panero lui confère un statut particulier ; il faut rappeler que le poète choisit ce texte-là pour accompagner ses poèmes dans l'anthologie de J. M. Castellet, en guise de poétique, ce qui en fait un texte fondateur qui pose les prémisses d'une œuvre, où la figure de Peter Pan apparaît comme un double affirmé de soi. En effet, ce personnage, qui ne va cesser d'exister pour le moi panérien³, est une représentation fantasmatique de ce qu'il aimerait être ; à l'instar de Peter Pan, L. M. Panero refuse en quelque sorte de grandir, rejetant le principe de réalité :

Le principe de réalité, c'est-à-dire le fait de devoir renoncer à des satisfactions immédiates pour pouvoir grandir, constitue la première grande épreuve pour le petit enfant. Peter Pan l'a volontairement refusée [...] Il deviendra Peter Pan.⁴

La figure représente le double poétique du moi panérien, celui qui a osé dire non ; à sa manière, le poète semble assumer, bien que douloureusement, cette situation. Tentant par tous les moyens d'échapper au monde, de fuir la réalité en se détruisant, L. M. Panero trouve dans l'écriture un espace qui lui permet de se dire, de s'énoncer comme un moi brisé : si l'ombre de Peter Pan l'accompagne, c'est qu'il est porteur de ses hantises. Le nom même du personnage va résonner dans les autres recueils : « Peter Pan no es más que un nombre, un nombre más para pronunciar a solas, con voz queda, en la habitación a oscuras ». Et c'est bien sûr le nom sur lequel vont se cristalliser toutes les obsessions du moi.

Si l'on se réfère, à présent, à la biographie du poète, l'une des premières données chargées de sens concerne sa naissance : deuxième d'une famille de trois garçons, L. M. Panero, né en 1948, est précédé par un autre enfant qui

1 PANERO Ledopoldo María, *Así se fundó Carnaby street*, op. cit., p. 49.

2 Voir, par exemple, les poèmes suivants : « Peter Punk », *Contra España y otros poemas no de amor*, Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1990 [62 p.], p. 25 ; « La fuente de la eterna juventud », *Piedra negra o del temblar*, Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1992, [43 p.], p. 31 ; *Orfebre*, Visor, Madrid, 1994, [85 p.], p. 76. Et un récit, « La verdadera historia de Peter Pan », *Palabras de un asesino*, Libertarias / Prodhufi, Madrid, 1992, [192 p.], p. 37-46.

3 Pour l'anecdote, chargée néanmoins de sens, l'on rappellera que dans le film *Después de tantos años* une figurine représentant Peter Pan veille sur la table de nuit de L. M. Panero, dans sa chambre de l'asile.

4 KELLEY-LAINÉ Kathleen, op. cit., p. 134.

meurt quelques heures seulement après avoir vu le jour, en 1945. Comme bien souvent c'était le cas, les parents donnent au fils suivant en guise de premier prénom celui du disparu, Leopoldo, qui se trouve être aussi celui du père. L'on peut penser que cette double filiation va jouer un certain rôle dans la constitution de la personnalité du poète. En effet, le père, violent et autoritaire, est à cette époque-là un poète déjà reconnu et de surcroît, assimilé au régime franquiste ; même s'il meurt alors que L. M. Panero n'a que quatorze ans, il ne va cesser d'incarner la figure contre laquelle le fils s'opposera sur tous les plans, tant littéraire que social et politique. Le joug du père se voit accentué par cette fidélité à un nom qui témoigne d'une volonté de faire perdurer le souvenir du disparu ; porter le même nom que l'enfant mort confère à celui-ci une autre existence qui peut parfois se révéler un obstacle dans l'acquisition d'une identité à part entière¹. L'ombre du mort que l'enfant porte en lui et le nom qui le rappelle entraînent une frustration, une négation de soi qui va favoriser une première désorientation psychique du sujet, donnant lieu à un processus de clivage du moi. Lors de la publication de son premier recueil, le jeune poète hésite quant au nom qui va le désigner comme tel ; suivant les conseils d'un autre poète de la même génération, Pere Gimferrer, qui l'oriente dans ses débuts, il choisit le nom complet de Leopoldo María, au détriment d'un nom chargé affectivement qui l'inscrivait dans la lignée paternelle. En outre, le prénom de María aurait le sens d'un hommage à un autre poète, Rainer Maria Rilke. Cette hésitation sur le nom témoigne d'un malaise qui quelques années plus tard est loin d'être résolu, comme le suggèrent ces propos du poète : « Yo no he tenido mucha personalidad [...] Siempre me apego a los demás como buscando una identidad que nunca he tenido [...] Odio este seudónimo de María. Quizás ahora comience con Leopoldo Panero »². Le nom apparaît comme le lieu d'un conflit du moi en rapport avec l'enfant disparu.

Dans l'avant-propos de *La mort enfant*, le psychanalyste Edmundo Gómez Mango précise le sens de l'enfant mort :

L'analyste connaît « l'enfant mort », il est devenu presque une sorte d'entité fantasmatique. On évoque cette représentation pour souligner l'importance que prend dans la vie d'un individu la disparition d'un enfant, souvent un frère ou une sœur ; dans la cure, l'enfant mort apparaît comme un véritable fantôme psychique qui hante le sujet et qui se prête à de multiples élaborations fantasmatiques. Il peut aussi désigner une part

1 D'autant plus qu'il semble, d'après la biographie déjà citée, que la mère Felicidad Blanc ne souhaitait pas vraiment cette naissance, étant donné que le couple traversait une période difficile et qu'elle vivait dans l'illusion d'un amour avec Luis Cernuda.

2 Propos tenus lors d'une entrevue accordée à la célèbre revue liée au phénomène de La Movida : « El último intelectual que se comió el tarro », *La Luna de Madrid*, n°1, Madrid, novembre, 1983, p. 10-12..

ou une zone de la vie psychique restée inerte par l'action des forces inhibitrices, fréquemment liée à la culpabilité inconsciente, ou encore un double narcissique, figure idéalisée par l'empreinte du désir des parents.¹

Dans l'œuvre panérienne, ce « fantôme psychique » prend corps à travers les mots et devient une figure singulière qui s'immisce dans le discours poétique ou en est l'objet ; le poème se définit alors comme l'espace d'une rencontre avec cet autre moi que représente le frère absent. Les occurrences directes sont certes peu nombreuses mais néanmoins significatives de ce défunt qui l'habite. Ainsi, dans *El circo*, le discours repose sur une tension entre la diction d'un moi qui n'a de cesse de s'affirmer et un mouvement de dissolution qui l'entraîne vers la mort ; la dualité qui, sous tous ses aspects, structure le poème² renvoie à la scission de l'être et à son intégrité impossible. L'image du cirque et des trapézistes est une métaphore de l'équilibre ténu et constamment remis en question auquel est soumis le moi :

Dos atletas saltan de un lado a otro de mi alma
lanzando gritos y bromeando acerca de la vida :
y no sé sus nombres. Y en mi alma vacía escucho siempre
como se balancean los trapecios. Dos / atletas saltan de un lado a otro de mi alma
contentos de que esté tan vacía.

Y oigo
oigo en el espacio sin sonidos / una y otra vez el chirriar de los trapecios
una y otra vez. / [...] / Mi alma. Mi
hermano muerto fuma un cigarrillo junto a mí.³

Les balancements reflètent les oscillations d'un moi au bord du vertige. Si le poème s'ouvre par l'évocation d'un espace aérien, un mouvement descendant vertèbre la suite du discours, conduisant le locuteur vers la tombe qui surgit dans les derniers vers. C'est alors que surgit, explicitement nommé, le frère disparu comme l'aboutissement du processus de l'écriture, marqué par la présence d'un vers fragmenté qui clôt le poème : le décrochement met en évidence la chute finale et brutale qui interrompt la phrase, notifiant ainsi un moi divisé. Au blanc typographique qui désigne le vide de l'être succède une révélation qui vient, en comblant le trou, le justifier : le spectre du frère hante l'âme vide, comme le suggère la syllabe « ma », présente dans les deux mots (*hermano / alma*) et dont l'écho résonne tout au long du poème. Mais la question du nom sous-tend le poème : dès

1 GÓMEZ MANGO Edmundo, *La mort enfant*, Gallimard, coll. Connaissance de l'Inconscient, Paris, 2003, [225 p.], p. 13.

2 Voir l'analyse de BLESÁ Túa, *op. cit.*, p. 67.

3 PANERO Ledopoldo María, *Narciso en el acorde último de las flautas*, *Poemas*, *op. cit.*, p. 134.

les premiers vers, le locuteur désigne l'origine de sa souffrance : « y no sé sus nombres », et la fin du poème agit comme une révélation.

Le frère disparu semble inscrit dans la mémoire du moi panérien, telle une obsession que le moi a intériorisée et que l'écriture se charge de faire affleurer. Dans ce haïku, le lien entre le frère et le monde de la mort est mis en évidence : « Pinto mis uñas. / Pienso en mi hermano / tumba entre tumbas »¹. Mort parmi d'autres morts, l'absent trouve dans l'espace du poème un lieu pour habiter.

Si le rapport entre le nom et le moi conditionne son existence, c'est dans la mort que le moi espère retrouver une identité ; plusieurs poèmes évoquent cette nécessaire mort de soi pour acquérir un nom, c'est-à-dire pour devenir un autre : comme l'annonce le titre « Réquiem por un poeta », le poème célèbre la mort d'un poète et le discours correspond à une projection de sa propre mort :

[...] / Un día moriré. Un día estaré solo,
un alce cabalgando en la calle, y el aire / será para mis ojos la señal de la huida.
Ya no serán manos mis manos, / ni un solo buen recuerdo
a la vida me ligará ya entonces. / Veré pasar un niño por la acera de espanto
y le preguntaré mi nombre si mañana renazco.²

L'enfant apparaît dans ces derniers vers comme celui qui détient le secret du nom et peut le livrer au moi. En effet, si l'enfance représente la première expérience d'une mort symbolique, dans un jeu de renversement l'enfant renvoie à l'adulte l'image de sa propre mort. L'acte d'écrire ne cesse d'opérer un retour sur ce traumatisme enfoui, ainsi la mort qui se réalise dans l'écriture et par les mots constitue une tentative de nommer, d'atteindre l'être que le moi n'a pas été : « he muerto y soy un hombre, porque / detrás de la muerte estaba mi nombre escrito »³. La paronomase entre les deux substantifs, « hombre » et « nombre » notifie le rapport fondamental qui les unit.

La persistance de l'enfant mort s'accompagne dans toute l'œuvre de l'usage du pseudonyme affiché, et du motif du double et du miroir : le titre de l'un des recueils, *Dioscuros*, renvoie à travers le mythe aux gémeaux, à l'image de deux en un, à l'unité possible quoique fragile lorsque l'un des deux meurt. L'identité divisée et brisée du moi se manifeste dans les

1 PANERO Ledopoldo María, *El último hombre, Poesía, (1970-1985), op. cit.*, p. 232.

2 PANERO Ledopoldo María, « Réquiem por un poeta », *Contra España y otros poemas no de amor*, Poesía Libertarias, Madrid, 1990, [62 p.], p. 12.

3 PANERO Ledopoldo María, « Schekina », *Narciso en el acorde último de las flautas*, *op. cit.*, p. 120.

différents doubles qui traversent l'ensemble des recueils ; double littéraire (Pessoa, Villon, Poe...) ou imaginaire, la présence de cette figure révèle l'éclatement du moi panérien qui, en recouvrant d'autres identités, prolonge un mouvement de dépossession de soi ou de dépersonnalisation, telle que la définit T. S. Eliot : « Ce qui se produit, c'est une continuelle reddition de soi, tel que l'on est à tout moment, à quelque chose de plus précieux. La marche de l'artiste est un sacrifice continu, une extinction continuelle de sa personnalité »¹. L'écriture correspond à une incessante remise en question d'un moi qui se sert des autres doubles pour esquisser une autobiographie fictive et poétique. Néanmoins, tous ces masques que le moi panérien emprunte pour se réfugier renvoient à des histoires individuelles marquées elles aussi par la mort : le double n'est qu'une autre confirmation de l'image fragmentée de soi.

De même, les représentations du corps de l'enfant, et dans l'ensemble de l'œuvre du corps en général, appartiennent au registre de la mutilation et de la blessure : le corps exhibe la souffrance intériorisée, portant les marques d'une atteinte à l'intégrité psychique. Les images de mutilation et de métamorphose corporelle révèlent la « blessure narcissique » dont souffre le sujet, telle que la définit Ginette Rimbault : « Détérioration, amputation de l'image plus ou moins inconsciente que l'on se fait de soi-même »². Les images de « cabezas de niños » ou de « niños de piedra » font partie du champ plus vaste de métaphores corporelles qui renvoient à la castration, et que je ne traiterai pas ici³.

Dans l'univers poétique de L. M. Panero, la figure de l'enfant se trouve toujours liée à un sentiment de mort, suggérant ainsi un rapport fondamental entre deux temps de la vie de l'homme : l'enfance et la mort. Le temps de l'enfance correspond au seul temps humain possible ; après ce temps originel, l'être se voit condamné à vivre dans l'attente de sa mort : « diré que en la infancia vivimos, y que después sobrevivimos »⁴. La vie se réduit à ces premières années qui se referment sur elles-mêmes, ne laissant au moi panérien que le sentiment d'un monde perdu. L'univers poétique ne repose pas pour autant sur le culte du souvenir d'une enfance magnifiée ; il s'agit plutôt de dire la mort et l'absence qu'elle suppose dans le temps présent du

1 ELIOT T. S., *Essais choisis*, Seuil, coll. « Pierres vives », Paris, 1950, p. 34.

2 RAIMBAULT Ginette, *Lorsque l'enfant disparaît*, Odile Jacob, Paris, 1996, [267 p.], p. 58.

3 Ces aspects font l'objet d'une étude dans certains chapitres de ma thèse : « L'œuvre poétique de Leopoldo María Panero : la quête d'une voix », sous la direction de Marie-Claire Zimmermann, 1999, Université de Paris IV-Sorbonne.

4 Citation de L. M. Panero, tirée du film *El Desencanto*, de CHÁVARRI Jaime, Elias Querejeta Ediciones, Madrid, 1976, p. 78.

locuteur. Aussi peut-on dire que l'écriture panérienne porte en elle les traces d'une souffrance, d'une douleur liée à cette perte inévitable de l'enfance. Le passage au monde des adultes a échoué en partie et le poète ressemble à un naufragé errant parmi les mots. L'acte d'écrire ne répond pas à une sorte de catharsis qui viendrait combler, réparer un manque ; au contraire, le ressassement se trouve au cœur de l'écriture et le moi ne parvient pas à sortir de l'emprise des mots :

Le livre doit donner une voix à ce qui ne peut pas se dire. C'est cette quête, ce malaise qui font l'écrivain. On peut se demander s'il existe [...] une *libido scribendi* qui rendrait compte des destins possibles de cette étrange pulsion. Serait-elle du côté des pulsions de vie ou de mort ? La pulsion d'écrire s'inscrit dans un ordre qui est celui du retrait de la réalité, d'une certaine douleur, dans l'ordre du deuil ou de la mélancolie.¹

Le poème *Pavane pour un enfant défunt*, dont le titre rappelle l'œuvre musicale de Maurice Ravel, mais le glissement de « infante » à « enfant » est significatif, se présente comme un dialogue avec un enfant mort qui emplit, au moyen de la prosopopée, l'espace poématique. La définition proposée dans le *Gradus*² souligne un aspect intéressant de cette figure rhétorique : « L'absent est installé dans le présent » :

Se diría que estás aún en la balastrada del balcón / mirando a nadie llorando
Se diría que eres aún como siempre / que eres aún en la tierra un niño difunto.
Se diría, se arriesga / el poema por alguien
como un disparo de pistola, / en la noche, en la noche sembrada
de ojos desiertos, de ojos solos / de monstruos. Todos nosotros somos
niños muertos, clavados a la balastrada como por encanto,
a la balastrada frágil del balcón de la infancia, esperando
como sólo saben esperar los muertos.³

En ouvrant le poème par une tournure qui renvoie au langage enfantin et à la fiction, à l'illusion, le locuteur rend possible la rencontre avec l'autre. Le poème s'apparente à une vision que les différents procédés de répétition cherchent à faire durer, tout en scandant le discours d'un rythme pausé comme une marche funèbre. Le poème repose sur une tension entre le désir d'animer la figure et une impression de temps suspendu, lié à la mort que l'espace du balcon ou de la rambarde symbolise, comme l'espace d'une scène onirique ou projetée : l'emploi du présent donne vie à la figure de l'enfant mort, par ailleurs figé, immobilisé dans la mort. La balustrade est la métaphore du temps éphémère et périlleux de l'enfance, mais c'est dans la mort que l'enfant peut perdurer intact. L'emploi de la première personne du

1 MÉNAHON Ruth, « La mort tient parole », in *La mort dans le texte*, Actes du colloque de Cerisy-La-Salle, Presses Universitaires de Lyon, 1988, [p. 43.

2 DUPRIEZ Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, 10/18, Paris, 1984, 541 p.

3 PANERO Leopoldo María, *Narciso en el acorde último de las flautas*, op. cit., p. 119.

pluriel associe le lecteur à un même destin, en le confrontant à sa propre expérience : « Todos nosotros somos / niños muertos ». Ces vers proposent, sur un ton catégorique, une définition de l'homme à partir d'une première expérience de la mort. L'allusion qui suit, dans le poème au portrait, s'accompagne d'un changement de ton : le locuteur devient critique à l'égard des hommes et dénonce leur indifférence envers les morts. Le tableau, la photo ne sont que la parodie d'une mémoire qui feint de rendre hommage, alors que l'enfant mort, abandonné, se trouve condamné à errer dans la solitude de la mort.

Dans l'œuvre poétique de Leopoldo María Panero, la figure de l'enfant est fondamentale : elle est à l'origine même de l'acte d'écrire. Elle renvoie à une absence intériorisée, à une souffrance intime qui génère l'écriture ; l'acte qui l'a engendré l'inscrit d'emblée dans la mort, en le définissant comme l'ombre d'un mort dont il ne peut faire le deuil. L'univers poétique trace les contours incertains des limbes où se joue une quête impossible : habité par un mort qui le supplante, le moi panérien ne peut s'affirmer que dans un face à face constant avec la mort. Se sentant expulsé de l'enfance, le moi se situe par la suite toujours sur le seuil : seuil de la vie, seuil de la réalité et seuil de la mort. Sa poésie relève de cette tension, de cette impuissance à vivre pleinement dans un lieu.

Aujourd'hui, L. M. Panero semble préférer demeurer dans l'asile, se sentant incapable de se réadapter au monde extérieur : il sort le jour muni d'un sac rempli de livres et revient le soir, écrire dans la solitude de sa chambre.

Lina IGLESIAS
GRELPP
Université de Paris X-Nanterre

Tiempo, muerte y poesía en los sonetos de Jorge Cuesta

En los treinta y cuatro sonetos publicados por Jorge Cuesta en diversas revistas literarias mexicanas entre 1927 y 1941, el discurso está a cargo de una voz en primera persona, caracterizada por una exacerbada capacidad analítica, que procede a una incesante y dolorosa introspección. Si no hemos de confundir la « persona figurada »¹ que se expresa en los sonetos con la « persona real »² de Jorge Cuesta, y si tampoco queremos caer en el defecto de juzgar, tal como lo temía Gilberto Owen, la obra de Cuesta sólo a la luz del « último acto de su vida »³, el suicidio del poeta, ocurrido a los 39 años, el 13 de agosto de 1942, nos incita sin embargo a prestar particular atención a la importancia de las figuras de la muerte en estos poemas. Indagaremos primero las circunstancias que pudieron motivar el suicidio de Cuesta, tratando de encontrar en los sonetos la inscripción, por anticipación, de los terribles actos de autodestrucción perpetrados por su autor. Comprobaremos luego que la temática de la muerte es inseparable de la concepción del tiempo que se refleja en el universo poético de Cuesta, antes de definir al locutor de los sonetos como un « ser relativamente a la muerte ». Analizaremos después los sonetos « Soñaba hallarme en el placer que aflora » y « Fundido me soñé al placer que aflora », en los que el sujeto poético nos parece experimentar el miedo al « movimiento de prodigalidad de la vida », tal como lo caracteriza Georges Bataille en *El erotismo*. Para terminar, nos interrogaremos sobre la actitud particular que adopta la voz poética ante la muerte en « Paraíso encontrado » y examinaremos los medios utilizados en los sonetos para tratar de alcanzar la permanencia en un universo poético entregado a la acción destructora del tiempo.

El poeta y la muerte

Brillante intelectual del grupo de los *Contemporáneos*, considerado como una de las inteligencias más lúcidas de su generación, Jorge Cuesta – quien al lado de su carrera literaria ejerció la profesión de químico – nació en Córdoba, Veracruz, el 21 de septiembre de 1903, en una familia de la aristocracia terrateniente, arruinada luego por la Revolución de 1910. El padre, Néstor Cuesta Ruiz, de carácter dominante, impuso a los miembros de la familia una autoridad de hierro, y, según el testimonio de la única

1 CUESTA Jorge, « Un poema de León Felipe », in *Obras reunidas II, Ensayos y prosas varias*, edición a cargo de Jesús Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta, con la colaboración de Francisco Segovia, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, [566 p.], p. 200.

2 *Idem*.

3 OWEN Gilberto, citado por SEGOVIA Francisco, in « Crítica y luego poesía », *Fractal*, n° 25, año VII, vol. VII, verano 2003, México, [176 p.], p. 57.

hermana de Jorge Cuesta, inculcó a sus hijos « una malicia tremenda del pecado »¹. La madre, Natalia Cuesta Porte-Petit, se sometió por completo a la voluntad de su esposo. Los estudiosos de la biografía de Jorge Cuesta, y en particular Louis Panabière, señalan la « atmósfera sofocante, castradora »² en que crecieron el hijo mayor de la familia y sus seis hermanos, y que desencadenó sus « destinos desgarrados »³. Néstor Cuesta se opuso a la vocación literaria de su primogénito, así como a su matrimonio con Guadalupe Marín, ex-esposa de Diego Rivera. La negación de Jorge Cuesta de someterse al mandato paterno precipitó la ruptura entre el padre y el hijo.

Por otra parte, la unión entre Jorge Cuesta y Guadalupe Marín se soldó en un fracaso. La pareja divorció poco después del nacimiento de su hijo, Lucio Antonio, en marzo de 1930. Lupe Marín publicó en 1938 una novela de inspiración autobiográfica, titulada *La única*⁴, en la que acusó a Jorge Cuesta de desviacionismo sexual, insinuando también que su ex esposo había mantenido relaciones incestuosas con su hermana Natalia. La leyenda negra de Jorge Cuesta se origina en el rumor de la homosexualidad y del incesto, así como en la locura del « más triste de los alquimistas »⁵ y su muerte trágica. En septiembre de 1940, Cuesta consultó y escribió al psiquiatra español Gonzalo Rodríguez Lafora. Le reveló sus temores de estar sufriendo modificaciones anatómicas que lo harían cambiar de sexo – convirtiéndolo en andrógino – por haber ingerido para sus experimentos químicos sustancias enzimáticas que tenían funciones hormonales de modificación y de reproducción⁶. Lafora diagnosticó una afección mental debida a tendencias homosexuales reprimidas. El primer internamiento de Cuesta, que estuvo hospitalizado por lo menos cinco veces entre septiembre de 1940 y agosto de 1942, siguió de poco su entrevista con el Doctor Lafora. Cuesta empezó a padecer crisis nerviosas durante las que tenía alucinaciones, oía voces y sufría de delirio de persecución, lo que varios psiquiatras⁷ interpretaron como síntomas de paranoia esquizofrénica. Las

1 URRUTIA Elena, « Habla Natalia Cuesta. Una entrevista », in Jorge CUESTA, *Poemas, ensayos y testimonios*, t. V, Difusión Cultural UNAM, Departamento de Humanidades, México, 1981, [337 p.], p. 305.

2 PANABIÈRE Louis, *Itinerario de una disidencia, Jorge Cuesta (1903-1942)*, traducción de Adolfo Castañón, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, [404 p.], p. 49.

3 *Idem.*

4 MARÍN Guadalupe, *La única*, Editorial Jalisco, México, 1938, 251 p.

5 VILLARRUTIA Xavier, « In memoriam : Jorge Cuesta », in *Obras*, Fondo de Cultura Económica, Letras mexicanas, México, 1966, [1096 p.], p. 848.

6 CUESTA Jorge, « Carta al Doctor Lafora », *Vuelta*, n° 6, México, mayo de 1977, p. 21-22.

7 *Cf.*, por ejemplo, el doctor Guevara Oropeza, citado por PANABIÈRE Louis, *op. cit.*, p. 84.

graves perturbaciones de la identidad sexual del poeta, su representación trastornada del propio cuerpo, lo llevaron a acuchillarse los genitales¹. Hospitalizado, por última vez, el 11 de agosto de 1942 en el sanatorio del Doctor Lavista en Tlalpan, Jorge Cuesta falleció dos días después, tras haberse colgado de los barrotes de su cama con su camisa de fuerza. Su hermana, asimilándolo así a la figura de Edipo, afirmó que también había tratado de « sacarse los ojos »².

Rechazando la teoría de la esquizofrenia, el psicoanalista francés Roland Léthier elabora una interesante conjetura acerca de los motivos que impulsaron a Jorge Cuesta a suicidarse³. R. Léthier sitúa el origen de las perturbaciones del comportamiento de Cuesta en un accidente de la pequeña infancia : en 1905, la nodriza dejó caer al niño, quien resultó así herido en el ojo izquierdo a la edad de 18 meses. Un tumor se desarrolló como consecuencia del golpe y en 1912, Cuesta necesitó una operación que lo dejó con un ojo más arriba que el otro, provocándole violentos dolores de cabeza. En 1927, Cuesta le confió a Guadalupe Marín que se volvería loco a los treinta y cinco años. Tal como lo subraya Roland Léthier, « su predicción de locura fue una fulgurante y justa anticipación a la manera de Vincent Van Gogh y Antonin Artaud »⁴. Cuesta enloqueció en 1940, lo que equivale a la edad de 35 años, si tomamos como punto de partida el golpe de 1905. R. Léthier precisa que « la inscripción simbólica de ese golpe real pasa por la imagen del niño muerto »⁵, puesto que el año de la operación de Jorge Cuesta coincide con el de la muerte de su hermano menor, Gustavo Juan, y que en 1930, cuando nació su propio hijo, Cuesta asimiló al recién nacido, en una carta escrita a su madre, a la figura de otro hermano, Juan Elpidio, fallecido en 1915 a los 9 años, lo que corresponde a la edad de Jorge Cuesta cuando fue operado del tumor.

R. Léthier interpreta además el impacto del golpe de 1905 como « algo que interrumpe la constitución de la imagen unificada y que no puede ser tomado a su cargo por el lenguaje [...] a la edad en que la imagen narcisista no se halla completamente constituida y unificada »⁶. Lo que se refleja, según el psicoanalista, en la actitud adoptada por Cuesta en las principales

1 Tal como lo recalca el psicoanalista mexicano MARTÍNEZ MALO Jesús en « El deseo no está en los huevos », *Fractal, op. cit.*, p. 81 : « No existe ninguna certeza con respecto al cuándo ni al cómo sucedió esto ».

2 CUESTA Natalia, *op. cit.*, p. 310.

3 LÉTHIER Roland, « Cuando murió el poeta », *in Litoral*, n° 33, México, julio 2003, [227 p.], p. 109-127.

4 *Ibid.*, p. 111.

5 *Ibid.*, p. 112.

6 *Ibid.*, p. 113-114.

circunstancias de su vida, de las que parece como ausente : el autor de los sonetos no responde a los ataques que le dirigen sus adversarios, como si no lo afectaran, ni concluye sus proyectos de construcción personal¹. Varios testimonios lo describen como una presencia fantasmal, como si una parte de su ser hubiera definitivamente muerto en 1905 a consecuencia del golpe. En función de esta actitud, R. Léthier considera las composiciones simétricas de la obra poética de Cuesta como « reparaciones de la interrupción padecida en la construcción de la imagen unificada y en simetría en el espejo »², precisando que « lo que fue quebrado, interrumpido en el momento de la constitución de la imagen narcisista, es en cierta forma restaurado por la elaboración de escritos que fabrican una simetría, ahí donde la simetría imaginaria, constitutiva de la imagen narcisista, fue interrumpida »³. R. Léthier recalca el hecho de que Cuesta, poco antes de suicidarse, fue encontrado en la postura del fusilado, es decir de rodillas, con los brazos en cruz, imagen frecuente en la historia de la pintura, de la que el autor de los sonetos « toma [...] la pose que le permite caer de la vida »⁴. Le parece a R. Léthier que la imagen mítica del fusilado, tal como aparece en el famoso cuadro de Goya *El 3 de mayo 1808* (1814), equivale, para Cuesta, al estadio del espejo : « Por la realización del niño muerto a través de la imagen crística del fusilado de Goya [...], [Cuesta] pone en escena la postura del cuerpo alcanzado por el choc mortal »⁵. La muerte de Cuesta muestra, según el psicoanalista, que « no hay duelo ni reparación del daño de la imagen »⁶.

Nos preguntaremos ahora si es posible hallar en los sonetos unos indicios de la auto-mutilación y del suicidio de Jorge Cuesta. Al buscar constancia en estos textos de los actos mediante los que el poeta atentó a su integridad física y a su vida, el psicoanalista mexicano Jesús Martínez Malo observa la presencia conjunta de la palabra « muerte » y del adjetivo « estéril » en el primer cuarteto de « Paraíso encontrado »⁷ y en el segundo cuarteto de

1 Cuesta no pasó su examen de ingeniero químico, pese a unos estudios exitosos, y no llegó a recoger su obra poética en un libro. La recopilación de los sonetos a la que Cuesta pensaba dar el título de « Sonetos morales », tal como lo anunció la revista *Examen* en 1932, no llegó a publicarse nunca. Hubo que esperar hasta 1958 para que se publicara la primera colección de los poemas de Cuesta, en la revista *Estaciones*.

2 LÉTHIER Roland, *op. cit.*, p. 115.

3 *Idem*. Es el caso, en particular, de la estructura del *Canto a un dios mineral*, poema compuesto de manera absolutamente simétrica, como lo demuestra ALLAIGRE-DUNY Annick en « Cartografía de un dios mineral », *op. cit.*, *Fractal*, p. 95-120.

4 LÉTHIER Roland, *op. cit.*, p. 119.

5 *Ibid.*, p. 119 y 127.

6 *Ibid.*, p. 127.

7 *Ibid.*, p. 89.

« Soñaba hallarme en el placer que aflora »¹. Constata asimismo que « estéril » califica el vocablo « vida » en unos versos de « No se labra destino ni sustento »² que aluden a la vanidad de la existencia. J. Martínez Malo toma estos versos en su « literalidad »³, leyendo en ellos la inscripción en el texto de los sonetos de la « castración en el real del cuerpo »⁴ a la que procedió Cuesta antes de darse la muerte : « En los tres sonetos que hemos mencionado aparece la palabra *estéril* relacionada en su contigüidad con *muerte*, cosa que se cumpliría, casi al pie de la letra, tiempo después »⁵.

Roland Léthier piensa también que varios de los sonetos reflejan la trágica experiencia de Jorge Cuesta, y en particular « Qué sombra, qué compañía », poema fechado de julio de 1934 del que reproducimos a continuación los tercetos :

Del tiempo, estéril contacto
con el arrepentimiento
en que se parte y olvida

la frágil ciencia del acto,
es la posesión que siento,
vacante, sobre mi vida.⁶

El juicio de R. Léthier se ve confirmado por la lectura que hace Annick Allaigre-Duny de estas dos estrofas. Según la especialista de la obra poética de Jorge Cuesta, estos versos de sintaxis intrincada dicen la tentación del pasaje al acto. La « frágil ciencia del acto » remitiría así al « acto prohibido entre todos, el suicidio »⁷, que, al cortar las « cadenas del día », evocadas en el segundo cuarteto del soneto, daría acceso a la eternidad de la muerte.

La « intuición del instante » de Cuesta

El soneto « Qué sombra, qué compañía », en el que aparece cifrada la tentación del suicidio, es representativo de la obsesión con el tiempo que ocupa un lugar primordial en la obra poética de Jorge Cuesta, ya que es el

1 *Ibid.*, p. 64.

2 *Ibid.*, p. 101.

3 MARTÍNEZ MALO Jesús, « El deseo no está en los huevos », *in Fractal, op. cit.*, p. 80.

4 *Ibid.*, p. 81.

5 *Idem.*

6 CUESTA Jorge, *Obras reunidas I, Poesía*, edición a cargo de Jesús Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta, con la colaboración de Francisco Segovia, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, [126 p.], p. 69.

7 ALLAIGRE-DUNY Annick, *L'écriture poétique de Jorge Cuesta : les sonnets*, Codevi-CDRLV, Pau, 1996, [274 p.], p. 170 : « l'acte entre tous interdit, le suicide ». La traducción es nuestra. Annick Allaigre-Duny propone una lectura esclarecedora de estos versos desde abajo hacia arriba : « Sobre mi vida, vacante, la posesión que siento es la frágil ciencia del acto en que se parte y olvida con [...] arrepentimiento [el] estéril contacto del tiempo ».

tema de numerosos sonetos. En el universo poético de Cuesta, no hay cosa que no sea « una presa vana / de las cadenas del día »¹. El drama temporal vivido por el hablante poético tiene consecuencias irreversibles sobre la manera con la que percibe el mundo que lo rodea y su propio acontecer, marcados por la presencia vacua de la muerte.

Los sonetos de Cuesta distan mucho de ser el reflejo de una filosofía de la duración, como la de Bergson, que aborda el tiempo como un solo bloque, reuniendo el pasado, el presente y el porvenir. El universo de los sonetos, caracterizado por la absoluta discontinuidad temporal que en él reina, corresponde al contrario a una filosofía del instante, que tiene muchas afinidades con las ideas expuestas por Gaston Bachelard en 1932 en *La intuición del instante*. En este ensayo, Bachelard proclama, junto con Gaston Roupnel en *Siloë*, que « el tiempo tiene una sola realidad, la del Instante »². Bachelard presenta el tiempo como una sucesión de instantes « [suspendidos] entre dos nada »³, radicalmente separados unos de otros, lo que coincide con la representación del fenómeno temporal en los sonetos de Cuesta, por ejemplo en « Nada te apartará de mí, que paso » :

Hora que, para ser, otra hora espera,
no existe más cuando agotó su paso.⁴

La realidad temporal del locutor es el « trágico aislamiento del instante »⁵, que impide cualquier permanencia al romper incesantemente con el pasado inmediato cuando el futuro no existe todavía. El sujeto poético no deja de negar la duración, tal como lo observamos en los dos primeros cuartetos de « No aquel que goza, frágil y ligero » :

No aquel que goza, frágil y ligero
ni el que contengo es acto que perdura
y es en vano el amor rosa futura
que fascina a cultivo pasajero.

La vida cambia lo que fue primero
y lo que más tarde es no lo asegura,
y la memoria, que el rigor madura,
no defiende su fruto duradero.⁶

1 CUESTA Jorge, *Obras reunidas I, Poesía, op. cit.*, p. 69.

2 BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant* (1932), Éditions Stock, Le Livre de Poche, biblio essais n° 4197, Paris, 1992, [154 p.], p. 13 : « Le temps n'a qu'une réalité, celle de l'Instant ». La traducción de las citas de Bachelard es nuestra.

3 *Idem* : « [suspendus] entre deux néants ».

4 CUESTA Jorge, *Obras reunidas I, Poesía, op. cit.*, p. 60.

5 BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 13 : « tragique isolement de l'instant ».

6 CUESTA Jorge, *Obras reunidas I, Poesía, op. cit.*, p. 57.

La voz poética se sitúa ahí « donde la orilla del instante cede »¹ en su obsesiva tentativa por captar el instante en el momento mismo en que desaparece, es decir en el momento en que el presente se está convirtiendo en pasado, escapándosele irremediabilmente. El soneto « Hora que fue, feliz, aun incompleta » expresa la perecedera naturaleza del instante, que muere en cuanto accede a la existencia, destruyéndose en el instante que sigue :

Hora que fue, feliz y aun incompleta,
nada tiene de mí más todavía,
sino los ojos que la ven vacía,
despojada de mí, de ella sujeta.

La vida no se ve ni se interpreta ;
ciega asiste a tener lo que veía.
No es, ya pasada, suyo lo que cría
y ya no goza más lo que sujeta.²

En estos versos, que traducen un proceso de expolio, la vida aparece como presa pasiva del tiempo, desposeída de su esencia apenas acaba el instante. El sujeto poético vive la temporalidad como una sucesión de pérdidas :

Fue la dicha de nadie esta que huye,
este fuego, este hielo, este suspiro. [...]

Una pérdida a otra substituye
si sucede al que fui nuevo respiro
y si encuentro al que fui cuando me miro
una dicha presente se destruye.³

Por la fragmentación de la existencia en instantes que no comunican, el yo se convierte en otro en cada momento, echando a perder el presente al tratar de recordar el pasado. La discontinuidad de los actos del sujeto poético arrastrado por el flujo temporal – « me olvido y cambio y no duro »⁴ – impide cualquier estabilidad existencial. El locutor se experimenta como escindido de sí mismo, lo que se traduce en el último terceto de « El viaje soy sin sentido » por « el abismo / que se abre entre mí y yo mismo ». La distorsión gramatical provocada por la cópula de los pronombres personales complemento y sujeto expresa con fuerza la desgarradura del ser. Domina en los sonetos la representación de un universo en fuga donde todo se desvanece en cada instante, imposibilitando un contacto duradero con las

1 *Ibid.*, p. 58.

2 *Ibid.*, p. 61.

3 *Ibid.*, p. 86.

4 *Ibid.*, p. 93.

cosas, con el otro y consigo mismo. El hablante poético hace la dolorosa experiencia según la cual, si « el instante presente es el único dominio en el que se experimenta la realidad »¹, se disuelve, empero, en la temporalidad, devorado por el pasado y aspirado por el futuro :

Ya estéril, vida ensimismada y dura,
vana es también tu obscura subsistencia.
El límite suprime que resiste

entre tu voluntad y tu aventura,
antes que se divida tu presencia
entre lo que serás y lo que fuiste.²

La realidad se hace escurridiza bajo el efecto del tiempo que marca la materia del signo de la fugacidad :

Nada te apartará de mí, que paso,
dicha frágil, tú misma pasajera.
El rigor que te exige duradera
es más fugaz que tu substancia acaso.³

El estado de plenitud, expresado en los sonetos mediante los términos « placer », « gozo » y « dicha », es siempre fugitivo, cediendo lugar, cuando escasas veces se logra, a un violento momento de ruptura que desemboca en el vacío de la muerte : en « Al gozo en que el instante se convierte », la « suerte » del gozo rima con « muerte »⁴.

Cuesta comparte la intuición de Roupnel – tal como la resume Bachelard – según la cual « el pasado y el porvenir [...] corresponden a impresiones esencialmente segundas e indirectas. Pasado y porvenir no afectan la esencia del ser »⁵. Los tres primeros versos de « No para el tiempo, sino pasa ; muere » expresan la vanidad de querer inmovilizar por medio de la rememoración una realidad desvanecida :

No para el tiempo, sino pasa ; muere
la imagen sí, que a lo que pasa aspira
a conservar igual a su mentira.⁶

1 BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 14 : « l'instant présent est le seul domaine où la réalité s'éprouve ».

2 CUESTA Jorge, *Obras reunidas I, Poesía, op. cit.*, p. 101.

3 *Ibid.*, p. 60.

4 *Ibid.*, p. 59.

5 BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 48 : « le passé et l'avenir [...] correspondent à des impressions essentiellement secondes et indirectes. Passé et avenir ne touchent pas l'essence de l'être ».

6 CUESTA Jorge, *Obras reunidas I, Poesía, op. cit.*, p. 66.

Destaca el carácter falaz de la imagen, considerada como pura ilusión en la medida en que, como lo explica Jean-Paul Sartre en *Lo imaginario*, ella da su objeto como « no estando »¹, como una « [ausencia] en el seno mismo de su presencia »², acercándose así a la nada. Lejos de ser un obstáculo a la muerte, la memoria, que « no defiende su fruto duradero »³, fracasa en su tarea de perpetuación del pasado. Sus fallas ponen de manifiesto la caducidad de la realidad y la carencia del ser en el universo poético de Jorge Cuesta :

memoria que se nubla y se suprime
y mirar que la muerte se aproxime,
a una oscura insistencia de mí mismo.⁴

El soneto « Deja atrás a mi ceguera » es expresión de la vana tentativa del yo poético por captar una imagen duradera de sí mismo en el espejo. El locutor, desposeído de su esencia junto con su pasado, toma conciencia de su insustancialidad cuando, al borrarse su ilusoria y cambiante imagen, lo único que subsiste es su propia nada, figurada en términos de oscuridad :

Deja atrás a mi ceguera
la imagen que se retira.
Obscuridad es quien mira
si no, entonces me viera. [...]

La imagen que permanece
cambia sólo su presencia,
vive de su diferencia.

Y cuando desaparece
queda la sombra tras ella,
no yo ni ninguna huella.⁵

El flujo temporal hace del hablante poético un ser contingente, escindido entre pasado y futuro, ausente del presente en el que tan sólo podría adquirir consistencia ; un ser que reitera en cada instante que pasa la conciencia de su « ser relativamente a la muerte ».

1 SARTRE Jean-Paul, *L'imaginaire* (1940), Gallimard, folio essais n° 47, Paris, 2002, [379 p.], p. 34-35 : « Si vive, si touchante, si forte que soit une image, elle donne son objet comme n'étant pas ». La traducción de las citas de Sartre es nuestra.

2 *Ibid.*, p. 144 : « On se rappelle la caractéristique essentielle de l'image mentale : c'est une certaine façon qu'a l'objet d'être absent au sein même de sa présence ».

3 CUESTA Jorge, *Obras reunidas I, Poesía, op. cit.*, p. 57.

4 *Ibid.*, p. 62.

5 *Ibid.*, p. 104.

El « ser relativamente a la muerte »

El sujeto poético de los sonetos se presenta, para retomar los términos de Heidegger en *El ser y el tiempo*, en cuanto « yecto ser en el mundo »¹ como un ser « ya entregado a la responsabilidad de su muerte »², apareciendo en toda su desnudez como ser finito. No trata de tranquilizarse hablando impersonalmente de la muerte como de « un algo indeterminado que ha de llegar algún día de alguna parte, pero que por lo pronto es para uno mismo algo aún no « ante los ojos » y por ende no amenazador »³, sino que encara cotidianamente la perspectiva de la muerte en primera persona de singular :

Dividido de mí quien se enamora
y cuyo amor midió la vida escasa,
soy el residuo estéril de su brasa
y me gana la muerte desde ahora.⁴

No es el otro sino el yo el que muere en los sonetos, cuyo locutor podría hacer suya la aseveración de Heidegger : « La muerte es, en la medida en que “es”, esencialmente en cada caso la mía »⁵. El hablante poético considera la muerte como un « hecho cierto »⁶ y la concibe como « la posibilidad más peculiar, irreferente, e irrebasable de su ser »⁷. No adopta el « modo del esquivarse »⁸ ante la muerte ni trata de ocultarse su propio fin, aplazándolo en el improbable porvenir del « aún no »⁹. Al contrario, en la mayoría de los sonetos, se enfrenta con la « nada de la posible imposibilidad de su existencia »¹⁰. Tiene conciencia del « fin no diferido »¹¹ que lo espera al término del « viaje » o del « errar [...] sin sentido » con el que se identifica, cual nuevo Narciso recluido en su trágica soledad, en un estado de total derelicción. El yo corre el peligro de convertirse a cada instante en pura inconsistencia, viéndose despojado de su sustancia :

Lo que pierdo es lo que he sido
para ser silencio y nada,
y, por el alma delgada,

1 HEIDEGGER Martin, *El ser y el tiempo* (1927), traducción de José Gaos, Fondo de Cultura Económica, 2ª edición, México-Buenos Aires, 1962, [479 p.], p. 283.

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 276.

4 CUESTA Jorge, *Obras reunidas I, Poesía, op. cit.*, p. 64.

5 *Ibid.*, p. 262.

6 *Ibid.*, p. 281.

7 HEIDEGGER Martin, *op. cit.*, p. 280.

8 *Ibid.*, p. 278.

9 *Ibid.*, p. 266.

10 *Ibid.*, p. 289.

11 CUESTA Jorge, *Obras reunidas I, Poesía, op. cit.*, p. 94.

Tanto el sujeto poético como el mundo circundante se caracterizan por su « vida escasa »² en el universo de los sonetos. Las frecuentes negaciones y los giros restrictivos, así como los numerosos elementos privativos, expresan la constante amenaza de disolución que pesa sobre el locutor y su entorno. Como lo muestra Louis Panabière, bajo el efecto destructor del tiempo, la materia se metamorfosea instantáneamente en la huella de lo que fue, viniendo a caer bajo el dominio de la muerte : « Toda huella deviene hueco que sólo sirve para subrayar aun más el vacío dejado por la fugitiva realidad »³. El campo léxico-semántico del vacío es significativamente abundante en los sonetos, donde son frecuentes términos como « hueco », « vacante », « vano », « nada », « ausencia », « oquedad », « desierto », « abismo », etc. La existencia del yo se define en términos de ausencia, lo único que dura en los sonetos, tal como lo comprobamos en el primer terceto de « Soñaba hallarme en el placer que aflora » y de « Fundido me soñé al placer que aflora », donde el locutor se perpetúa como ausencia, lo que marca su permanencia con el sello de la inanidad :

Pasa por mí lo que no habré igualado
después que pasa y que no aparece ;
su ausencia sólo soy, que permanece.⁴

Lo que pasa por mí no es igualado
y repuesto después de que aparece ;
su ausencia sólo soy, que permanece.⁵

Apenas advenida, la experiencia vital del yo se esfuma, sin esperanza de renacer. En « Soñaba hallarme en el placer que aflora », la negación del futuro anterior va hasta anticipar la muerte de los actos por realizar. En el último verso de estos dos sonetos, el locutor, fantasma desde antes de su muerte, se define como « el defecto que soy de lo que he sido », es decir como dos veces nada. En « No para el tiempo, sino pasa ; muere », la muerte toma posesión de la envoltura vacía del ser, escindido por el paso del tiempo que lo deja agotado :

Ni lleva el alma, que de sí difiere,
sino al sitio diverso en que se mira.
El lugar de que el alma se retira

1 *Idem.*

2 *Ibid.*, p. 64.

3 PANABIÈRE Louis, *op. cit.*, p. 182.

4 CUESTA Jorge, *Obras reunidas I, Poesía, op. cit.*, p. 64.

5 *Ibid.*, p. 65.

es el que el hueco de la muerte adquiere.⁶

El soneto más representativo de la omnipresencia del vacío es tal vez « La sombra sólo y la oquedad habita », donde el « alma rara »² queda « aislada en el vacío que la envuelve »³ y abundan las imágenes de anonadamiento. En « Hora que fue, feliz y aun incompleta » y su variante « Hora que fue, feliz, aun incompleta », la muerte está a punto de apoderarse de lo que el sujeto designa como « la vana insistencia de mí mismo »⁴ o « una oscura insistencia de mí mismo »⁵, es decir una forma vacía, una ausencia que pugna por seguir idéntica a su imagen anterior, caduca ya. La muerte se hace así dueña de un ser inesencial. Se expresa la misma idea en el segundo cuarteto de « Apenas fiel como el azar prefiera », donde el locutor anticipa el momento de su muerte :

Seré así diferente cuando muera :
no tocará la muerte lo que viva,
sino en la piel, distante y fugitiva,
la huella exhausta de lo que antes era.⁶

Los adjetivos « distante y fugitiva », junto con la redundancia « huella exhausta », contribuyen sobremanera a restarle existencia al sujeto poético, vaciado de su sustancia dentro de la sucesión temporal. El locutor adquiere así las características de la muerte desde antes de haber fallecido. En efecto, el rasgo principal que se presta al ser destinado a la muerte es precisamente el mismo que le corresponde a la muerte en los sonetos, es decir la vacuidad. Encontramos 17 ocurrencias del sustantivo « muerte » en 11 sonetos diferentes, repartidas entre el segundo cuarteto y el segundo terceto⁷. Éstas aparecen siempre en relación con el vacío y la ausencia. Se puede así detectar la presencia de la muerte en numerosos sonetos en los que no aparece este vocablo, pero sí términos que conllevan la idea de oquedad, como, por ejemplo, en « Qué sombra, qué compañía » :

Qué sombra, qué compañía
impalpable, más cercana,
al abismo de mañana
el paso me contenía,

si está la vista vacía,

⁶ *Ibid.*, p. 66.

² *Ibid.*, p. 67.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁷ Con excepción de « Paraíso encontrado », donde aparece en el primer cuarteto.

y una desierta ventana
sólo es una presa vana
de las cadenas del día.¹

Es también el caso de « La sombra sólo y la oquedad habita », poema que, por otra parte, se caracteriza por la presencia conjunta del vacío y de la sombra, es decir de los dos principales atributos de la muerte en los sonetos, que son asimismo emblemáticos del sujeto poético. La muerte se define como un continente vacío, en el que sólo cabe el hueco, en una *mise en abyme* de la nada :

Oh, muerte, ociosa para lo pasado,
sólo es tu hueco la ocasión y el nido
del defecto que soy de lo que he sido.²

Oh, muerte, ociosa para lo pasado,
tu sombra es vasta y la ocasión y el nido
del defecto que soy de lo que he sido.³

La muerte es vanidad y cavidad, pura vacancia cuya extensión ilimitada se hace acogedora para el ser pretérito y anulado del yo poético, como lo revela el sustantivo « nido », que implica refugio y protección. Se supone así que el espacio de la muerte es el que le corresponde al locutor, expoliado de sí mismo por el tiempo. « No para el tiempo sino pasa, muere » sugiere un tipo de inclusión inversa entre el ser y la muerte, ya que al final del segundo cuarteto es la muerte la que viene a alojarse en el cuerpo dejado vacante por el alma :

El lugar de que el alma se retira
es el que el hueco de la muerte adquiere.⁴

En los dos casos, el continente vacío del uno desposa a la perfección la oquedad del otro, dejando aparecer su completa afinidad. Lo que figura, a nuestro parecer, la esencia del sujeto poético como « ser relativamente a la muerte », ya que éste, tal como lo explica Heidegger en *El ser y el tiempo* « muere fáctica y además constantemente mientras no ha llegado a dejar de vivir »⁵.

La muerte, caracterizada en « Oh, vida – existe » como « vana, profunda y triste », destaca también por su avidez en los sonetos de Jorge Cuesta, lo que refuerza la impresión de su inminencia. Así, se puede comprender el adjetivo « avaro », que califica la muerte en « Oh, vida – existe », en su

1 *Ibid.*, p. 69.

2 *Ibid.*, p. 64.

3 *Ibid.*, p. 65.

4 *Ibid.*, p. 66.

5 HEIDEGGER Martin, *op. cit.*, p. 283.

sentido etimológico de « anhelante »¹. La muerte es posible en cada instante en el universo poético de Jorge Cuesta, como lo deja entender el uso de « apurar » al final de « Apenas fiel como el azar prefiera »², verbo que puede leerse a la vez en el sentido de « apremiar » o « agotar ».

El miedo al « movimiento de prodigalidad de la vida »

La actitud del sujeto poético en « Soñaba hallarme en el placer que aflora » y « Fundido me soñé al placer que aflora » nos parece corresponder al miedo al « movimiento de prodigalidad de la vida » del que habla Georges Bataille en *El erotismo*³. En el capítulo IV de la primera parte de este ensayo, titulado « La afinidad de la reproducción y de la muerte », Bataille demuestra que « la muerte no hace más que garantizar sin cesar un resurgir sin el que la vida declinaría »⁴. Bataille define la vida en términos de « inestabilidad »⁵, como el « desequilibrio en el que se precipita »⁶, como un « movimiento tumultuoso que atrae incesantemente a la explosión »⁷, lo que exige el constante remudamiento de los seres gastados por nuevos seres llenos de energía que continúen la ronda de la vida con una « renovada fuerza »⁸. Bataille subraya hasta qué punto este procedimiento es dispendioso, ya que se gastan en él unas cantidades de energía enormes. Bataille escribe : « Si se considera globalmente, la vida humana aspira hasta la angustia a la prodigalidad, *hasta la angustia, hasta el límite en el que la angustia ya no es tolerable* »⁹. La angustia del hombre ante este « derroche de energía viva »¹⁰, esta « orgía del aniquilamiento »¹¹, acarrea el « no opuesto por el hombre a la naturaleza »¹².

La voz poética adopta esta actitud de negación en « Soñaba hallarme en el placer que aflora » y en « Fundido me soñé al placer que aflora », donde se caracteriza por su retraimiento :

1 Avaro proviene del verbo latín *avere*, que significa « desear con ansia ». Annick Allaigre-Duny interpreta en este sentido el sustantivo « avaricia » en el soneto « Una palabra obscura », ALLAIGRE-DUNY Annick, *op. cit.*, p. 91.

2 CUESTA Jorge, *Obras reunidas I, Poesía, op. cit.*, p. 58.

3 BATAILLE Georges, *El erotismo* (1957), traducción de Toni Vicens, Tusquets Editores, Marginales 61, Barcelona, 1982, [358 p.] p. 85.

4 *Idem.*

5 *Idem.*

6 *Idem.*

7 *Idem.*

8 *Idem.*

9 *Ibid.*, p. 86.

10 *Ibid.*, p. 88.

11 *Idem.*

12 *Ibid.*, p. 87.

Soy el que ocultamente se retrasa
y se subtrae a lo que se devora.¹

Su prisa de quemarse me retrasa
y me subtrae a lo que en mí devora.²

Al contrario del placer, que adhiere plenamente al flujo temporal (« pronto pasa », « brilla y pasa »), el sujeto poético queda inmovilizado en una actitud de resistencia. No se deja arrastrar por el movimiento arrebatador de la vida « que a su sed se precipita »³ en un incesante despilfarro de energía, sino que toma distancia, reprimiendo sus pulsiones (« lo que en mí devora »), por miedo de ser aniquilado por la consunción del placer, que en la segunda versión del soneto se entrega con ímpetu al ilimitado desperdicio de la vida, sin temor a ser consumido (« su prisa de quemarse »). El distanciamiento del yo poético – que « se retrasa » y « se subtrae » al enorme gasto de energía en que consiste la vida –, expresivamente figurado como « lo que se devora » o « lo que en mí devora », ilustra, a nuestro parecer, el miedo del hombre enfrentado al « movimiento de prodigalidad de la vida », que se manifiesta con mayor intensidad, tal como lo recuerda Bataille, en la sexualidad y en la muerte, « en contra del deseo de durar que es lo propio de cada ser »⁴. No obstante, y como lo constata Georges Bataille, al resistir la arrolladora corriente de la vida, el hombre « no [puede] [...] de esa manera más que precipitar [el movimiento que lo arrebat], más que hacer que la rapidez sea vertiginosa »⁵. Es el caso del sujeto poético de « Soñaba hallarme en el placer que aflora » y de « Fundido me soñé al placer que aflora », que, pese a su resistencia, no puede salvarse de la destrucción. En el segundo cuarteto de los dos poemas, el yo aparece reducido a cenizas, « ganado » por la muerte que había querido evitar al reprimir sus pulsiones :

Dividido de mí quien se enamora
y cuyo amor midió la vida escasa,
soy el residuo estéril de su brasa
y me gana la muerte desde ahora.⁶

Desprendido de mí quien se enamora
y en su fuego absorbió la vida escasa
soy el residuo estéril de su brasa

1 CUESTA Jorge, *Obras reunidas I, Poesía*, p. 64.

2 *Ibid.*, p. 65.

3 *Ibid.*, p. 67.

4 BATAILLE Georges, *op. cit.*, p. 88.

5 *Ibid.*, p. 87.

6 CUESTA Jorge, *Obras reunidas I, Poesía*, p. 64.

y me gana la muerte desde ahora.¹

La instancia caracterizada por su aptitud a enamorarse, y que se desprende del yo en el segundo cuarteto, nos parece representar la « poderosa » vida, que, en su eterno ciclo de renovación, consume para perpetuarse la « vida escasa » del yo, cuya « fuerza de explosión »² se ha agotado. El sintagma « residuo estéril » remite a una muerte sin esperanza de renacimiento. En los sonetos, sólo la flor se entrega al « movimiento de lujosa exuberancia »³ de la vida de la que habla Bataille en *La parte maldita*, en el intenso consumo de energía del acto de reproducción.

Una « muerte sin fin »

El tema del tiempo y el de la muerte destacan en los sonetos « Paraíso perdido » y « Paraíso encontrado », cuyos títulos se hacen eco⁴ y que ocupan un lugar a parte en la obra poética de Jorge Cuesta por la creación de dos espacios míticos en los cuales el sujeto poético se pone fuera de alcance de la acción destructora del tiempo. El primero de los dos poemas remite al tiempo feliz e irrecuperable de la infancia, caracterizado por su intemporalidad y su plenitud gracias al uso de la larga frase nominal que compone los tercetos, singularizados por su excepcional concentración de sentidos :

El sabor embriagado y misterioso,
claro al oído (el mundo silencioso
y encantados los ruidos de la vida)

vivo el color en ojos reposados,
el tacto cálido, aires perfumados
y en la sangre una llama inextinguida.⁵

« Paraíso encontrado » representa otro ámbito mítico en el que el sujeto poético se proyecta para escapar del fenómeno temporal y alcanzar la permanencia dentro de la muerte. La posición del locutor equivale a la actitud « impropia »⁶ del hombre ante la muerte descrita por Heidegger ya que la voz poética recurre a la « falsedad »⁷ del mito para ocultarse su

1 *Ibid.*, p. 65.

2 BATAILLE Georges, *op. cit.*, p. 85.

3 BATAILLE Georges, *La part maudite*, précédé de *La notion de dépense* (1949/1967), introduction de Jean PIEL, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003, [231 p.], p. 73 : « mouvement de luxueuse exubérance ». La traducción es nuestra.

4 Los títulos de estos dos sonetos publicados en 1941 se inspiran en la obra de John Milton (*Paradise lost*, 1667; *Paradise regained*, 1671).

5 CUESTA Jorge, *Obras reunidas I, Poesía*, p. 88.

6 HEIDEGGER Martin, *op. cit.*, p. 283.

7 *Ibid.*, p. 280.

condición de ser absolutamente finito. Al convertir la muerte en el lugar de la permanencia, expresa el deseo del sujeto poético de creer en su propia eternidad, lo que refleja, en términos sartrianos, una actitud de mala fe. En efecto, el locutor se miente a sí mismo « [huyendo] de la angustia hacia los mitos tranquilizadores »¹. Si el primer cuarteto del soneto aísla al ser pensante en una esfera oscura y estática, vedada a los sentidos y deteriorada por el tiempo que lleva todos los estigmas de la muerte, considerada en función del principio de realidad, el segundo cuarteto se presenta como « otro orbe » antitético, donde el placer evoluciona en el ámbito de la vida, que se distingue por su movimiento, su sensualidad y su luminosidad, debida al cromatismo azul :

Piedad no pide si la muerte habita
y en las tinieblas insensibles yace
la inteligencia lívida, que nace
sólo en la carne estéril y marchita.

En el otro orbe en que el placer gravita,
dicha tenga la vida y que la enlace,
y de ella enamorada que rehace
el sueño en que la muerte azul medita.²

La primera estrofa corresponde a la infecunda realidad del « ser en el mundo », mientras que en la segunda se produce la deseada unión del placer y de la vida, que transfigura mágicamente la muerte dentro de un universo mítico-onírico, prestándole las cualidades de la vida en una atmósfera de renovación. El recurso al motivo del sueño, que reaparece al principio de la estrofa siguiente, se mueve también en el ámbito del concepto sartriano de la mala fe, ya que según el autor de *El ser y la nada* : « uno *entra* en la mala fe como entra en el sueño y se es de mala fe como se sueña »³. El primer terceto, que forma, junto con el primer verso del segundo terceto, un cuarteto funcional de rimas cruzadas, introduce en el poema el sueño de la muerte, asimilada a la sombra :

Sólo la sombra sueña, y su desierto,
que los hielos recubren y protejan,
es el edén que acoge al cuerpo muerto

1 SARTRE Jean-Paul, *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologique* (1943), édition corrigée avec index par Arlette Elkaïm-Sartre, Gallimard, Paris, 2000, [687 p.], p. 79 : « [fuyant] de l'angoisse vers les mythes rassurants ». La traducción de las citas de Sartre es nuestra.

2 CUESTA Jorge, *Obras reunidas I, Poesía*, p. 89.

3 SARTRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 103 : « On se met de mauvaise foi comme on s'endort et on est de mauvaise foi comme on rêve ».

El impersonal « cuerpo muerto », que permite al locutor hablar de la muerte sin ser afectado por ella, tiene que ver con el « uno morirá »² de Heidegger, ya que el uso de la tercera persona de singular pone la muerte a distancia, haciendo de ella una eventualidad exterior. El « edén » descrito es el espacio utópico de una « muerte sin fin »³, cuya elevación, connotada por el hielo de los glaciares⁴ y la presencia de las águilas, revela el carácter trascendente, así como el extraño presente de subjuntivo que abre la estrofa a la anhelada eternidad. La pureza y la transparencia del hielo permiten la sublimación y la perpetuación del « cuerpo muerto ». Se trata, tal como lo explica Sartre en *El ser y la nada*, de « [...] huir de lo que no se puede huir, [...] huir de lo que se es »⁵, es decir de un ser escindido por la temporalidad y prometido a la muerte como fin irrebasable⁶. Pero los dos últimos versos del soneto, que retoman la dicotomía entre el ser y el placer, dicotomía expresada en los cuartetos, revelan, por su forma misma, la verdad que el locutor trata de disimularse :

Que ambos tienen la vida sustentada,
el ser en gozo, y el placer, en nada.⁷

El uso del presente de indicativo, en vez del presente de subjuntivo en la expresión del deseo, revela, por su poder de realización, la fe del locutor en una inversión de la relación que, en el plano real, une el ser a la nada y el placer al gozo, inversión que se plasma en la doble hipálage que cierra el soneto : « El ser en gozo, y el placer, en nada »⁸. Este procedimiento de desplazamiento, propio del trabajo de elaboración del sueño, es indicio de la

1 CUESTA Jorge, *Obras reunidas I, Poesía, op. cit.*, p. 89.

2 HEIDEGGER Martin, *op. cit.*, p. 276.

3 *Muerte sin fin* es el título de un poema largo de José Gorostiza, que se inspiró en la figura de Jorge Cuesta, compañero de generación suyo, para crear el verso « ¡Oh inteligencia, soledad en llamas! », José GOROSTIZA, *Muerte sin fin* (1939), in *Poesía y poética, José Gorostiza*, edición crítica, Edelmira Ramírez coordinadora, 2ª edición, ALLCA XX, Madrid, París, México, Buenos Aires, São Paulo, Río de Janeiro, Lima, 1996, [538 p.], p. 72.

4 Pensamos en el verso de Mallarmé : « Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui », MALLARMÉ Stéphane, « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui », in *Poésies*, préface de SARTRE Jean-Paul, Gallimard, Coll. Poésie, Paris, 1966, [190 p.], p. 90.

5 SARTRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 105 : « [...] fuir ce qu'on ne peut pas fuir, [...] fuir ce qu'on est ».

6 Cf. 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. 47-51.

7 CUESTA Jorge, *Poesía, op. cit.*, p. 89.

8 Cf. ALLAIGRE-DUNY Annick, *op. cit.*, p. 118.

mala fe del sujeto poético, que se oculta a sí mismo una « verdad desagradable »¹ al disociar el ser y la nada, y, al mismo tiempo, conoce la verdad que se disimula, tal como lo deja vislumbrar la presencia de los términos « ser » y « nada » en los dos extremos del último endecasílabo. Así, la hipálage emboza y desemboza a la vez la indisociabilidad del ser y de la nada, ilustrando la siguiente aseveración de Sartre : « destinada a colmar la nada que soy en la relación conmigo mismo, [la mala fe] implica precisamente esa nada que ella suprime »². De este modo, si la mala fe del sujeto cuestiano en « Paraíso encontrado » es huida ante la angustia del « ser relativamente a la muerte », ella no puede, empero, hacerle « ignorar que [huye] »³, sino que le permite « tomar conciencia de la angustia »⁴. De ahí que no la pueda « ocultar, ni evitar »⁵. Así, la tentativa de la voz poética por escapar de su condición de ser finito mediante una actitud « impropia », no hace sino revelar la inexorabilidad de esta condición.

La búsqueda de la permanencia

La « ley de Owen », enunciada por Jorge Cuesta en el poema « Retrato de Gilberto Owen », y que bien hubiera podido denominarse la « ley de Cuesta », consiste en la formulación de una forma poética capaz, por su perfección matemática, de llegar a la permanencia :

Quando el aire es homogéneo y casi rígido
y las cosas que envuelve no están entremezcladas
el paisaje no es un estado de alma
sino un sistema de coordenadas.⁶

No es una casualidad si, para escribir la mayoría de su obra poética, Jorge Cuesta prefirió el soneto, forma fija exigente entre todas, cuya estructura rigurosa se impone precisamente como garantía de permanencia. Esta elección es significativa del deseo del « más triste de los alquimistas » de dominar la materia verbal para hacerla inalterable dentro de una arquitectura inmutable que la ponga fuera de alcance de los estragos del tiempo. El « estable equilibrio »⁷ del soneto le permite resistir el proceso de disolución que afecta la materia deleznable. La constante reescritura de los poemas, de

1 SARTRE Jean-Paul, *op. cit.*, p. 83 : « vérité déplaisante ».

2 *Ibid.*, p. 79 : « destinée à combler le néant que je suis dans mon rapport à moi-même, [la mauvaise foi] implique précisément ce néant qu'elle supprime ».

3 *Idem.*

4 *Idem.*

5 *Idem* : « En un mot, je fuis pour ignorer mais je ne peux ignorer que je fuis et la fuite de l'angoisse n'est qu'un mode de prendre conscience de l'angoisse. Ainsi ne peut-elle, à proprement parler, être ni masquée ni évitée ».

6 CUESTA Jorge, *Obras reunidas I, Poesía, op. cit.*, p. 51.

7 *Ibid.*, p. 51.

los que existen frecuentemente varias versiones, es también el indicio de la voluntad del poeta de hallar la expresión más justa, es decir más perdurable, ciñendo el significante al significado, según el precepto de Salvador Díaz Mirón que Cuesta había hecho suyo : « forma es fondo »¹. Cuesta está en pos de una expresión poética precisa y concisa, en la que no ha de sobrar ni una palabra para no dar asidero al tiempo destructor. Su labor poética consiste en eliminar todo lo superfluo para llegar a la abstracción, al cabo de un trabajo de depuración del lenguaje, un proceso de acendramiento que estriba en la supresión de la anécdota y de las palabras inútiles. La sintaxis exacta de los sonetos, su vocabulario abstracto, así como su escasa adjetivación, contribuyen también a la creación de una forma incorruptible en la que se ha « saqueado a la vida »² para salvarla de la acción demoledora del tiempo. Cuesta « [raspa] lo vivo »³ en el ámbito cerrado del soneto con el fin de perpetuar el mundo en su ausencia misma. Louis Panabière compara los sonetos de Jorge Cuesta con los cuadros de Giorgio de Chirico que, al representar un mundo abolido, no dejan « el espesor de la realidad, sino el grávido vacío de su significación »⁴. La solución encontrada por Cuesta para evitar el desvanecimiento de la realidad dentro del soneto consiste en sublimar las cosas representadas, en el sentido químico del verbo, es decir, hacerles perder su materialidad. Lo que se da en la poesía de Cuesta es literalmente una representación, ya que « el objeto representado se halla marcado por una ausencia con respecto al objeto presente (percibido directamente) »⁵. Cuesta le quita su realidad concreta al objeto representado con el fin de eternizarlo. Como lo observa Louis Panabière, la palabra ha de hacerse « signo puro »⁶ para perdurar. La definición de la poesía propuesta por Jorge Cuesta en el ensayo titulado « la poesía francesa » resume perfectamente lo que está en obra en su propio universo poético :

La poesía – y más que ninguna la poesía más literaria de todas – es una sumisión a lo imaginario ; pues un mundo puramente poético es un mundo abstraído por entero a la realidad y sometido por entero a la imaginación. Y un mundo puramente poético es

1 Cf. CUESTA Jorge, « Salvador Díaz Mirón », in *Obras reunidas II, Ensayos y prosas varias, op. cit.*, p. 496.

2 Jorge CUESTA, « Un poema de León Felipe », *ibid.*, p. 201.

3 GIDE André, « La soirée avec Monsieur Teste », in *Œuvres complètes*, édition augmentée de textes inédits établie par L. Martin CHAUFFIER, Gallimard, Paris, 1935, vol. II, p. 17 : « Je rature le vif ». La traducción es nuestra.

4 PANABIÈRE Louis, *op. cit.*, p. 134.

5 FEDIDA Pierre, *Diccionario de psicoanálisis*, Alianza editorial, segunda edición, Madrid, 1988, [174 p.], 152.

6 PANABIÈRE Louis, *op. cit.*, p. 166.

aquel en que reina sin restricción la palabra y no la cosa, el nombre y no la substancia. Es aquel en que toda cosa es una imagen y toda substancia es un eco, y en donde lo único que tiene una realidad sensible es la palabra.¹

Cuesta pone en práctica esta estética de lo abstracto en los sonetos para llegar a la quintaesencia de la palabra, sustrayendo así la realidad poética al tiempo devorador. Así, el soneto « Qué sombra, qué compañía », puede leerse de dos maneras diferentes. Si, como lo hemos observado en la primera parte de este trabajo, es posible interpretar « la frágil ciencia del acto » como la tentación del suicidio, Annick Allaigre-Duny demuestra, a partir del segundo sentido del vocablo « arrepentimiento », es decir « enmienda o corrección que se advierte en la composición y dibujo de los cuadros y pinturas »², que también puede entenderse como el acto de creación artística, convirtiendo la obra poética, en « arma que lucha contra el tiempo »³. El primer verso de la última estrofa del *Canto a un dios mineral*: « Ése es el fruto que del tiempo es dueño »⁴ podría así servir de definición al soneto cuestiano.

Lo que precede muestra que, en la obra poética de Jorge Cuesta, se observa una recurrente y profunda interrogación sobre la muerte que aparece, en numerosos sonetos, como la « posibilidad más peculiar, irreferente, irrebasable y cierta »⁵, sin que el locutor encubra la « extrema posibilidad de su existencia »⁶ al « aligerarse el “estado de yecto” en la muerte »⁷. La posición del sujeto poético ante la muerte es predominantemente una actitud « propia », ya que el yo experimenta cotidianamente la posibilidad de su muerte, sin ocultársela bajo el aquietante « uno morirá ». Si el hablante poético adopta excepcionalmente el modo de la « fuga ante la muerte »⁸, tratando de esquivar su fin al embozarlo con el mito, este momentáneo extrañamiento no hace sino contribuir a la comprensión misma del carácter incondicional de la muerte, que se impone en los sonetos. La voz poética se singulariza por su aguda conciencia de que « tan pronto como un hombre entra en la vida, es ya bastante viejo para

1 CUESTA Jorge, « La poesía francesa », *Obras reunidas II, Ensayos y prosas varias*, *op. cit.*, p. 476.

2 *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española.

3 ALLAIGRE-DUNY Annick, *op. cit.*, p. 170.

4 CUESTA Jorge, *Obras reunidas I, Poesía*, *op. cit.*, p. 81.

5 HEIDEGGER Martin, *op. cit.*, p. 281.

6 *Ibid.*, p. 278.

7 *Ibid.*, p. 279.

8 *Ibid.*, p. 278.

morir »¹, lo que viene figurado en varios sonetos por la constante amenaza de disolución en la nada que pesa sobre el yo. Esta plena conciencia deja asimismo brotar el « desnudo de la angustia ante la muerte »², característico, según Heidegger, del « ser ahí » « puesto [...] ante sí mismo en cuanto entregado a la responsabilidad de la posibilidad irrebasable »³ en que consiste la muerte.

Béatrice MÉNARD

GRELPP

Université de Paris X-Nanterre

1 *Ibid.*, p. 268.

2 *Ibid.*, p. 277.

3 *Idem.*

El rostro anonadador de la muerte en «el Cristo yacente de Santa Clara de Palencia» y otros textos de Miguel de Unamuno

Dobla tu frente, triste saduceo,
Contempla el polvo, que es tu fuente ; y mira
Que con la torre de Babel el cielo
No has de romper, y que la vida toda
No es sino embuste si no hay otra allende.¹

Novelista, dramaturgo, poeta, periodista, crítico de literatura, polemista, filósofo, gran lector de libros extranjeros, Unamuno, en la gran diversidad de su obra, no cesa de interrogarse con angustia sobre las implicaciones del vehemente deseo de ser eternamente en la totalidad del tiempo y del espacio. Este deseo constituye la esencia del hombre concreto, « el hombre de carne y hueso », como lo indica el título del primer capítulo del *Sentimiento trágico de la vida*.

Pero este deseo se enfrenta constantemente con la amenaza de la insubstancialidad del ser que no ha cesado de atormentar al autor a lo largo de su vida. Los estudiosos del pensamiento unamuniano subrayan, con frecuencia, la relación entre el pensamiento del autor de *Niebla* sobre este punto y la presencia obsesiva del tema de la muerte en su obra. Sabido es que, en Unamuno, el pensamiento se nutre, teórica y concretamente, de sus vivencias y éstas se agudizan con la reflexión. Por ello me parece importante indicar, brevemente, algunas de esas vivencias que le mostraron de cerca el rostro anonadador de la muerte, rostro que le inspirará ensayos, obras de teatro y múltiples poemas con gran carga emotiva. Luego centraré la reflexión principalmente sobre el poema « El Cristo yacente de Santa Clara de Palencia »², indicando, empero, algunas aberturas hacia otros textos que muestran la importancia de esta cuestión en el itinerario del autor.

I – El hombre « de carne y hueso »

Recuérdese que Unamuno nació en 1864, en Bilbao, y creció en un clima de guerra civil – una de las guerras carlistas – que le inspirará su primera novela, *Paz en la guerra*, publicada en 1897, dos años después de *En torno al casticismo*.

1 UNAMUNO Miguel de, « Saduceísmo », in *El Cristo de Velásquez*, Antología, p. 148-149.

2 UNAMUNO Miguel de, « El Cristo yacente de Santa Clara (iglesia de la Cruz) de Palencia (1913) », in *Andanzas y visiones españolas* (1922). Este poema se encuentra en PAOLI, *Miguel de Unamuno. Antología poética*, Espasa Calpe, Col. Austral, n° A 283, Madrid, 1992, p. 160-165. Los otros poemas de Unamuno citados en este trabajo se encuentran también en dicha antología que, en lo sucesivo, indicaré : *Antología*.

Tiene doce años cuando se termina la segunda guerra carlista (1876), en donde, según su expresión, se enfrentan hermanos en humanidad con una voluntad encarnizada de imposición mutua. En *Paz en la guerra*, hay, como lo subraya Julián Marías, una voluntad deliberada de poner de manifiesto la permanencia del hombre que subsiste bajo el cambio. Se trata de un núcleo estable en donde el hombre puede refugiarse para protegerse de la agitación exterior, que constituye una amenaza constante, y alcanzar la paz interior. Ese núcleo, sobre el que Unamuno insiste, en particular en *La tradición eterna* (1895), constituye el fondo subyacente en su obra, cual horizonte ora tranquilizador, ora amenazador, en la búsqueda constante de sí mismo, de su fundamento último. Núcleo amenazado de derrumbe en el boquerón de la nada por la muerte, siempre al acecho.

Entre los acontecimientos que influyeron, sin duda, en la temprana meditación de Unamuno sobre la muerte - y su constante obsesión -, merecen particular atención los cuatro siguientes.

1 – La pérdida de su padre

Unamuno se queda huérfano de padre a la edad de 6 años. Criado con sus cuatro hermanos por la madre y la abuela materna, viuda también, en condiciones financieras nada fáciles, Unamuno vive desde muy temprano la experiencia de la soledad, como lo dice en un poema de 1912, en una especie de mirada a la vez nostálgica, cargada de un recuerdo enternecido de la abuela, y angustiada ante un pasado doloroso, manifiestamente no superado :

Fue soledad en mi niñez serena, / íntima soledad de las entrañas,
la que me hizo llorar aquellas lágrimas / cuya sal me ha quedado.
Y es esta soledad la que me dura. / [...]
¡ Oh cómo veo tras rosada niebla / mi infancia grave
y de mi abuela la figura recia ! / Huérfanos desde niños, del ahorro
de aquella mujer fuerte / que se ganó su vida ochavo a ochavo
pendía nuestra vida. / Yo era su favorito.
Y cuando en nuestros juegos / tumultuosos,
nuestras risas llenaban el carrojo,
nos decía la abuela : / ¡ recoje lloros el que siembra risas !
La vi morir a la niñez volviéndose ; / fue un desnacer su muerte.¹

El trauma que revelan estos versos explica, sin duda, la importancia teórica de la relación de la soledad con la muerte. Los dos últimos versos – « La vi morir a la niñez volviéndose ; / fue un desnacer su muerte » – ponen de relieve la estrecha conexión de la niñez con la muerte en cuanto abertura a la nada. El « desnacer » borra el ser y lo hunde en la nada de ese « polvo eterno de antes de la vida » al que se refiere - lo veremos - « El Cristo

¹ UNAMUNO Miguel de, *ibid.*, p. 225 [poema sin título, clasificado en la categoría « Poemas sueltos », en la obra citada].

yacente». Así se explica la presencia iterativa del término « desnacer », siempre vinculado con la muerte, en la obra de Unamuno. En *El otro*, drama escrito en 1926, uno de los dos gemelos, Cosme o Damián – no se sabe cuál –, sentado en su despacho, se ve entrar por la puerta y empieza a desnacer y se muere – el « otro » lo mata.

Los versos citados sobre su niñez, ya en sí conmovedores, cobran nuevo realce a la luz de un corto inédito atribuido a Unamuno, que descubrí en una breve reseña de Laureano Robles, en el *ABC Literario* del 16 de agosto de 1996, con el título *El misterio inicial de mi vida*. Título con el que aparece igualmente en Internet¹ y en el Archivo de Unamuno de la Casa Museo de Salamanca². Aquí, Unamuno indica que su padre se suicidó, lo que – de ser auténtico el texto – constituye un aporte inédito al conocimiento de la biografía y, sin duda, del pensamiento del autor.

El comienzo del « inédito » es particularmente interesante para aclarar las relaciones de Unamuno con la muerte :

Nunca podré olvidar, ni aunque lo quisiera, lo que podría llamar con toda propiedad el horizonte terrestre de mi historia íntima, de la biografía de mi alma... De este recuerdo arranca mi conciencia y hasta me atrevo a decir que toda la vida de mi espíritu no ha sido más que un desarrollo de él.³

Tras la descripción, un tanto detallada, de la escena del suicidio en el gabinete, en donde normalmente trabajaba el padre, mediante un disparo en

1 Cf. www.lamaquinadeltiempo.com/temas/filosofia/unamuno1.htm

2 Mi encarecido agradecimiento a Carmen Ruiz Barrionuevo por las aclaraciones e interrogaciones que sobre este texto pudo obtener en Salamanca y que tan amablemente me comunicó. Transcribo algunos puntos a continuación : « El texto existe en el Archivo de Unamuno de la Casa Museo. Es un texto manuscrito de cuatro cuartillas sin título que está en una carpeta que indica que fueron esbozos de novelas. Parece que el texto fue encontrado por M^a Dolores Dobón, que entregó su transcripción y unas páginas de análisis, todo mecanografiado, a la Casa Museo con la indicación de que apareció en *Ínsula* en abril de 1996. El 16 de agosto de 1996 aparece, en el *ABC Literario*, una nota de Laureano Robles : “Un texto inédito de Unamuno evoca el posible suicidio de su padre”, “Sentimiento trágico de la muerte”. Aquí el manuscrito de Unamuno se publica con el título “El misterio inicial de mi vida”. Con este mismo título aparece en *La Nación de Buenos Aires* y en *El Tiempo* de Bogotá. El texto pasa a Internet con el citado título. Hay también constancia de un artículo de un periódico de Bilbao, de octubre de 1996, en el que un especialista en la biografía de Unamuno, José Antonio Ereño Altuna, escribe un artículo con el título “El padre de Unamuno no se suicidó”. Los datos que ofrece parecen contundentes al transcribir la partida de defunción del padre, que murió el 14 de julio de 1870 de tisis pulmonar en el balneario de Urberuaga de Ubilla, a 50 kilómetros de Bilbao, por tanto lejos del domicilio familiar. En definitiva, que no parece autobiográfico. Aunque no hay certeza de nada ».

3 UNAMUNO Miguel de, *El misterio inicial de mi vida*, sacado de la página ya indicada de Internet.

la cabeza, que irrumpió brutalmente en la quietud de la familia, el autor dice :

Aquella muerte voluntaria, y sobre todo la razón de ella – ¿ por qué se ha matado ? – empezó a ser, sin que en un principio me diese yo cuenta de ello, el misterio inicial de mi vida.¹

El presunto suicidio del padre podría explicar el escaso número de referencias, en la obra del escritor vasco, a su padre. En cambio, las referencias a la madre son numerosas².

2 – La explosión de una bomba

El segundo acontecimiento lo expone directamente a su propia muerte. Se trata de la explosión de una bomba carlista junto a su casa, cuando tenía nueve años. Unamuno considera este acontecimiento como el primer « hecho significativo de su vida »³. Charles Møeller cita una carta suya, publicada por A. Zubizarreta⁴ – que confirma su obsesión con la muerte :

Une nuit vint à mon esprit un de ces rêves obscurs, tristes et lugubres, que je ne peux chasser de moi, alors que, de jour, je suis allègre. Je rêvais que j'étais marié, que j'avais un fils, que ce fils se mourait et que sur son cadavre qui paraissait de cire, je disais à ma femme : regarde notre amour, d'ici peu il tombera en poussière ; ainsi en sera-t-il de tout.⁵

El contenido de este texto anuncia, obviamente, el desgarrón que supuso para Unamuno la muerte de su hijo, que constituye el cuarto acontecimiento del que hablaré luego.

No hay duda de que esos tempranos encuentros del autor de « El Cristo yacente de Santa Clara de Palencia » con la muerte, de manera tan brutal, le han abierto las compuertas del anonadamiento posible. En una carta a Clarín, escrita en 1895, Unamuno confiesa que la muerte constituye, para él, una secreta obsesión.

1 *Idem.*

2 Al respecto, es interesante recordar que a su esposa Concha la considera, sobre todo en momentos de crisis, como madre que lo consuela como a un niño. Esta cuestión merecería un amplio trabajo. Quizá se pudiera poner de manifiesto esa relación dual con la madre-esposa que es visible, por ejemplo, en *Niebla*, en donde la actitud de Augusto con las mujeres está condicionada por el mandato materno.

3 FERRATER MORA José, *Unamuno. Bosquejo de una filosofía*, Alianza Universad, Madrid, 1985, [164 p.], p. 19.

4 Cf. ZUBIZARRETA Armando, « La inserción de Unamuno en el cristianismo », in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 106 del año 1958.

5 In MØELLER Charles, *Littérature du XX^e siècle et Christianisme*, Casterman, Tournai, 1960, t. IV, 3^e édition, [517 p.], p. 80. [Léase todo el capítulo I de la segunda parte de este tomo, p. 45-146, cuyo título es « Miguel de Unamuno et l'espoir désespéré ». Charles Møeller analiza de manera pertinente varios de los temas recurrentes de la obra de Unamuno y los vincula con sus angustias y problemas existenciales].

3 – La crisis de marzo de 1897

Se ha escrito mucho sobre la llamada « crisis de marzo del 97 ». Se ha visto en ella una etapa clave en el itinerario religioso de Unamuno. No pretendo aquí debatir esta cuestión, sino situar dicha crisis en el contexto del pánico que suscita en Unamuno la idea de la muerte. Concretamente, se trata de un sobresalto nocturno tras un fuerte dolor que le hace pensar que tiene una angina de pecho y que se va a morir. Es incapaz de contestarle a su esposa Concha, que despierta y le interroga asustada, hasta que logra apaciguarlo¹.

En el artículo ya citado de *Cuadernos hispanoamericanos*, Francisco Javier Arias Santos atribuye esta crisis al sentimiento de culpabilidad de Unamuno por haber dado la vida a su hijo Raimundín² que, tras una meningitis tuberculosa, sufría una hidrocefalia incurable. Este punto merecería un estudio específico.

En un poema escrito en 1906, con el título « Incidentes domésticos », Unamuno escribe estos versos :

Aquí, de noche, solo, éste es mi estudio ; / los libros callan
[...]
De los poetas, pensadores, doctos, / los espíritus duermen ;
Y ello es como si en torno me rondase la muerte.
Me vuelvo a ratos para ver si acecha, / escudriño lo oscuro,
Trato de descubrir entre las sombras / su sombra vaga,
Pienso en la angina.³

Estos versos confirman que la experiencia nocturna del 97 está aún en carne viva 9 años después. En realidad, ese pánico no desaparece, como lo muestran, por ejemplo, estas líneas de *Cómo se hace una novela*, en donde Unamuno se introduce como autor y como personaje ontológicamente solidarios en la reciprocidad del sueño :

Soñaba al otro, o más bien el otro era un sueño que se soñaba en él, una criatura de su soledad infinita. Al fin despertó con una terrible punzada en el corazón. El personaje del libro acababa de volver a decirle : « debo repetir a mi lector que se morirá conmigo ». Y esta vez el efecto fue espantoso. El trágico lector perdió conocimiento en su lecho de agonía espiritual ; dejó de soñar al otro y dejó de soñarse a sí mismo. Y cuando volvió en sí, arrojó el libro, apagó la luz y procuró, después de haberse santiguado de nuevo, dormirse, dejar de soñarse. ¡ Imposible !⁴

1 La esposa, abrazándolo, le pregunta : « ¿ qué tienes, hijo mío ? ». Unamuno insiste, en varias ocasiones, en el rol materno de su esposa con él para calmar sus angustias. De ahí que se sienta desorientado cuando ella se muere, en 1934.

2 Raimundín es el tercer hijo de Unamuno. Había nacido unos meses antes de dicha crisis.

3 UNAMUNO Miguel de, « Incidentes domésticos », in *Antología*, p. 92.

4 – La muerte del hijo hidrocefalo

El cuarto acontecimiento es la muerte de Raimundín, el hijo hidrocefalo de seis años, en 1902. Este nuevo encuentro con la muerte le inspirará dos poemas con el mismo título, « En la muerte de un hijo ». El primero lo escribió en 1902 y el segundo en 1907.

Dada la carga de desgarradora emoción y la importancia teórica y afectiva que, según el poeta, tuvo este acontecimiento en su vida y en su obra, transcribo el primero de los dos poemas que, según una nota de Roberto Paoli – editor de *Miguel de Unamuno. Antología poética* –, llevaba siempre Unamuno « en su cartera y se quedó inédito entre sus papeles »¹ :

EN LA MUERTE DE UN HIJO

Aún me abruma el misterio de aquel ángel / encarnado, enterrado en la materia,
y preguntando, con los ojos trágicos / de mirar, al Señor, por la conciencia.
Aún recuerdo las horas que pasaba / de su cuna a la triste cabecera
preguntándole al Padre con mis ojos / trágicos de soñar, por nuestra meta.

Y su entreabierta boca siempre henchida
de un silencioso grito de protesta
que a la mudez del cielo respondía / con su mudez de aborto de profeta.

Con el solo bracito que movía / – el otro inerte – en lenta lanzadera
se cunaba, o dejaba acaso al aire / de sueños inconcientes una tela.

Cruzadas sus piernitas escondían / de sus puras vergüenzas la promesa,
y del pecado original sondaba / ya atribulado la fatal leyenda.

Leía que en sus ojos un espanto / de ultracuna anidaba, mar de pena,
angélico mensaje del fatídico / amor sin gloria de los hijos de Eva.

Y un alba se apagó, como se apaga / al asomar el alba allá en la extrema
nebulosa del cielo aquel que nunca / podremos ver recóndito planeta.

Pero en mí se quedó y es de mis hijos / el que acaso me ha dado más idea,
pues oigo en su silencio aquel silencio / con que responde Dios a nuestra encuesta.
(1902)

El grito de silenciosa protesta de Raimundín reactualiza, concientiza, prolonga y nutre el del Unamuno padre, poeta, dramaturgo, novelista y filósofo. El insondable misterio del silencio de Dios al por qué de la muerte, es uno de los temas iterativos de su obra. De ahí, sin duda, la puesta en tela

4 UNAMUNO Miguel de, *San Manuel Bueno, mártir* (1930) y *Cómo se hace una novela* (1925), Alianza Editorial, Col. El Libro de Bolsillo, n° 27, Madrid, 1966, [210 p.], p. 141.

1 PAOLI Roberto, in *Antología*, p. 214, nota V 32.

de juicio de la existencia de Dios y el tema de la insubstancialidad del hombre que expresan, por ejemplo, estos versos de « La oración del ateo », poema escrito en 1910, temas que analicé en otro trabajo¹ :

Oye mi ruego Tú, Dios que no existes, / y en tu nada recoge estas mis quejas,
[...] Sufro yo a tu costa, / Dios inexistente, pues si Tú existieras
Existiría yo de veras.²

Por eso también el sacerdote Don Manuel, en *San Manuel Bueno, mártir*, escrito en 1930, les dice a Ángela y a su hermano, momentos antes de morir :

Como Moisés, he conocido al Señor, nuestro supremo ensueño, cara a cara, y ya sabes que dice la Escritura que el que le ve la cara a Dios, que el que le ve al sueño los ojos de la cara con que nos mira, se muere sin remedio y para siempre. Que no le vea, pues, la cara a Dios este nuestro pueblo mientras viva, que después de muerto ya no hay cuidado, pues no verá nada...³

Al espeso silencio del Dios de Don Manuel, como a la pregunta informulada de Raimundín en el poema citado, responde el no menos espeso y angustiador silencio del Creador al deseo y actitud de maternal piedad de las monjas Franciscas de Santa Clara de Palencia.

1 Cf. LÓPEZ Amadeo, « L'interdépendance ontologique de l'homme et de Dieu chez Unamuno », in GÓMEZ Thomas (éd.), *Variations autour de la poésie*, Hommage à Bernard Sesé, 2 volumes [310 p. y 286 p., respectivamente], Publications du CRIIA, Université de Paris X-Nanterre, Publidix, Nanterre, 2001. [El artículo se encuentra en el 2º volumen, p. 13-30].

2 UNAMUNO Miguel de, « La oración del ateo », *Rosario de sonetos líricos*, in *Antología*, p. 102.

3 UNAMUNO Miguel de, *San Manuel Bueno, mártir*, op. cit., p. 66.

II – « El Cristo yacente de Santa Clara de Palencia »¹

Las reflexiones que siguen las centraré en torno a cuatro puntos – el objeto del deseo, el-ser-para-la-nada, el Espíritu de Disolución y el hombre de carne y hueso –, lo que significa que no haré un análisis exhaustivo del poema.

1 – El objeto del deseo

El poema « El Cristo yacente » se abre con un canto al deseo de « eterno amor », en realidad de maternidad, y por ende de fertilidad, de goce, de la tornera Margarita de la leyenda. Canto socavado, empero, por la imposibilidad intrínseca de alcanzar su objeto :

Éste es aquel convento de Franciscas, / de la antigua leyenda ;
aquí es donde la Virgen, toda cielo, / hizo por largos años de tornera,
cuando la pobre Margarita, loca, / de eterno amor sedienta,
lo iba a buscar donde el amor no vive, / en el seco destierro de esta tierra.

El lugar donde la tornera busca el objeto – « seco destierro de esta tierra » – está vacío, porque ha sido vaciado de toda posibilidad de vida. Hay, por supuesto, en el último verso de la cita, un efecto estilístico entre

¹ Agradezco a las Hermanas Clarisas de Palencia que me hayan autorizado a reproducir la imagen del Cristo que le inspiró a Unamuno el magnífico poema que me propongo comentar.

« destierro » y « tierra ». Pero más allá del efecto estilístico – en el que se complace y brilla constantemente Unamuno –, merece prestar atención a la violencia que contiene el término « destierro » y su rol en el poema.

« Destierro » viene de « des-terror », que significa, por supuesto, arrancar, expulsar a una persona de su tierra, de un lugar, por decisión de la justicia o del gobierno. Es el primer significado que da el *Diccionario de la Real Academia*. Pero significa también, y es la segunda acepción, « quitar la tierra a las raíces de las plantas o a otras cosas »¹. Las raíces « desterradas » se mueren, y con ellas la planta². El « destierro » vacía « esta tierra » de su substancia vivificadora, la esteriliza – impresión acentuada con el término « seco » – y la convierte en receptáculo y agente de la muerte implacable. Ni la complicidad de la Virgen que reemplaza a Margarita en su función de tornera y encubre su fuga, ni la ternura de las clarisas – que « cunan, vírgenes madres, como a un niño / al Cristo formidable de esta tierra »³ – logran detener el trabajo aniquilador de la muerte. En cierto modo, se pudiera ver en el gesto materno de las « vírgenes madres » la satisfacción imaginaria de su propio deseo de maternidad frustrado. Pero también, y quizá sobre todo, en términos unamunianos, una « desesperación esperanzada » o « una esperanza desesperada » por rescatar de las garras del proceso putrefactivo al « Cristo formidable », volviéndolo al estado de niño que el término « cunan » le confiere en el espacio del deseo. Deseo vano, porque el proceso putrefactivo es irreversible. La última estrofa le da al gesto piadoso de las Franciscas un carácter trágicamente morboso porque lo que « cunan » no es la vida, sino la muerte – « cunan la muerte del terrible Cristo / que no despertará sobre la tierra » –, como si con ello desearan mantener indefinidamente vigente su obra corrosiva. La actitud de las clarisas está acorde con el alma del pueblo español que, según Unamuno, se complace en el culto a la muerte, como veremos luego.

2 – El ser-para-la-nada

Este Cristo, inmortal como la muerte, / no resucita ; ¿ para qué ?, no espera
sino la muerte misma. / De su boca entreabierta,
negra como el misterio indescifrable, fluye / hacia la nada, a la que nunca llega,
disolvimiento. / Porque este Cristo de mi tierra es tierra.⁴

Los tres primeros versos de esta tercera estrofa contienen una paradoja que pudiera sorprender a un lector que leyese por primera vez a Unamuno.

1 *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia*.

2 Huelga decir que, en el poema, « esta tierra » se refiere a España.

3 UNAMUNO Miguel de « El Cristo yacente », *Antología*, v. 21-22.

4 *Ibid.*, v. 23-30.

En realidad, no se trata sólo de una de esas « piruetas » lingüísticas en las que se complace el autor a lo largo de su obra, sino de algo así como un grito desesperado, de vértigo, al borde del abismo. El « Cristo, inmortal como la muerte », es el Cristo de tierra, mortal, como el hombre, que no tiene ni puede tener esperanza, sino sólo la espera del ser-para-el-fin, « la muerte misma ». La « boca entreabierta » es, por supuesto, una imagen clásica para representar el resultado corpóreo de la obra de la muerte. Pero aquí cobra particular interés porque anuncia « el misterio indescifrable », ese silencio del cielo, silencio del sentido, que el poeta había escuchado como respuesta al « silencioso grito de protesta » que brotaba de la « boca entreabierta » de Raimundín. Lo hemos visto en el poema « A la muerte de un hijo »: « pues oigo en su silencio aquel silencio / con que responde Dios a nuestra encuesta »¹.

El Cristo que « fluye / hacia la nada, a la que nunca llega », es el hombre en su-ser-para-la-nada. Es sorprendente que esa « nada », término del fluir, esté fuera de alcance. Aquí hay, sin duda, un problema de índole conceptual. En Unamuno, el concepto « nada » no tiene un contenido unívoco. Unas veces « nada » es sinónimo de insignificancia, como en la expresión « un regalo de nada ». Otras, expresa la inexistencia radical del ser. Éste es sin duda el significado que le da Unamuno al término « nada » cuando lo vincula con la cuestión de la muerte.

Por razones obvias, en el ámbito de este trabajo, no cabe rastrear y poner de manifiesto los diferentes matices y aproximaciones de dicho concepto bajo la pluma de Unamuno². Empero, y simplificando, me atrevería a formular, en el contexto de la presente problemática, la hipótesis siguiente :

Cristo no puede llegar a la nada, porque ya está en ella por ser tierra desterrada, hecho de polvo « pre-humano »³, como el hombre, del polvo eterno, intrínsecamente estéril, inepto para la vida - « del polvo eterno de antes de la vida ; / se hizo este Cristo, tierra de después de la muerte »⁴. La nada indicaría pues la disolución postergada del cuerpo bajo la acción de esos « montones de gusanos » que « en la sima / de sus entrañas negras, / en silencio [...] le verbenean »⁵. El rostro de la muerte se refleja así en el bullicio de los gusanos como acción indefinidamente anonadadora y, por ende, tanto más aterradora.

1 UNAMUNO Miguel de, « A la muerte de un hijo », *Antología*, v. 31-32.

2 Para un primer esbozo de la cuestión, remito al excelente libro de MEYER François, *L'ontologie de Miguel de Unamuno*, PUF, Paris, 1955, 134 p. Véase, en particular, el primer capítulo, « L'être : le conflit du tout et du rien », p. 1-24.

3 UNAMUNO Miguel de, « El Cristo yacente [...] », *op. cit.*, v. 43.

4 *Ibid.*, v. 47-50.

5 *Ibid.*, v. 37-40.

El pánico de Unamuno ante la muerte, como abertura eventual a la nada en el sentido absoluto, aparece ya en *Paz en la guerra* a través de las « vivencias » de Pachico Zabalbide, ese joven desasosegado, paradójico – en quien se puede ver desde varios aspectos al propio Unamuno. Reflexionando sobre la fugacidad del tiempo y la eventualidad de la nada que conlleva la muerte, dice el narrador :

¿ Qué era él más que el día anterior ? ¡ Tener que pasar del ayer al mañana sin poder vivir a la vez en toda la serie del tiempo ! Tales reflexiones le llevaban en la oscuridad solitaria de la noche la emoción de la muerte, emoción viva que le hacía temblar a la idea del momento en que le cogiera el sueño, aplanado ante el pensamiento de que un día habría de dormirse para no despertar. Era un terror loco a la nada, a hallarse solo en el tiempo vacío, terror loco que sacudiéndole el corazón en palpitaciones le hacía soñar que, falto de aire, ahogado, caía continuamente y sin descanso en el vacío eterno, con terrible caída. Aterrábale menos que la nada el infierno, que era en él representación muerta y fría ; más representación de vida al fin y al cabo.¹

Julián Marías muestra que las muertes de *Paz en la guerra* revelan un sentimiento de derrelicción total que deja al ser humano sin asidero referencial, porque todo su entorno se hunde en la inconsistencia. Del mismo modo, cuando Rosa, en *La tía Tula*, publicada en 1921, se engancha desesperadamente a Ramiro, su marido, para escapar de las garras de la muerte, éste vacila. Rosa comprende entonces que su marido ya no puede hacer nada por ella y, descubriendo su miedo de que lo arrastre tras sí, se derrumba y muere en total soledad :

Llególe por último el supremo trance, el del tránsito, y fue como si en el brocal de las eternas tinieblas, suspendida sobre el abismo, se aferrara a él, a su hombre, que vacilaba sintiéndose arrastrado. Quería abrirse con las uñas la garganta la pobre, mirábale despavorida, pidiéndole con los ojos aire ; y luego, con ellos le sondeó el fondo del alma y, soltando su mano, cayó en la cama donde había concebido y parido sus tres hijos.²

El ser humano nace solo y muere solo. Es un recurrente en la obra de Unamuno. Ahora bien, si la muerte es tan angustiadora para Unamuno, no es sólo por la eventualidad de enfrentarse con la nada, como lo pudiera sugerir el texto citado de *Paz en la guerra*, sino también y sobre todo por la disolución posible del hombre en la nada. En el primer capítulo de *El sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, cuyo título es ya significativo – « El hombre de carne y hueso » –, publicado en 1913, el mismo año que « El Cristo yacente », Unamuno escribe al respecto :

1 UNAMUNO Miguel de, *Paz en la guerra* (1897), Col. Austral, n° 179, novena edición, p. 49-50.

2 UNAMUNO Miguel de, *La tía Tula*, Col. Austral, 'n° 122, octava edición, p. 55.

De mí sé decir que cuando era un mozo, y aun de niño, no lograron convencerme las patéticas pinturas que del infierno se me hacían, pues ya desde entonces nada se me aparecía tan horrible como la nada misma. Era una furiosa hambre de ser, un apetito de divinidad.¹

En este contexto, el concepto « nada » tiene pues un significado de ausencia radical del ser, de vacío absoluto. De ahí que, en Unamuno, la meditación sobre la muerte sea revelación de la esencia del hombre como posible ser-para-la-nada. De ahí también que lo que Unamuno llama « la cuestión humana » – la cuestión de saber si el hombre se ha de morir del todo o no – sea la única cuestión que lo preocupa.

3 – El Espíritu de Disolución

« ¡ No hay nada más eterno que la muerte ; / todo se acaba ! dice a nuestras penas- ;
no es ni sueño la vida ; / todo no es más que tierra ;
todo no es sino nada, nada, nada... / y hedionda nada que al soñarla apesta ! »
Es lo que dice el Cristo pesadilla ; / porque este Cristo de mi tierra es tierra.²

Esta estrofa se sitúa en el espacio del Espíritu de Disolución que susurra al oído que todo se derrumba, que nada tiene consistencia. Es el *vanitas vanitatum, et omnia vanitas* – « vanidad de vanidades y todo es vanidad »³ – de que habla el *Eclesiastés*. Las palabras del Cristo pesadilla, que expresan el carácter vano, ilusorio, de todas las cosas – « todo no es sino nada, nada, nada... / y hedionda nada que al soñarla apesta ! » –, son una de las múltiples manifestaciones de ese vértigo de la nada que constantemente atormenta a Unamuno.

En el poema « Para después de mi muerte », el poeta expresa así ese vértigo en que la meditación sobre su-ser-para-la-nada lo envuelve :

Vientos abismales, / tormentas de lo eterno han sacudido
de mi alma el poso, / y su haz se enturbió con la tristeza
del sedimento. / Turbias van mis ideas,
mi conciencia enlojada⁴, / empañado el cristal en que desfilan
de la vida las formas, / y todo triste,
porque esas heces lo entristecen todo. / Oye tú que lees esto
después de estar yo en tierra, / cuando yo que lo he escrito
no puedo ya al espejo contemplarme ; / ¡ Oye y medita ! / Medita, es decir : sueña !⁵

1 UNAMUNO Miguel de, *Sentimiento trágico de la vida*, (cap. I), Alianza Editorial, Madrid, 1986, p. 27.

2 UNAMUNO Miguel de, « El Cristo yacente [...] », *op. cit.*, v. 51-58.

3 *Eclesiastés*, 12⁸.

4 « Aquí se lee la palabra *enlojada*, que no trae el Diccionario de la Academia y la he recogido de boca del pueblo. En otros sitios dicen *alojada*, y equivale a « turbia », tratándose del agua. Me parece deriva de *fluxu* », (N. del A.).

5 UNAMUNO Miguel de, « Para después de mi muerte », *Antología*, p. 58-59. [Este poema figura en la sección « Poesías, 1907 »].

Y tras una invitación al lector para que se apropie los versos que le deja, termina el poema así :

¿ Dónde irás a pudrirte, canto mío ?
¿ en qué rincón oculto / darás tu último aliento ?
¡ Tú también morirás, morirá todo, / y en silencio infinito
dormirá para siempre la esperanza !¹

A diferencia de « El Cristo yacente », en donde el rostro de la muerte se refleja en el espejo de sus efectos vigentes, aquí la muerte se refleja como anticipo explícito de su propio anonadamiento y del anonadamiento de sus obras. Por supuesto, en « El Cristo yacente » está implicado el yo del poeta, como está implicado el pueblo español, pero de manera un tanto velada. En El rostro operante de la muerte se espacializa en múltiples facetas que, por ello mismo, le permite al yo cierta distanciaci3n, si bien le reflejan su posible devenir. El verso « porque este Cristo de mi tierra es tierra », que se repite de manera obsesiva a lo largo del poema, sintetiza, en cierto modo, las otras facetas que nos brinda el poema. El Cristo en putrefacci3n – « ve las negruras de su gusanera »², « Cristo árida carroña recostrada / con cuajarones de sangre seca »³, etc. – es una producci3n específica de la tierra española, lo que sugiere la idea de que esta tierra le presta fácilmente el oído al Espíritu de Disoluci3n.

He tenido la ocasi3n de subrayar en el trabajo, ya citado, « La interdependencia ontológica del hombre y de Dios », que Unamuno rechaza ese Espíritu de Disoluci3n al que opone constantemente con rabia esperanzada el Espíritu de Invasi3n, agarrándose al horizonte movedizo del deseo como única certeza. A horcajadas entre esos dos polos antitéticos, Unamuno no ve otra eventualidad para mantenerse en el ser que la vehemencia de ese deseo. Deseo simbolizado, en el poema, por los dos últimos versos : « ¡ Y tú, Cristo del cielo, / redímenos del Cristo de la tierra ! »⁴. Es también el sentido del largo y magnífico poema *El Cristo de Velázquez* que constituye, según Unamuno, la otra vertiente de la fe del pueblo español.

Al Cristo yacente de Palencia se opone el de Velázquez, resplandeciente, el Cristo que ha triunfado de la muerte. Sin embargo, incluso aquí subsiste la amenaza de la muerte definitiva. Pues si es cierto que en este largo poema subyace la esperanza, en múltiples movimientos es visible, empero, una angustiadora interrogaci3n sobre el estatus glorioso, inmortal, de Cristo.

1 *Ibid.*, p. 60.

2 UNAMUNO Miguel de, « El Cristo yacente », v. 61.

3 *Ibid.*, v. 135-136.

4 *Ibid.*, v. 149-150.

Entre dichos movimientos, cabe subrayar el que lleva por título « La vida es sueño », en donde, dirigiéndose a Cristo, pregunta el poeta :

¿ Estás muerto, Maestro, o bien tranquilo / durmiendo estás el sueño de los justos ?
 Tu muerte de tres días fue un desmayo, / sueño más largo que los otros tuyos ;
 [...] Y di, ¿ soñabas ? / ¿ Soñaste, Hermano, el reino de tu Padre ?
 ¿ Tu vida acaso fue, como la nuestra, / sueño ? ¿ De tu alma fue en el alma quieta
 fiel trasunto del sueño de la vida / de nuestro Padre ? Di, ¿ de qué vivimos
 sino del sueño de tu vida, Hermano ?¹

Este interrogante sobre la eventualidad de que la vida de Cristo, y, por ende, el sentido del objeto de su misión – « el reino de tu Padre » –, haya sido sólo un sueño se sitúa en la problemática unamuniana de que la vida es sueño, no en el sentido de Calderón, sino en el de Shakespeare, mucho más radical, problemática que recorre toda su obra. Aparece claramente en 1895 con la publicación de *En torno al casticismo* y cobra magnitud, a partir de 1904, con *Plenitud de plenitudes*.

Al Espíritu de Disolución, dije, mi voluntad responde con el Espíritu de Invasión que se expresa así en *El sentimiento trágico de la vida* :

¡ Ser, ser siempre, ser sin término ! ¡ Sed de ser, sed de ser más ! ¡ Hambre de Dios !
 Sed de amor eternizante y eterno ! ¡ Ser siempre ! ¡ Ser Dios !²

A esta rabia de ser se opone lo que en *En torno al casticismo* llama la « tentación satánica » :

Hay muchos que llaman preferir la felicidad a la civilización, el buscar el sueño ;
 hay muchos en cuyo corazón resuena grata la voz de la tentación satánica que dice : « o
 todo o nada ».³

Aquí, la alternativa « o todo o nada » tiene una connotación negativa, mientras que, en escritos posteriores, dicha alternativa constituye el resorte del ser en su lucha por ser, a la vez que es una de las manifestaciones de la conciencia escindida que, según Unamuno, caracteriza al hombre. Por ejemplo, en un escrito de 1918, « Otra vez Brand », dice :

O todo o nada. Tal era la empresa de Brand. Y Brand, sin embargo, vivió de todo y
 de nada, de la lucha del todo contra la nada y de la nada contra el todo. Y en rigor su
 empresa fue ésta otra : todo y nada. Lo sintió al fin cuando moribundo, entre los hielos

1 UNAMUNO Miguel de, « La vida es sueño », *El Cristo de Velásquez*, X, Austral, n° 781, 6ª edición, Madrid, 1984, p. 29.

2 UNAMUNO Miguel de *Sentiment tragique de la vie*, in *Ensayos*, t. II, Aguilar, Madrid, 1958, p. 54 [cap. III].

3 UNAMUNO Miguel de, *En torno al casticismo*, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid 1996 [170 p.], p. 54.

de las montañas, aquel su corazón, que era un volcán helado, encuentre anonadado ante la todeidad del Dios del amor.¹

En *El Sentimiento trágico de la vida*, insistirá en el mismo sentido que en el texto sobre Brand.

La sed de ser eternamente choca con la experiencia del envejecimiento que, a cada instante, pone en tela de juicio el deseo de inmortalidad, de *serlo todo*, y la consistencia asimismo del individuo.

En el prólogo a *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*, escrito, como indiqué, en 1933, tres años antes de su muerte, Unamuno dice que, reflexionando retrospectivamente sobre su obra, descubre que lo que aguijoneaba a todos sus personajes era « el pavoroso problema de la personalidad, si uno es lo que es y seguirá siendo lo que es ». Según el autor, la congoja que esta cuestión suscitó muy temprano en él es el manantial de casi todos sus personajes de ficción. Meyer hace notar que el término « congoja » domina el pensamiento de Unamuno y le da ese matiz agónico de escisión del ser que resalta en sus escritos de manera obsesiva. Por la connotación psicofisiológica de ahogo y de esfuerzo desesperado para respirar, este término es sin duda el que mejor traduce el estatus del « hombre de carne y hueso » unamuniano, encenagado en la niebla de la existencia.

Desde el punto de vista del léxico, además de « congoja », merece prestar atención a la importancia y frecuencia en los escritos de Unamuno de los términos « angustia », « vértigo » y « nada »².

La experiencia de la irreversibilidad del tiempo en cuanto sumidero de la permanencia es, sin duda, para Unamuno, la más angustiadora de las experiencias de su finitud por la eventualidad de la nada que conlleva.

En *De la correspondencia de un luchador*, escrito en 1909 – cuando sólo tiene cuarenta años – el vértigo que le produce la eventualidad de la nada es particularmente visible :

Me sucede hace ya algún tiempo una cosa pavorosa, y es que el corazón paréceme haberseme convertido en un reloj de arena, y me paso los días y las noches dándole vueltas. Jamás sentí [...], de tal modo, el correr el tiempo, que todo se nos va de entre las manos. Sabía, sí – ¿ quién no lo sabe ? –, lo sabía, pero no lo sentía como lo siento

1 UNAMUNO Miguel de, « Otra vez Brand », in *Ob.*, t. IX, p. 71-72.

2 Varios estudiosos de Unamuno ven en la frecuencia de esos términos un sólido argumento para situar a Unamuno en la corriente existencialista. Yo diría más bien « existencial ». Hay que excluir a Heidegger y a Sartre que, en modo alguno, comparten la preocupación de la inmortalidad que aqueja a Unamuno. En el primer capítulo de *El Sentimiento trágico de la vida*, Unamuno sitúa explícitamente su interrogación en la corriente existencial que, partiendo de Marco Aurelio, se prolonga en San Agustín, Pascal, Rousseau, Leopardi, Vigny y Kierkegaard, entre otros.

ahora. Ya no es que se me agranda mi pasado, que aumentan mis recuerdos : es que se me achica el porvenir, que disminuyen las esperanzas. No es ya la infancia que se me aleja y con ella mi brumoso nacimiento ; es la vejez que se me acerca y mi brumosa muerte con ella. ¿ Comprendes ahora lo de la lucha ?¹

La congoja le impele a buscar en la lucha el olvido y la superación del sentimiento de insubstancialidad en que se anega. Es lo que hace, por ejemplo, Augusto en *Niebla*, cuando, en el epílogo, se enfrenta con el propio autor, don Miguel de Unamuno, por salir de la « nivola ». Empero, sobre este punto hay aparentemente dos tendencias contradictorias en el pensamiento de Unamuno, cuya clave se encuentra en el capítulo II de *El sentimiento trágico de la vida*, en donde precisa la rabiosa sed de ser que le anima y su enérgico rechazo a desaparecer totalmente, en estos términos :

¿ Por qué quiero saber de dónde vengo y adónde voy, de dónde viene y adónde va lo que me rodea, y qué significa todo esto ? Porque no quiero morirme del todo, y quiero saber si he de morirme o no definitivamente. Y si no muelo, ¿ qué será de mí ? ; y si muelo, ya nada tiene sentido. Y hay tres soluciones : a) o sé que me muelo del todo, y entonces la desesperación irremediable, o b) sé que no muelo del todo, y entonces la resignación, o c) no puedo saber ni una ni otra cosa, y entonces la resignación en la desesperación o ésta en aquélla, una resignación desesperada, o una desesperación resignada, y la lucha.²

Sólo la tercera solución – o ausencia de solución – es válida para Unamuno. En esta incertidumbre y en el vehemente deseo de ser que lo anima, funda su dinamismo ético y ontológico. Incertidumbre que, en él, es inseparable del sentimiento de que el ser es inconsistente. La lucha da finalidad a la vida. Es el resorte que le permite al hombre salir del tedio y propulsarse hacia el horizonte de su deseo. La niebla que envuelve a Augusto Pérez es una de las múltiples manifestaciones, en la obra de Unamuno, de ese sentimiento de insubstancialidad que lo atenaza.

El rostro anonadador de la muerte ronda constantemente a Unamuno en sus vivencias y se refleja en sus escritos. En ello influyó sin duda el temprano y angustiador encuentro concreto con la muerte – primero la de su padre que, de ser la consecuencia del suicidio, lo deja sin el asidero de la Instancia del Tercero Fundador ; luego la eventualidad de la suya propia con la explosión de la bomba carlista junta a su casa ; el sobresalto nocturno del 97 ; y por fin la muerte del hijo Raimundín. Lo mismo en sus novelas que en sus ensayos y poemas, la problemática de la muerte constituye uno de los temas centrales, en donde subyace el pánico existencial, y no sólo teórico, a

1 UNAMUNO Miguel de, *La correspondencia de un luchador*, in *Ensayos*, Aguilar, t. II, Madrid, 1958, p. 387.

2 *Ibid.*, p. 48.

toparse con la nada y disolverse en ella. De ahí la « tentación satánica » del Espíritu de Disolución al que responde, con vehemencia, el Espíritu de Invasión – el deseo de *serlo todo* y eternamente, *siéndose* – que le permite mantenerse en esa zona de « esperanza desesperada » o « desesperación esperanzada » que lo mantiene en vilo.

El pánico ante la nada concierne a la desaparición del hombre concreto, del yo cuerpo y conciencia, cuerpo y deseo, como lo subrayan estos versos del « Cristo yacente » :

No es este Cristo el Verbo / que se encarnara en carne vividera ;
este Cristo es la gana, la real Gana, / que se ha enterrado en tierra ;
la pura voluntad que se destruye / muriendo en la materia ;
una escurraja de hombre troglodítico / con la desnuda voluntad que, ciega,
escapando a la vida, / se eterniza hecha tierra.¹

Esta estrofa pone el acento en uno de los aspectos particularmente importantes de la filosofía unamuniana. Lo angustiador aquí no es sólo la putrefacción del cuerpo, sino también la evaporación del deseo, de la voluntad – « la real Gana que se ha enterrado en tierra » -, de la conciencia. Unamuno no se conformaría con la inmortalidad del alma. Necesita al mismo tiempo la inmortalidad corpórea. Por eso el trabajo anonadador de la muerte en « El Cristo yacente de Santa Clara de Palencia » afecta al ser en su totalidad, cuerpo y « real Gana ». Es lo que traducen también estos versos del *Cancionero* :

Lope de Vega, claro de improviso :
« Si el cuerpo quiere ser tierra en la tierra,
el alma quiere ser cielo en el cielo » ;

pero debe enmendársele el inciso ;
« si el cuerpo quiere ser cielo en la tierra,
el alma quiere ser tierra en el cielo ».²

Pese a la enmienda del inciso, subsiste la incertidumbre, y con ella la fascinación del ser-para-la-nada que lo atrae, como atraen al don Manuel de *San Manuel Bueno, mártir* las aguas profundas. Así lo evidencian, por ejemplo, estas líneas de *Cómo se hace una novela* :

He aquí por qué no puedo mirarme un rato al espejo, porque al punto se me van los ojos tras de mis ojos, tras su retrato, y desde que miro a mi mirada me siento vaciarme de mí mismo, perder mi historia, mi leyenda, mi novela, volver a la inconciencia, al pasado, a la nada [...]³

1 UNAMUNO Miguel de, « El Cristo yacente », v. 97-102.

2 UNAMUNO Miguel de, *Cancionero*, 1088, in *Antología*, p. 268.

3 UNAMUNO Miguel de, *Cómo se hace una novela*, in *San Manuel Bueno, mártir*, op. cit., p. 133.

Por ese pánico a encontrarse con la nada, rechaza a veces el conocimiento, como en el poema « Nuestro secreto », escrito en 1910, como « La oración del ateo » :

No me preguntes más, es mi secreto,
secreto para mí terrible y santo ; ante él me velo con un negro manto
[...] Hay del alma en el fondo oscura sima
y en ella hay un fatídico recodo
que es nefando franquear ; allá en la cima ;
[...] conócete, mortal, mas no del todo.¹

Amadeo LÓPEZ
GRELPP
Paris X-Nanterre

¹ UNAMUNO Miguel de, *Sonetos líricos, Antología*, p. 100-101.

***El árbol de la ciencia* de Pío Baroja et la mort: une approche schopenhauerienne**

La mort est le véritable génie inspirateur et le musagète de la philosophie, et c'est aussi pourquoi Socrate a défini celle-ci θανάτου μελέτη. Il est même peu probable, que, sans la mort, on pût philosopher.¹

En choisissant comme titre pour son roman publié en 1911 *El árbol de la ciencia*, Pío Baroja renvoie le lecteur à la référence biblique de La Genèse, au fruit défendu, au fruit aigre du péché originel, à la connaissance associée à la douleur, à la condition humaine vouée à la mort. L'œuvre propose le parcours d'une vie dans un espace fini – celui de la Péninsule ibérique – ; dans un temps fini – l'action se situe à la fin du XIX^e siècle et va de l'aube de la jeunesse au crépuscule d'un suicide.

Le lecteur suit le parcours initiatique des illusions perdues d'un jeune homme en proie à une perpétuelle interrogation philosophique imprégnée de la pensée de Schopenhauer, à tel point que l'on peut interpréter *El árbol de la ciencia* comme un roman illustratif de la philosophie du maître de Dantzig.

Si E. Inman Fox² a signalé l'importance déterminante du philosophe allemand chez Pío Baroja et a montré que la structure de l'œuvre sur laquelle nous nous penchons s'inspire du *Monde comme volonté et comme représentation*, nous nous proposons, quant à nous, d'approfondir et de montrer combien la conception de la mort et de ses figures relève d'une interprétation toute schopenhauerienne, à travers l'analyse du questionnement existentiel d'Andrés Hurtado, protagoniste tourmenté, confronté aux manifestations de l'arbre de vie qui le conduisent au suicide, ultime phase d'un apprentissage de l'existence avant le néant. Nous nous interrogerons alors sur le sens de cet acte de désespoir, totalement en rupture avec l'enseignement de Schopenhauer.

1 SHOPENHAUER Arthur, *Métaphysique de l'amour. Métaphysique de la mort*. Introduction de GUÉROULT Martial, traduit de l'allemand par SIMON Marianna, « Bibliothèques 10/18 » dirigé par ZYLBERSTEIN Jean-Claude, Département d'Univers de Poche, Paris, 2003, [179 p.], p. 91.

θανάτου μελέτη, « inquiétude de la mort », PLATON, *Phèdre* 81 a, note I, p. 177.

2 INMAN FOX E., « Baroja y Schopenhauer : *El árbol de la ciencia* », in *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1988, 397 p. Il cite en note 6, p. 159-160, d'autres chercheurs qui ont établi un lien entre Pío Baroja et Schopenhauer, tels que : GRANGEL Luis, *Retrato de Pío Baroja*, Editorial Barna, Barcelona, 1953 ; EOFF Sherman, *The Modern Spanish Novel*, New York University Press, New York, 1961 ; IGLESIAS Carmen, *El pensamiento de Baroja*, México, 1963.

Andrés Hurtado : un personnage barojien et schopenhauerien.

Comme beaucoup d'écrivains, Pío Baroja puise la matière de ses romans dans son vécu. Ainsi confesse-t-il par exemple, dans ses Mémoires¹, qu'il s'était inspiré de El señor Parodi pour peindre le personnage de l'ancien secrétaire de mairie de Urbía – ville fictive - dans *Zalacáin el Aventurero* :

Un veterano, antiguo maestro de escuela de Vergara, grande y pesado como un elefante, que usaba una gorra escosesa con cintas que le caían atrás.²

Il invente peu, préférant insérer la réalité qu'il a connue dans les pages de ses oeuvres. Celles-ci prennent la valeur d'un témoignage sur une époque, comme l'affirme l'auteur dans son discours d'entrée à l'Académie espagnole :

Supongo que todo lo que se conoce bien y se puede contar con alguna sinceridad y claridad puede tener cierto interés de documento.³

Le lecteur en vient par conséquent à identifier facilement la personne qui se cache derrière tel personnage. Mais, dans *El árbol de la ciencia*, si l'écrivain réitère ce procédé, il va plus loin, faisant d'Andrés Hurtado, un authentique double de lui-même. En effet, le texte des Mémoires publiées en 1944 et celui du roman paru en 1911 se superposent. Ceci se produit en particulier avec la « Cuarta parte : Juventud », la « Quinta parte : El estudiante de Medicina » et la « Sexta parte : De médico de pueblo ». La chronologie, l'espace, l'auteur et le personnage se confondent à tel point que des passages entiers de l'un et l'autre texte sont identiques. Cette osmose frappe dès les premières lignes d'*El árbol de la ciencia* dans lesquelles le protagoniste ressent et adopte la même attitude en retrait face à ses contemporains, le même regard scrutateur et critique que le romancier :

Andrés Hurtado, algo sorprendido de verse entre tanto compañero, miraba atentamente arrimado a la pared la puerta de un ángulo del patio por donde tenían que pasar.⁴

Tandis que Pío Baroja se souvient de ce jour-là de la façon suivante :

Yo, algo sorprendido de verme entre tanto compañero, miraba atentamente, arrimado a la pared, la puerta de un ángulo del patio por donde teníamos que pasar.⁵

1 BAROJA Pío, *Desde la última vuelta del camino. Memorias. Familia, Infancia y Juventud*, Tomo II, Editorial Caro Raggio, Madrid, 1982, 441 p.

2 *Ibid.*, p. 368.

3 BAROJA Pío, *La formación psicológica de un escritor (Discurso de ingreso en la Academia Española)*, in *Rapsodias, Obras completas*, Tomo V, Biblioteca nueva, Madrid, 1948, p. 865.

4 BAROJA Pío, *El árbol de la ciencia*, edición de CARO BAROJA Pío, Caro Raggio/Cátedra, Letras Hispánicas, Madrid, 1995, [303 p.], 35-36.

5 BAROJA Pío, *Familia, Infancia y Juventud*, *op. cit.*, p. 214.

Le parcours de vie demeure ensuite parallèle avec les mêmes expériences : des études désastreuses de médecine à la pratique décevante en province – Cestona devenant Alcolea del Campo – pour finir par un retour à Madrid. Là s'arrête la similitude : fiction et littérature se séparent puisque le protagoniste disparaît et que l'auteur commence une nouvelle carrière liée à l'industrie alimentaire. Nous pensons que ce substrat autobiographique fait de l'œuvre de fiction une image représentative de la réalité vécue par la jeunesse de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e confrontée à une société perçue comme décadente, vieillissante, léthargique, qui n'offre d'opportunités dans aucun domaine. On peut interpréter *El árbol de la ciencia* comme une chronique : « Una época crítica de España, en la cual se da como fenómeno sintomático el fracaso de la juventud »¹.

Sentiment amer et opinion négative d'une génération sacrifiée qui font écho à la réflexion de Fermín Ibarra qui souligne âprement ce marasme :

Quando estoy fuera de España - siguió diciendo Ibarra - quiero convencerme de que nuestro país no está muerto para la civilización, que aquí se discurre y se piensa, pero cojo un periódico español y me da asco ; no habla más que de políticos y de toreros. Es una vergüenza.²

S'il nous semble opportun de souligner les similitudes entre l'écrivain et sa créature, notre propos n'est pas d'étudier Pío Baroja à travers un personnage de fiction, mais au contraire de nous pencher sur le personnage de fiction tel que l'élabore Pío Baroja. Celui-ci consacre les premiers chapitres à un portrait « psychologique » d'Andrés Hurtado qui va expliquer le questionnement philosophique placé au cœur du roman et pourquoi la sensibilité du personnage le porte vers les idées de Schopenhauer.

Les premières lignes du chapitre III « Andrés Hurtado y su familia » offrent les traits essentiels du protagoniste : « En casi todos los momentos de su vida Andrés experimentaba la sensación de sentirse solo y abandonado »³.

D'une part, la mort de sa mère joue en ce sens un rôle déterminant : « La muerte de su madre le había dejado un gran vacío en el alma y una inclinación por la tristeza »⁴.

Solitude, sentiment de vide intérieur, tristesse chronique, ce sont là des caractéristiques que les aléas de l'existence ne vont que renforcer. Peu à peu, le personnage se retire du monde : le commerce avec les autres

1 BAROJA Pío, *La formación psicológica de un escritor, op. cit.*, p. 865.

2 BAROJA Pío, *El árbol de la ciencia, op. cit.*, p. 259.

3 *Ibid.*, p. 44.

4 *Idem.*

hommes n'engendre qu'amertume et désagrément ; il préfère les lieux où il vit reclus :

Andrés no quería salir a la calle ; sentía una insociabilidad intensa. Le parecía una fatiga tener que conocer a nueva gente.¹

D'autre part, des rapports extrêmement conflictuels avec le père, don Pedro, exacerbent un esprit rebelle qui rejette l'arbitraire, le despotisme, l'égoïsme, le paraître, la bêtise qu'incarne le chef de famille. Le personnage n'aura de cesse qu'il ne les combatte sous toutes leurs formes, à commencer chez son frère aîné – « un retrato degradado de don Pedro »², mais aussi, par exemple, chez le pseudo-scientifique Letamendi ou bien chez le tyrannique médecin – « médico de sala » – de San Juan de Dios, etc .

Dès le premier jour de ses études, cet écorché vif subit un désenchantement qui ne l'abandonnera plus. Il attend avec ses compagnons pour franchir la porte de la classe de Chimie qui s'ouvre symboliquement sur son avenir. Ce passage initiatique lui dévoile l'illusion de « creerse más hombre, que su vida ha de cambiar »³, car il ne découvre qu'une marionnette cabotine en guise de professeur. Un sentiment d'absurdité l'assaille face aux êtres et aux choses dont il ne se départira plus :

Él hubiese querido encontrar una disciplina fuerte y al mismo tiempo afectuosa, y se encontraba con una clase grotesca en que los alumnos se burlaban del profesor. Su preparación para la Ciencia no podía ser más desdichada.⁴

Le personnage d'Andrés Hurtado est celui d'un être pur à l'image du jeune Baroja intransigeant qui se souvient qu'il aspirait à ce que :

La vida fuese principalmente limpia. Mentir, engañar, intrigar, me parecía entonces y me parece ahora poco digno.⁵

Rigorisme, scepticisme, pessimisme, voici bien d'autres données de sa « nature » qui ne peuvent conduire qu'à la misanthropie puis à une solution extrême : le suicide. D'autre part, cet être hypersensible semble en accord avec le propre tempérament de Schopenhauer dont Martial Guérout évoque « la vision pessimiste des choses », la « mélancolie incurable », « l'humeur froncée et chagrine »⁶. Comme le philosophe dans sa jeunesse, le jeune homme semble inadapté à la société et à l'époque dans lesquelles il vit : incompris, isolé, n'arrivant pas à se faire une place. Mais Andrés Hurtado

1 *Ibid.*, p.156.

2 *Ibid.*, p. 45.

3 *Ibid.*, p. 35.

4 *Ibid.*, p. 43.

5 BAROJA Pío, *La formación psicológica de un escritor, op. cit.*, p. 871.

6 SHOPENHAUER Arthur, *Métaphysique de l'amour. Métaphysique de la mort, op. cit.*, p. 25.

paraît surtout être une illustration de la condition humaine telle que la conçoit le Maître de Dantzig : la vie n'est que « Tristezas y dolores » et « Aburrimento », comme le rappelle Pío Baroja qui donne ces titres respectivement à la troisième partie et au quatrième chapitre de celle-ci. En effet, vivre signifie souffrir. Ce qui nous conduit à nous pencher sur le questionnement philosophique du protagoniste.

Le questionnement existentiel

Les circonstances familiales avec la mort récente de sa mère, le moment décisif où l'individu se trouve à la croisée de son destin confronté au choix d'une carrière, le vide de l'âme, les premières expériences durant les études de médecine préparent le terrain du questionnement existentiel et prédisposent Andrés Hurtado à adhérer à la philosophie de Schopenhauer. Comme ce penseur le décrit, le protagoniste perçoit la vie telle : « una corriente tumultuosa e inconsciente donde los actores representan una tragedia que no comprendían »¹. À l'image des autres hommes, il est condamné à un sort funeste, car c'est la conséquence inévitable, non pas de l'expiation de ses propres fautes, mais de celle de l'existence elle-même, du crime du péché originel que Schopenhauer explique en citant à ce sujet les vers de Calderón dans *La vida es sueño* : « Pues el delito mayor / Del hombre, es haber nacido »².

Andrés Hurtado doit assumer son destin d'homme qui n'est autre que « besoin, misère, plaintes, douleur, mort »³. De plus, à l'instar de tout ce qui vit, il reste soumis à la volonté :

[...] la vida aparece como una cosa oscura y ciega, potente y jugosa sin justicia, sin bondad, sin fin ; una corriente llevada por una fuerza *x*, que él [Schopenhauer] llama voluntad.⁴

Le philosophe insiste sur l'importance capitale de ce concept en affirmant que :

La distinction rigoureuse entre connaissance et volonté, [...] avec le primat de la seconde, fait le caractère fondamental de [sa] philosophie.⁵

Le protagoniste d'*El árbol de la ciencia* se soumet donc à la volonté qui se définit également comme « la chose en soi », « la réalité ultime », « le noyau du réel » hors du temps, de l'espace et de la causalité.

1 BAROJA Pío, *El árbol de la ciencia*, op. cit., p. 84-85.

2 SHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduit par Michel BURDEAU, édition revue et corrigée par Richard ROOS, Quadrige/PUF, Paris, 1966, [1434 p.], p. 447.

3 *Ibid.*, p. 443.

4 BAROJA Pío, *El árbol de la ciencia*, op. cit., p. 177.

5 SHOPENHAUER Arthur, *Métaphysique de l'amour. Métaphysique de la mort*, p. 148.

La vie d'Andrés Hurtado oscille entre l'ennui et la douleur. Elle illustre la conviction toute schopenhauerienne que : « en la juventud se pasa de la inquietud al fastidio ; son como los extremos en que oscila el péndulo de la existencia »¹.

À titre d'exemple, à la fin de la Cinquième partie intitulée « La experiencia en el pueblo », après avoir peu ou prou réussi à vaincre son désœuvrement à Alcolea del Campo dû à l'inaction, à surmonter l'antipathie des villageois envers lui et son désarroi, à parvenir enfin à une sorte d'ataraxie, le vouloir-vivre l'emporte avec le désir que lui inspire Dorotea, l'épouse de Pepinito son logeur. Le jeune homme cède à ses appétits et à son instinct. Mais, une fois son élan assouvi, l'amant découvre qu'en réalité la satisfaction de sa libido ne le comble pas. Au contraire, il est en proie à une grande confusion ; abattu, il éprouve un sentiment d'absurdité qui l'anéantit à ce moment-là – il lui faudra trois jours pour s'en remettre. Ce paradoxe, Schopenhauer l'explique ainsi en disant que :

Tout désir naît d'un manque, d'un état qui ne nous satisfait pas ; donc il est souffrance, tant qu'il ne nous satisfait pas. Or, nulle satisfaction n'est de durée ; elle n'est que le point de départ d'un désir nouveau. Nous voyons le désir partout arrêté, partout en lutte, donc toujours à l'état de souffrance ; pas de terme dernier à l'effort ; donc pas de mesure, pas de terme à la souffrance.²

Précisément, la douleur inhérente à « la nature » du jeune homme s'amplifie avec les premières années de médecine. On retrouve un témoignage commun à Pío Baroja dans ses Mémoires et à Andrés Hurtado dans *El árbol de la ciencia* au sujet du passage à l'hôpital de San Juan de Dios ; auteur et personnage pensent que :

el pesimismo de Schopenhauer era una verdad casi matemática. El mundo [...] parecía una mezcla de manicomio y de hospital ; ser inteligente constituía una desgracia, y sólo la felicidad podía venir de la inconsciencia y de la locura.³

Ce qui signifie que la connaissance et la souffrance restent intimement liées. L'écrivain exprime cette idée par une citation récurrente dans ses œuvres tirée du *Livre de l'Ecclésiaste* qui remarque que : « Quien añade ciencia, añade dolor »⁴. C'est aussi le sens du symbolisme de l'arbre

1 BAROJA Pío, *La formación psicológica de un escritor*, op. cit., p. 871.

2 SHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 392.

3 BAROJA Pío *Familia, Infancia y Juventud*, op. cit., p. 276 et *El árbol de la ciencia*, p. 81.

4 BAROJA Pío, *La formación psicológica de un escritor*, op. cit., p. 869. Le lecteur trouvera la même référence dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, p. 392 : « Ainsi, selon que la connaissance s'éclaire, que la conscience s'élève, la misère aussi va croissant ; c'est dans l'homme qu'elle atteint son plus haut degré, et là encore elle

biblique de la science. Mais la connaissance d'après Schopenhauer demeure secondaire par rapport à la volonté : « [la voluntad] produce un fenómeno secundario, una fosforescencia cerebral que es la inteligencia »¹. Son épanouissement est proportionnel à la place occupée dans l'échelle de l'évolution des espèces. Ainsi, pour reprendre l'exemple donné par Andrés Hurtado, le ver de terre et l'homme possèdent en eux la volonté et un intellect « pero en otras proporciones »². De même, à l'intérieur de l'espèce humaine, plus l'individu est intelligent, plus il sait, plus il souffre, car plus il prend conscience de la toute-puissance de la volonté et de la difficulté à s'y soustraire. C'est pourquoi le protagoniste – et l'auteur à travers lui – a l'impression désespérante que : « la vida en general, y sobre todo la suya, le parecía una cosa fea, turbia, dolorosa e indomable »³.

Cette hypersensibilité pousse donc Andrés Hurtado à s'interroger sur le sens de la vie : « ¿Qué se hace con la vida ? »⁴ se demande-t-il. D'où un cheminement philosophique qui le conduit de l'approche pseudo-scientifique de Letamendi – qui propose rien de moins que « una fórmula de la vida » par les mathématiques – à la découverte d'authentiques philosophes qui posent avec sérieux la question de ce qu'est la vie. Remarquons que le jeune homme trouve des réponses à son questionnement non pas en Espagne qui semble le pays de la farce et du verbiage, mais à l'étranger et plus particulièrement en Allemagne. Ainsi, lit-il – suivant le même parcours initiatique que Pío Baroja – *La Ciencia del Conocimiento* de Fichte peu compréhensible pour lui, *Parerga y Paralipomena* de Schopenhauer plus abordable et plaisant, enfin *La crítica de la razón pura* de Kant trop difficile d'accès sans les éclaircissements du Maître de Dantzig. Ce dernier fait l'objet d'un hommage répété dans *El árbol de la ciencia* et dans les Mémoires face aux critiques de :

algunos pedantes que [...] decían que Schopenhauer había pasado de moda, como si la labor de un hombre de inteligencia extraordinaria fuera como la forma de un sombrero o de unos pantalones.⁵

s'élève d'autant plus que l'individu a la vue plus claire, qu'il est plus intelligent ; c'est celui en qui réside le génie, qui souffre le plus. C'est dans ce sens, en l'entendant du degré même de l'intelligence, non du pur savoir abstrait, que je comprends et que j'admets le mot du Koheleth : *Qui auget scientiam, auget et dolorem* [qui accroît sa science, accroît sa douleur] », *Ecclésiaste*, I, 18.

1 BAROJA Pío, *El árbol de la ciencia*, op. cit., p. 177.

2 *Ibid.*, p. 179.

3 *Ibid.*, p. 62.

4 *Ibid.*, p. 167.

5 *Ibid.*, p. 72 et *Familia, Infancia y Juventud*, op. cit., p. 256.

Pío Baroja insiste sur l'influence de ce penseur dans sa formation intellectuelle : « Schopenhauer fue el primer autor de obras de filosofía que leí. Después leí a otros filósofos, pero ya no me hicieron tanta impresión¹.

Schopenhauer va aider Andrés Hurtado à trouver ses repères – « una orientación, una verdad espiritual y práctica al mismo tiempo »² –, car il se sent perdu face aux manifestations de l'arbre de la vie telles qu'elles apparaissent dans les trois premières parties du roman. Le lecteur est impressionné par le nombre de personnages secondaires qui surgissent dans le livre de Pío Baroja. Schopenhauer va montrer au jeune homme comment regarder la vie en philosophe, c'est-à-dire, « la voir dans son Idée »³, au-delà de tous les phénomènes dans lesquels se trouve la volonté ; il s'agit de dépasser l'individu en particulier, pour considérer l'espèce humaine dont ce dernier n'est qu'un phénomène, pour arriver à la chose en soi. Comment apparaît donc la vie à Andrés Hurtado ?

Il la conçoit d'abord par rapport à la naissance, la vieillesse, la maladie et la mort. La première occurrence de cette mort surgit avec celle symbolique de la mère, personne à laquelle il semble intimement lié. De quoi est-elle décédée ? Le texte ne le dit pas. Seul l'âge de Luisito, le dernière enfant de la famille Hurtado de quatre ou cinq ans, fournit une indication temporelle sur l'ancienneté de ce décès qui touche Andrés au plus profond de lui-même et renforce son sentiment de tristesse et d'abandon. À travers la mort de sa mère, c'est la sienne qui l'émeut mais aussi, au-delà, celle de l'espèce humaine qui après une existence faite de douleurs – « [Fermina Iturrioz] pasó la existencia creyendo que sufrir era el destino natural de la mujer »⁴ – rejoint le néant. Entre lui et ce néant, plus rien. Il n'apparaît pas alors étonnant que le jeune homme ressente un vide au tréfonds de son être. Le second décès d'un proche est celui du benjamin dont l'annonce curieusement ne provoque qu'indifférence. Andrés a honte de ne pas verser de larmes, de ne pas souffrir. En fait, il apprend la nouvelle « desde lejos » (Tercera parte, V) ; il n'a donc pas l'occasion de voir la dépouille du défunt ; il conserve en mémoire l'image d'un enfant « sano y fuerte [...] alegre y sonriente como le había visto la última vez, el día de la marcha »⁵ : privé de la représentation de la mort, il ne peut l'imaginer, et alors

1 BAROJA Pío, *La formación psicológica de un escritor op. cit.*, p. 881

2 *Ibid.*, p. 73.

3 SHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation, op. cit.*, p. 350.

4 *Ibid.*, p. 45.

5 *Ibid.*, p. 161.

s'apitoyer par des pleurs sur son frère contrairement à sa sœur Margarita – « destrizada por las emociones »¹. L'Idée de ce petit frère demeure éternelle en soi contrairement à l'individu.

Ces deux expériences de confrontation à la mort se nuancent d'une troisième : celle de la « Sala de disección » (Primera parte, VI). Il s'agit d'un épisode autobiographique. Le protagoniste n'est plus confronté à des individus mais à des cadavres sans identité, sans dignité, sans intimité. D'une manière crue, le narrateur décrit les corps squelettiques, jaunâtres, décharnés, découpés en morceaux ; ce ne sont plus que des objets durs et froids. Cette vision agressive de la mort provoque la même agressivité chez les carabins qui enfoncent le scalpel dans la chair inerte : « como si les quedara un fondo atávico de crueldad primitiva »². Ce sadisme de défense face à l'image insoutenable de la dépouille fait place également à de mauvaises plaisanteries avec des bouts de chair ou à des mises en scènes d'un goût douteux. Les étudiants se préservent en quelque sorte de l'anéantissement traumatisant auquel ils sont directement confrontés : inconsciemment, c'est leur cadavre qu'ils voient, le sort terrifiant que la vie leur réserve, d'où la réflexion d'Andrés pensant que :

si las madres de aquellos desgraciados que iban al *spolarium*, hubiesen vislumbrado el final miserable de sus hijos, hubiesen deseado seguramente parirlos muertos.³

N'oublions pas qu'à cette époque, seuls les indigents vont à l'hôpital et terminent à la morgue. Les bourgeois naissent et meurent à leur domicile. Rien ne semble donc épargné à des malheureux à qui, au terme d'une existence passée dans le dénuement, la société refuse des funérailles et une sépulture ; elle les réduit à des cobayes qui terminent dans des chaudières. Au-delà de la répugnance qu'inspirent ces lambeaux de corps, le jeune homme s' imagine candidement qu'en disséquant les cadavres il satisfera « esta curiosidad por sorprender la vida »⁴, comme si la vie se logeait simplement dans un organe palpable et que le vivant s'arrêtait là.

Les manifestations de l'arbre de la vie ne se bornent pas à cela et la volonté s'incarne de bien des façons dans la lutte constante pour l'existence. On peut concevoir *El árbol de la ciencia* comme une représentation du monde sous son aspect phénoménologique, c'est-à-dire dans sa diversité apparente. Celui-ci s'organise autour de deux axes : l'égoïsme et la satisfaction de l'instinct sexuel. « L'égoïsme – nous dit Schopenhauer –, au

1 *Ibid.*, p. 161.

2 *Ibid.*, p. 54.

3 *Ibid.*, p. 57.

4 *Idem.*

reste, est la forme même de la volonté de vivre »¹. Idée reprise par Iturriz qui fait remarquer à son neveu :

– [...] Lo que hace a la sociedad malvada es el egoísmo del hombre, y el egoísmo es un hecho natural, es una necesidad de la vida. ¿ Es que supones que el hombre de hoy es menos egoísta y cruel que el de ayer ? Pues te engañas. [...] ¿ Es que tú crees que el egoísmo va a desaparecer ? Desaparecería la humanidad.²

Le roman propose maints exemples d'égoïsme à commencer par la famille du protagoniste dont le père don Pedro se considère comme « el metacentro del mundo »³ ou dont le frère Alejandro surpasse le chef de famille en étant « más inútil y egoísta aún »⁴, ce qui déchaîne la colère du cadet qui ne supporte pas la tyrannie ou l'arbitraire qui y sont liés. Dans le domaine professionnel, don Juan Sánchez, médecin d'Alcolea del Campo, abuse tout autant de sa position et se comporte d'une manière tout aussi mesquine avec son jeune collègue. Manolo el Chafandín, personnage secondaire parmi d'autres, mène une existence de vaurien paresseux aux dépens de sa belle-mère, la Venancia, dont la première patronne, une aristocrate, préfère se rendre au bal plutôt que de veiller son fils à l'agonie pour pleurer ensuite hypocritement le décès de l'enfant. On pourrait multiplier les exemples.

L'égoïsme évolue en méchanceté dans *El árbol de la ciencia*. Pensons au sadisme du médecin de salle de l'hôpital de San Juan de Dios, à Pepinito, qui livre un oiseau sans défense au chat, ou à la « faiseuse d'anges », doña Virginia, qui s'adonne également à la traite des blanches. Selon Schopenhauer, le méchant est la volonté tout entière. Aveuglé par le voile de Maya⁵ des Hindous, il établit une distinction entre lui et autrui :

Ce qui se montre à lui [nous dit le philosophe], à la place de la chose en soi, c'est le phénomène seul, sous les conditions du temps et de l'espace, du principe d'individuation, et sous celles des autres formes du principe de raison suffisante. Et avec cette intelligence aussi bornée, il ne voit pas l'essence des choses ; qui est une ; il en voit les apparences, il les voit distinctes, divisées, innombrables, prodigieusement variées, opposées même.⁶

1 SHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 404.

2 BAROJA Pío, *El árbol de la ciencia*, op. cit., p. 184-185.

3 *Ibid.*, p. 44.

4 *Ibid.*, p. 45.

5 « [...] *le voile de Maya*, cette déesse hindoue, épouse de Brahma, qui est l'illusion personnifiée, l'illusion fondamentale, cette connaissance fallacieuse qui empêche l'individu de regarder au-delà des apparences », SANS Edouard, *Schopenhauer*, Que sais-je ?, n°2551, PUF, Paris, 1993, [127p.], p. 20.

6 SHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 443.

Le méchant cause de la souffrance à son prochain pour épargner sa propre souffrance. Le médecin de salle, par exemple, apaiserait sa douleur en contemplant celle qu'il inflige à la malheureuse maîtresse du chat ; il penserait en outre que ce mal serait un effet de sa puissance. C'est parce qu'il est, selon Schopenhauer, profondément attaché à la vie qu'il se montre aussi violent et l'énergie qu'il déploie donnerait la mesure de la force de sa volonté. Il verrait l'aspect effroyable de cette vie, d'une part, en regardant la misère des patientes infortunées et, d'autre part, dans la souffrance à laquelle il les soumet. Malgré ce spectacle terrifiant, le méchant s'accroche désespérément à la vie, en affirmant sa propre volonté aux dépens de la volonté d'autrui¹ ; il comprendrait alors combien il tient à cette existence, si misérable soit-elle. Après avoir connu la souffrance chez son prochain, il ressentirait à son tour la douleur d'un joug auquel il ne parvient pas à se soustraire, car on ne parvient à la négation du vouloir-vivre que par ce biais.

La satisfaction de l'instinct sexuel, comme manifestation du vouloir-vivre, gouverne également bon nombre d'individus des couches les plus basses aux couches les plus hautes de la société. Ainsi, Julio Aracil, condisciple d'Andrés Hurtado, profite de Nini, une fille du peuple, en lui faisant miroiter un futur mariage puis prostitue sa femme – une jeune fille de bonne famille – avec son riche associé. La duchesse, que servit en second la Venancia, collectionne les relations adultères. La reine Isabelle II, elle-même, succombe à « el furor erótico »². Deux morales parallèles de la jouissance se développent dans l'injustice la plus totale : celle des riches, considérés comme naturellement supérieurs dont l'égoïsme, le vice, l'immoralité n'ont pas de limites ; celle des pauvres, êtres inférieurs, rigoureuse et sans pardon.

Égoïsme et instinct sexuel se conjuguent pour peindre une humanité souffrante, « un estercolero humano »³, victime de la « crueldad universal », comme celle des femmes perdues victimes de la misère dans les maisons closes, martyrisées par des hommes de main tel que el Cotorrita, écrasées de dettes, brûlées par l'alcool, rongées par les maladies vénériennes, destinées au *spolarium*. Comme le suggère le titre du septième chapitre de la cinquième partie du livre, « sexualidad » équivaut à « pornografía ».

1 Schopenhauer explique ce paradoxe : « [...] cette volonté se méconnaît elle-même ; dans l'un des individus qui la manifestent, elle cherche un accroissement de son bien-être, et en même temps chez l'autre elle produit une cuisante souffrance ; dans sa violence, elle enfonce dans sa propre chair ses dents sans voir que c'est encore elle qu'elle déchire ; et par là, grâce à l'individuation, elle met au jour cette hostilité intérieure qu'elle porte dans son essence. Le bourreau et le patient ne font qu'un », *ibid.*, p. 446.

2 BAROJA Pío, *El árbol de la ciencia*, op. cit., *ibid.*, p. 122.

3 *Ibid.*, p. 82.

L'excès de moralité qui interdit la fréquentation d'une femme sans être marié favorise le développement d'une sexualité cachée et malsaine. Andrés Hurtado, confronté au problème de la chasteté et qui refuse d'entretenir des relations avec les filles de « joie », en tire la leçon suivante :

En los países donde la vida es intensamente sexual no existen motivos de lubricidad ; en cambio, en aquellos pueblos como Alcolea, en donde la vida sexual era tan mezquina y tan pobre, las alusiones eróticas estaban en todo.

Y era natural, era en el fondo un fenómeno de compensación.¹

Si l'on considère avec Schopenhauer que la vie est le miroir de la volonté, on constate avec le protagoniste que la société espagnole de la fin du XIX^e siècle reflète une opposition forte entre bourgeoisie et peuple. La volonté de vivre s'épanouit chez la première aux dépens du second. Ainsi, d'un côté avons-nous la richesse, la santé, la beauté, la force et de l'autre la pauvreté, la maladie, la laideur, la faiblesse. Il y aurait une relation de cause à effet entre l'économie et la biologie. « La casta burguesa [dit Andrés Hurtado] se iba preparando para someter a la casta pobre y hacerla su esclava »². Les enfants des pauvres apparaissent plus petits, chétifs, moins intelligents ; ils finiront misérables à l'hôpital, en maison d'arrêt ou de prostitution, ou sur les champs de bataille. La volonté de vivre qui vise à la survie de l'espèce humaine trouve dans les prédateurs un terrain de choix. Le protagoniste s'insurge contre l'injustice qu'il constate en province comme à Madrid. Rien n'évolue : cette situation d'injustice se perpétue dans un éternel présent. La volonté abuse l'individu défavorisé pour parvenir à ses fins. La Venancia ne remet pas un seul instant en question l'exploitation dont elle est victime malgré les tentatives du jeune homme indigné qui lui fait remarquer que :

el dinero de la gente rica procedía del trabajo y del sudor de pobres miserables que labraban el campo, en las dehesas y en los cortijos [...] que tal estado podía cambiar.³

Discours que ne comprend pas la repasseuse aliénée par la classe dominante dont le pouvoir et les privilèges semblent avoir toujours existé. On retrouve cette résignation chez les habitants d'Alcolea del Campo, par exemple, qui se ruinent « por falta de instinto colectivo »⁴. Il n'existe aucune solidarité entre eux. Les paysans préfèrent subir l'usure, la politique d'alternance et le caciquisme. Cela paraît logique. Aveuglés par le principe d'individuation : « cada ciudadano de Alcolea se sentía tan separado del

1 *Ibid.*, p. 225.

2 *Ibid.*, p. 267.

3 *Ibid.*, p. 123.

4 *Ibid.*, p. 211.

vecino como de un extranjero [...] ; en el fondo, todos eran extraños a todos »¹.

Contrairement à eux, les exploités s'allient à leur plus grand bénéfice d'où la réapparition de : « todas aquellas manifestaciones del árbol de la vida, de la vida áspera manchega : la expansión del egoísmo, de la envidia, de la crueldad, del orgullo »².

La passivité des exploités se constate aussi à Madrid. Iturrioz l'explique par « el espíritu de esclavitud »³ ; « la naturaleza es muy sabia – souligne-t-il – [...] da al rico el espíritu de la riqueza y al pobre el espíritu de la miseria »⁴. Les pauvres restent soumis et prostrés. Ils acceptent leur sort sans mot dire par faiblesse, par ignorance ; il leur manque un minimum d'égoïsme pour les pousser à agir. Encore une fois, la volonté dirige les hommes au service de son épanouissement.

L'esprit d'Andrés est toujours en alerte par rapport à l'objet de sa quête d'où des interrogations telles que : « ¿ Qué consecuencias puede sacarse de todas esas vidas ? »⁵. Après avoir observé ce qu'est la vie – lutte acharnée vouée à l'anéantissement –, il cherche à la comprendre. Il ne croit ni en Dieu, ni en l'Église, ni en une quelconque religion. Il trouve alors un réconfort moral au sujet de la mort, chez Kant et surtout chez Schopenhauer, comme il l'explique à Iturrioz dans ce long dialogue socratique qui occupe la partie centrale du roman :

[...] cuando llegué a comprender que la idea del espacio y del tiempo son necesidades de nuestro espíritu, pero que no tienen realidad ; cuando me convencí por Kant que el espacio y el tiempo no significan nada, por lo menos que la idea que tenemos de ellos puede no existir en nosotros, me tranquilicé. Para mí es un consuelo pensar que, así como nuestra retina produce los colores, nuestro cerebro produce las ideas de tiempo, de espacio y de causalidad. Acabado nuestro cerebro, se acabó el mundo. Ya no sigue el tiempo, ya no sigue el espacio, ya no hay encadenamiento de causas. Se acabó la comedia, pero definitivamente. Podemos suponer que un tiempo y un espacio sigan para los demás. ¿ Pero eso qué importa si no es el nuestro, que es el único real ?⁶

Le jeune homme n'exprime pas la philosophie du « après moi, le déluge ». Il suggère ce que proclame Schopenhauer dès la première ligne de son ouvrage majeur que : « le monde est ma représentation » et que celui-ci

1 *Ibid.*, p. 212.

2 *Ibid.*, p. 213.

3 *Ibid.*, p. 275.

4 *Ibid.*, p. 248.

5 *Ibid.*, p. 130.

6 *Ibid.*, p. 169

n'existe que comme représentation « dans son rapport avec un être percevant » d'où l'énonciation de cette vérité :

Tout ce qui existe, existe pour la pensée, c'est-à-dire, l'univers entier n'est objet qu'à l'égard d'un sujet, perception que par rapport à un esprit percevant, en un mot, il est pure représentation.¹

Le maître de Dantzig accorde une place essentielle au sujet dont les capacités de connaissance permettent d'appréhender le monde. Que disparaisse le sujet, le monde disparaît avec lui. Les catégories de temps, d'espace et de causalité – bases de la connaissance immédiate – ont donc une valeur purement subjective. En outre, elles ne permettent pas de saisir l'être en soi des choses, mais seulement ses manifestations : naître, vivre, mourir sont des concepts qui n'ont de sens que par rapport au temps. Cependant, le temps n'a pas d'existence absolue ; il n'est pas la forme ni le mode de l'être en soi des choses. En d'autres termes, selon Schopenhauer, la mort qui effraye le protagoniste, qui lui fait craindre le moment où il ne sera plus, ne trouble en rien la volonté, indifférente à la fin temporelle d'un phénomène temporel, car elle est indestructible. Il ne sert à rien à Andrés Hurtado de pleurer le temps où il ne sera plus, tout comme il serait absurde de se lamenter sur le temps où il n'était pas encore. L'éternité de l'être qui se situe uniquement dans la volonté, noyau de tout phénomène, reste totalement indépendante des formes de l'apparence phénoménale. Ce qu'affirme haut et fort Schopenhauer en disant que :

Avec la mort la conscience certes se perd mais non ce qui la produisait et la conservait, la vie s'éteint, mais non avec elle le principe de vie, qui se manifestait en elle. C'est aussi pourquoi un sentiment assuré dit à chacun qu'il y a en lui quelque chose d'absolument impérissable et indestructible.²

Ce discours rassurant ne convainc guère Iturrioz, symbole de l'incrédulité des hommes, qui s'exclame : « Bah. ¡ Fantasías ! ¡ Fantasías ! »³. L'oncle du jeune homme observe une méfiance identique à l'égard de la science vers laquelle se tourne également son neveu pour comprendre la vie.

Andrés Hurtado choisit les études de médecine par défaut plutôt que par goût. Appartenant à la classe moyenne, sa famille ne dispose pas des fonds nécessaires pour lui permettre de se lancer dans le commerce ou l'industrie. De plus, comme la plupart des bourgeois de cette époque, l'orgueil paternel

¹ SHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 25.

² SHOPENHAUER Arthur, *Métaphysique de l'amour. Métaphysique de la mort*, op. cit., p. 149.

³ BAROJA Pío, *El árbol de la ciencia*, op. cit., p. 169.

souffrirait que son fils commençât au bas de l'échelle d'où le choix d'une profession libérale. Ce fait de société expliquerait le grand nombre de jeunes gens inscrits en médecine ou en pharmacie comme le lecteur le découvre au chapitre I : futurs médecins ou pharmaciens qui, pour beaucoup, exerceront un tout autre métier, faute d'appui dans ce milieu professionnel, car ils rompent avec la tradition familiale. Néanmoins, si le jeune homme ne se montre pas enthousiaste à l'idée d'être médecin, la science l'attire – en particulier la physiologie. Conscient de ses capacités limitées en la matière, il éprouve un grand respect pour les scientifiques de l'époque : Liebig, Pasteur, Berthelot, Du Bois-Reymond, Lombroso, Metchnikoff, Roentgen, Becquerel, Müller, Haeckel, Hertwig, Koch, Klein. Mais le contexte espagnol rétrograde, caricatural, grotesque aux antipodes des nations européennes du Nord ne répond pas à ses attentes. L'Espagne apparaît comme un vieux pays isolé, figé dans une illusion de grandeur : un fossile. Cependant, ces conditions défavorables n'ébranlent en rien la confiance absolue du jeune homme dans la science, car c'est pour lui le seul moyen de parvenir à la Vérité, à la « realidad de las cosas ». Il « s'accroche » à la science parce qu'il pense y trouver des certitudes qui le rassurent d'une part et d'autre part, une conduite morale qui en découle basée sur la rigueur et l'exigence, enfin un but pour le guider dans l'existence. Ce serait en quelque sorte la boussole dont il a besoin.

On s'aperçoit que cette approche de la science reste philosophique. Andrés Hurtado est un disciple de deux « précurseurs », selon lui, Kant et Schopenhauer. La science est définie comme « el encadenamiento de causas y efectos »¹. On retrouve les concepts du temps, de l'espace et de la causalité qui existent *à priori* dans l'entendement et qui permettent de connaître un objet par intuition d'après le premier philosophe tandis que, d'après le second qui va plus loin, le principe de raison « n'est que la forme de la connaissance, et [...] sa valeur ne s'étend qu'à la représentation, au phénomène, à la visibilité de la volonté, et non à la volonté elle-même qui devient visible »². La vie apparaît alors comme « una cosa oscura y ciega, potente y jugosa sin justicia, sin bondad, sin fin »³. La connaissance engendre la douleur, mais elle permet d'arriver à la vérité des choses. En ce sens, Andrés Hurtado est un personnage très optimiste : il conçoit une science toute-puissante, au dessus des religions, de la politique, des croyances quelconques ; capable de changer la société, de faire progresser

1 *Ibid.*, p. 172.

2 SHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p. 149.

3 BAROJA Pío, *El árbol de la ciencia*, *op. cit.*, p. 177.

l'humanité même s'il se rend parfaitement compte que la science ne permet d'accéder qu'à des vérités d'ordre mathématique ou empirique. Idée que rend le maître de Dantzig par cette image :

[...] ce n'est pas du dehors qu'il nous faut partir pour arriver à l'essence des choses ; on aura beau chercher, on n'arrivera qu'à des fantômes ou à des formules ; on sera semblable à quelqu'un qui ferait le tour d'un château, pour en trouver l'entrée, et qui, ne la trouvant pas, dessinerait la façade.¹

Iturrioz, que l'on peut interpréter comme le double de Pío Baroja parvenu à l'âge mûr, nuance les propos catégoriques de son neveu excessif en insistant sur le fait que la science n'explique pas tout ; que l'homme n'est pas fait d'une seule couleur : intelligence ou volonté, mais tout à la fois. « Hay que vivir »², affirme-t-il soulignant qu'une vie, dont la norme serait la vérité seule et la méthode l'analyse, conduirait à la tristesse, à une conception squelettique du monde. L'arbre de la science ne peut se passer de l'arbre de la vie. Il propose comme solution « la compañía del hombre », inspirée de celle créée par Ignace de Loyola, mais laïque qui aurait pour mission : « de enseñar el valor, la serenidad, el reposo ; de arrancar toda tendencia a la humildad, a la renunciación, a la tristeza, al engaño, a la rapacidad, al sentimentalismo »³. L'auteur – d'origine basque – expose ici de toute évidence son idéal de vie : celui du gentilhomme des temps modernes – peut-être aussi utopique que celui dont son protagoniste, image de lui-même dans sa jeunesse, est porteur.

Après cette discussion philosophique, Andrés Hurtado s'interroge à nouveau et cherche comment vivre.

Ataraxie et suicide.

Le rigorisme du personnage principal le conduit au pessimisme. Faire de la vérité la norme de l'existence renforce son tempérament intransigeant. Observant les manifestations de l'arbre de vie, dans la seconde phase du roman, après la partie centrale de « Inquisiciones », qui réunit les différentes expériences – « la experiencia en el pueblo », « la experiencia en Madrid », « la experiencia del hijo » ; soit à la campagne, à la ville, dans la sphère professionnelle et privée –, le protagoniste passe à la pratique. Il conserve en mémoire l'alternative proposée par son oncle, homme réaliste et pragmatique. Pour se soustraire au vouloir-vivre et trouver la paix de l'esprit, Iturrioz préconise : « o la abstención y la contemplación indiferente

1 SHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 140.

2 BAROJA Pío, *El árbol de la ciencia*, op. cit., p. 181

3 *Ibid.*, p. 187.

de todo o la acción limitándose a un círculo pequeño »¹. Andrés Hurtado se pose alors en observateur de la société d'Alcolea del Campo ; il garde ses distances ; il accomplit les tâches qui lui incombent sans plus ; il tente de demeurer impassible, aidé en cela par sa haine profonde des habitants de cette petite ville ; il adopte un régime alimentaire végétarien qui bannit les excitants (café, alcool, épices) ; il pratique la chasteté – par défaut – ; il s'adonne à la lecture. Cependant, il ne parvient pas à la paix intérieure qu'il cherche : l'inaction le mine ; son corps – volonté même devenue objet, selon Schopenhauer, dans le monde comme représentation, qui se donne à connaître *a posteriori* par ce biais² – se rebelle, car il refuse d'être nié ; il livre combat et se manifeste sous forme de symptômes psychosomatiques (arthritisme, alopecie). Mais la pratique de la vertu – plus que l'ascétisme véritable – porte peu à peu ses fruits et le protagoniste parvient à une sorte d'ataraxie de courte durée puisqu'à nouveau le vouloir-vivre l'assaille sous la forme de pulsions sexuelles : le jeune homme succombe au charme de sa belle logeuse. L'arbre de vie l'emporte sur l'arbre de la science, le pouvoir de *calmant* de la connaissance étant restreint et temporaire chez le personnage qui sacrifie facilement sa sérénité à la satisfaction que le monde donne à son désir. Il retombe dans la souffrance d'une conduite qu'il juge absurde ; il a échoué dans sa tentative de négation du vouloir-vivre.

Il faut attendre les chapitres de « La vida nueva » et de « En paz », pour qu'enfin Andrés Hurtado atteigne cette sérénité intime qui l'aide à se soustraire à la puissance de la volonté. Il pratique une forme d'ascétisme qui consiste à se couper du monde extérieur n'entrant plus ainsi en contact avec les manifestations de l'arbre de vie qui le dépriment. Reclus chez lui, il vit de son travail en traduisant et en rédigeant des articles scientifiques qui satisfont sa soif de connaissance d'une part et lui donnent une indépendance financière d'autre part. Il mène une vie réglée et modeste qui contente ses besoins premiers ; goûte le bien-être d'une vie de couple harmonieuse ; ne reçoit qu'un seul ami et parent – son oncle Iturrioz. À sa manière, il a enfin atteint l'ataraxie des épicuriens et des stoïciens. Mais, c'est oublier avec Schopenhauer que la vie est une lutte constante et acharnée et que la volonté ne se rend pas aussi facilement. Cette intuition mine le protagoniste : paradoxalement, le bonheur atteint le remplit d'angoisse. L'image d'une

1 *Ibid.*, p. 132.

2 « [On peut dire] mon corps et ma volonté ne font qu'un ; - ou bien : ce que je nomme mon corps en tant que représentation intuitive, je le nomme ma volonté, en tant que j'en ai conscience d'une façon toute différente et qui ne souffre de comparaison avec aucune autre ; - ou bien : mon corps est l'*objectité* de ma volonté ; - ou bien : mon corps, hormis qu'il est ma représentation, n'est que ma volonté », SHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, p. 144.

fenêtre ouverte sur un abîme l'obsède ; la terreur de retomber sous le joug, plus implacable cette fois, de la volonté le ronge, preuve qu'il n'est pas parvenu à cet état de calme profond, qu'il n'arrive pas à se détacher du vouloir-vivre. Son angoisse naît du désir de Lulú d'avoir un enfant. Ce désir qu'exprime le corps de son épouse est, selon le maître de Dantzig, celui de la propagation de l'espèce par lequel s'affirme la volonté. Or Andrés Hurtado, conscient de cette réalité, ne veut pas s'y plier comme il l'a déjà expliqué à sa femme incrédule :

El instinto de la especie es la voluntad de tener hijos, de tener una descendencia. La principal idea de la mujer es el hijo. La mujer, instintivamente, quiere primero al hijo ; pero la naturaleza necesita vestir ese deseo con otra forma más poética, más sugestiva, y crea esas mentiras, esos velos que constituyen el amor.¹

Il refuse de devenir le dupe de l'espèce qui cherche à produire un être possible grâce à lui et Lulú. Il vit davantage comme individu alors que sa femme vit comme élément de l'espèce. De plus, il éprouve une culpabilité à engendrer une personne qui sera vouée à la douleur et à la mort. Connaissant le sort réservé au futur enfant et considérant ne pas posséder les qualités requises – état de santé déficient, psychisme troublé –, il ne veut pas perpétuer le crime de « hacer nacer »². Or, le vouloir de l'espèce est si puissant que l'amoureux ne peut résister à la pression qu'exerce sur lui sa bien-aimée : « ¡ Sea lo que sea ! »³, soupire-t-il en abdiquant. Il sait désormais que son bonheur personnel est compromis, que son plan de vie va s'effondrer, qu'une destruction complète le guette.

Face à l'enfant mort-né, Andrés Hurtado voit à la fois la naissance et la mort, le début et la fin dans un saisissant raccourci de l'existence, le surgissement du néant et l'anéantissement. Aveuglé par la douleur, il ne considère que le corps inerte, qu'une fin absolue – alors qu'il conservait de son petit frère l'Idée impérissable. La mort du nouveau-né – dont il se sent coupable par faiblesse et, projection de sa propre condition humaine - puis celle de Lulú le jettent dans le vide qu'il pressentait et qui l'angoissait. Après avoir goûté au fruit du bonheur, il est exclu du paradis, condamné à la souffrance, la frustration, la solitude et le néant. La nostalgie de l'amour liée à son épouse qui symbolisait l'infinie félicité devient une douleur qui surpasse toute autre, qui fait perdre leur valeur à tous les biens de la terre, à la vie même. Andrés Hurtado se suicide pour se soustraire à une douleur que la morphine n'apaise plus. Le visage apaisé et indifférent de sa femme

1 BAROJA Pío, *El árbol de la ciencia*, op. cit., p. 282.

2 *Ibid.*, p. 287.

3 *Ibid.*, p. 298.

défunte l'encourage peut-être à mettre fin à ses jours pour trouver la même quiétude.

Le passage à l'acte s'effectue rapidement à l'aide d'un poison violent. La mort est présentée comme une perte de conscience aussi familière que celle provoquée auparavant par la prise de morphine. Plongé dans un sommeil éternel, Andrés Hurtado ne se sent pas concerné par la mort réduite à un simple moment. Ce bref passage hors de l'existence apparaît graphiquement dans le texte par l'absence de mots et une succession de points pour dire la fin de l'activité cérébrale, l'évanouissement de la conscience, l'état de non-être.

Or, selon Schopenhauer, le suicide n'entraîne pas de libération : il s'agit d'une illusion. Ce qu'a détruit le personnage, c'est seulement son individu en tel point de l'espace et du temps, pas l'espèce ; c'est son corps, pas la volonté qui demeure intacte ; ce sont ses fonctions organiques, pas « l'être véritable des choses » qui, lui, demeure indestructible. Il succombe à l'illusion produite par le *principium individuationis* que son existence est limitée à l'individu qui meurt. En réalité, il a exprimé par la suppression de sa vie la violence de son vouloir-vivre comme l'affirme le philosophe allemand :

Celui qui se donne la mort voudrait vivre ; il n'est mécontent que des conditions dans lesquelles la vie lui est échue. Par suite, en détruisant son corps, ce n'est pas au vouloir-vivre, c'est simplement à la vie qu'il renonce. Il voudrait la vie, il voudrait que sa volonté existât et s'affirmât sans obstacle ; mais les conjonctures présentes ne lui permettent point et il en ressent une grande douleur.¹

Andrés Hurtado aurait pu parvenir à une authentique ataraxie en ne se détournant pas de cette souffrance, voie qui conduit à la mortification de la volonté. S'il avait résisté, il aurait pu se dire :

Je ne veux point me soustraire à la douleur ; je veux que la douleur puisse supprimer le vouloir-vivre dont le phénomène est chose si déplorable, qu'elle fortifie en moi la connaissance, qui commence à poindre, de la nature vraie du monde, afin que cette connaissance devienne le calmant suprême de ma volonté, la source de mon éternelle délivrance.²

Le fruit de l'arbre de la science, certes amer, l'aurait conduit à la négation du vouloir-vivre, c'est à dire au salut :

Il faut que la volonté se manifeste sans obstacle, afin que dans cette manifestation elle puisse prendre connaissance de sa propre nature. Ce n'est que grâce à cette

1 SHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 499.

2 *Ibid.*, p. 501.

connaissance que la volonté peut se supprimer elle-même, et par le fait en finir avec la souffrance aussi, qui est inséparable de son phénomène.³

Le protagoniste aurait pu, en ce sens, devenir « un precursor », s'il avait suivi la philosophie de Schopenhauer jusqu' à son aboutissement. La dernière expérience à laquelle il a été soumis, avec cette claire conscience d'une existence vouée au néant, aurait pu l'aider à se détacher du monde dans une véritable ascèse, à parvenir à la négation du vouloir-vivre. Mais son acte désespéré en fait l'exemple même de ce que condamne Schopenhauer, qui, comme nous venons de le voir, en souligne l'inutilité face à la volonté indestructible.

Quel sens donner alors au suicide d'Andrés Hurtado, personnage pourtant si imprégné de la philosophie schopenhauerienne ?

Nous ne pouvons qu'énoncer des hypothèses. Andrés Hurtado se sentirait coupable de ne pas avoir sauvé sa femme et son fils, disparitions qui feraient écho à celle de Luisito – son petit frère – qu'il avait laissé sans s'acharner pour le soigner. La réactivation d'une douleur passée et enfouie, sans véritable travail de deuil, s'ajouterait à une douleur présente insurmontable et conduirait à se châtier par la mort. Ou bien, le protagoniste symboliserait toute une jeunesse sacrifiée, vouée à l'échec, à la fin du XIX^e siècle dans le contexte du désastre de 1898, sans avenir dans la société fossilisée de l'époque. Ou bien encore, le personnage représenterait la jeunesse de Pío Baroja, cycle terminé dans une existence qui passe ensuite à autre chose. L'avènement de l'âge mûr signifierait l'abandon de l'intransigeance de la philosophie de Schopenhauer, la fin d'une attitude dogmatique.

En ce qui nous concerne, nous penchons pour l'idée que le jeune époux, qualifié « d'épicurien » – c'est-à-dire à la recherche de la quiétude de l'âme, principe de la félicité – préfère mettre un terme à ses jours au nom d'un bonheur ici et maintenant dont il a joui ; un état d'équilibre sans souffrance, possible mais à jamais interdit pour des raisons accidentelles. À sa manière, même s'il est en rupture avec la philosophie de Schopenhauer qu'il a adoptée jusque-là, et qu'il ne peut – ou qu'il ne veut – surmonter la dernière épreuve à laquelle il est soumis, il demeure un précurseur.

³ *Ibid.*, p. 502.

Andrés Hurtado a montré qu'un individu est parvenu à s'affranchir de la volonté ne serait-ce qu'un bref laps de temps, indiquant ainsi le chemin à d'autres contemporains. À ce titre, le lecteur referme *El árbol de la ciencia* sur une mort, mais paradoxalement avec l'idée de ce bonheur possible ici et maintenant.

Sylvie TURC-ZINOPOULOS
GRELPP
Paris X-Nanterre

Entre la vie et la mort: du simulacre à l'identification dans «Notas de un simulador» de Calvert Casey

Le thème de la mort, décliné à travers les figures de l'agonie, des abords de la nécrophilie, du souvenir ou de la présence des morts est suffisamment récurrent dans l'œuvre réduite et vouée aux genres brefs de l'écrivain cubain-américain Calvert Casey (1924-1969) pour que l'on se pose quelques questions sur les mobiles et les motifs esthétiques de cette exploration littéraire des voisinages de la mort. En effet, sur les vingt-deux textes que rassemble l'anthologie posthume *Notas de un simulador*¹, douze évoquent la mort sous divers aspects, en faisant un ressort dramatique ou une circonstance essentielle de l'intrigue, un objet de réflexion ou de rêverie. Parmi les textes de l'anthologie, majoritairement de fiction, une note critique consacrée à l'œuvre et à la personne de José Martí attire l'attention, car elle pourrait apporter au lecteur un éventuel indice sur l'éclairage très particulier sous lequel sont placées les diverses ou disparates figures de la mort dans les nouvelles ou le poème de Calvert Casey. Intitulée « Diálogos de vida y muerte », elle porte sur le paradoxe par lequel Martí aurait, selon l'auteur, réussi la « prouesse poétique » de séduire la mort, jusqu'à lui insuffler la vie dans deux strophes de ses *Versos sencillos*, préfigurant ainsi sa propre attitude au moment de sa mort. C'est le dialogue entre la vie et la mort, l'intrication entre mort et vie en des points exquis que met en scène l'œuvre de Calvert Casey, qu'il s'agisse de narrer les derniers instants de quelques personnes avant l'explosion imminente et insoupçonnée d'une bombe H (« El sol ») ; de faire coïncider le dénouement d'une nouvelle avec l'exécution arbitraire d'un personnage ou avec la mort par suite de tortures d'un voyageur d'origine cubaine, rattrapé par l'histoire de l'île (« La ejecución » et « El regreso ») ; de raconter le soin que met un protagoniste à projeter un caveau familial où il échapperait à la surveillance de sa mère (« En el Potosí ») ; d'adresser depuis l'avenir un poème à un flâneur, dragueur et futur mourant (« A un viandante de mil novecientos sesenta y cinco ») ; de raconter un drame familial auquel les morts participent autant que les vivants grâce à des séances de spiritisme mâtinées, semble-t-il, de *santería* (« In partenza » ; « Los visitantes ») ; de rappeler le souvenir des lieux et des êtres disparus dans le cadre incongru qui les a remplacés, ou

¹¹ CASEY Calvert, *Notas de un simulador*, sélection et prologue de Mario MERLINO, Montesinos, Barcelone, 1997, 281 p. Cette anthologie rassemble des nouvelles de *El regreso y otros relatos* (Seix Barral, Barcelona, 1967) et de *Notas de un simulador* (Seix Barral, 1969), complétées par l'édition d'un poème initialement publié en 1965 dans *La Gaceta de Cuba* et par certains articles du recueil *Memorias de una isla* (Revolución, La Habana, 1964) portant sur les œuvres de José Martí, Kafka, Henry Miller, D. H. Lawrence.

qu'en un flash un narrateur en pleine érection songe à son futur état de fossile, à l'instar de tous les morts antérieurs, poussière retournée à la poussière (« Mi tía Leocadia... » ; « En la avenida »). La vie, ou le « bien suprême » comme la nomment tant Casey dans sa note sur Martí que le narrateur de la nouvelle éponyme de l'anthologie « Notas de un simulador », est ainsi constamment saisie dans son reflet funèbre. L'intrigue de cette dernière est exemplaire des variations de l'œuvre sur l'entre-deux entre mort et vie, car y est narrée une fascination pour ce moment de passage qu'est l'agonie par un personnage dont l'activité essentielle, avant son emprisonnement, a consisté à rechercher des malades susceptibles de mourir afin d'être témoin du « moment ».

Sans doute trouvera-t-on une première explication à la fascination dont témoigne l'œuvre de Casey pour cette « inquiétante étrangeté » qu'est la présence de la mort dans la vie en la mettant en parallèle avec l'autre thème dominant de l'œuvre, la question de l'identité, posée de façon directe ou indirecte, par les personnages, que ces derniers se la formulent à leur propos ou qu'il s'interrogent sur celle des autres. La récurrence de ce dernier motif est telle que l'on pourrait en déduire, passant de l'œuvre aux données incertaines de la biographie de Casey¹, que la fiction, dont certains éléments flirtent avec l'autobiographie, met en scène et à distance – métaphorise et symbolise – une interrogation de l'auteur quant à sa propre identité. Ainsi, on pourrait avancer l'hypothèse que l'écriture recherche l'inscription de l'identité de l'auteur de façon extrêmement aiguë et ironique à la fois, paraissant pour ainsi dire un *agon* entre l'effacement ou la dissolution de

¹ Voici ce qu'en commente Guillermo Cabrera Infante dans un essai consacré à Casey : « Calvert Casey nació en Baltimore y se crió en La Habana. Calvert Casey nació en La Habana y se crió en Baltimore. Americano, cubano : es lo mismo. No se puede decir con exactitud qué era Calvert, ya que siempre escapaba a las clasificaciones y a las fechas. ¿Nació realmente en USA en 1924 ? No se sabe. Lo que es irreductible es que era un escritor. [...] La incerteza biográfica (¿ cuándo regresó realmente a Cuba ?) permite sin embargo algunas certezas », CABRERA INFANTE Guillermo, « ¿ Quién mató a Calvert Casey ? », in *Vidas para leerlas*, Alfaguara, Barcelona, 1992, p. 59-96.

Pour sa part, Ilan Stavans, éditeur d'une anthologie de nouvelles de Casey en anglais, résume les tribulations de l'écrivain de la façon suivante : « Casey was born in Baltimore, Maryland, in 1924. He was thrown by birth in a verbally mixed habitat, for his father was American and his mother Cuban. Conflicting biographical reports abound: apparently, he grew up in Havana but in 1948 he moved back to the United States. However, when his first published story appeared, he identified himself as having lived and gone to school « in his native Cuba » until 1946. A deliberate mistake ? Elsewhere he added that he worked in Canada and Switzerland until 1950, when he had been a translator for the United Nations, first in New York City and then in Rome. This sense of dislocation, of an itinerant life, permeated his worldview: home was nowhere and everywhere — neither in space nor in words », STAVANS Ilan, « Introduction », in CASEY Calvert, *The collected stories*, Duke University Press, Durham and London, 1998, p. VII-XX.

l'identité et son affirmation dans l'ambiguïté. Or, la limite essentielle de l'identité du sujet, qui cernerait sa différence d'avec l'autre, interrogée de façon obsédante dans le recueil *Notas de un simulador* par les narrateurs des quinze nouvelles, du récit éponyme et du chapitre survivant d'un roman détruit par l'auteur, est elle-même sans cesse déplacée symboliquement d'une fiction à l'autre. Cette limite ou ces contours de l'identité semblent, pour les différents narrateurs, se dissoudre et répondre, quoique sur un mode moins jubilatoire voire sur un mode fusionnel et létal, à l'exclamation de Rimbaud : « JE est un autre ». En effet, dans l'une des fictions les plus empreintes d'éléments autobiographiques, « El regreso », le « Je » du narrateur ne se définit qu'à travers de successives identités d'emprunt : celles de ses amants ; ou s'établit par l'identification à la culture de ses ascendants cubains, le personnage rejetant ou niant subitement son héritage culturel nord-américain. Dans « Piazza Margana », texte lyrique et fantastique au sens où il est le dire rythmique d'un fantôme, la limite du « je » se dissout entre le corps propre et celui de l'autre, puisque le narrateur s'est infiltré dans le corps de son amant, circulant dans son anatomie dont il s'alimente et proclamant que sa mort serait leur mort. La différence entre soi et l'autre s'efface donc ou se dédouble dans l'hésitation entre une nationalité et une autre, entre une langue et une autre, entre un corps et un autre dans certaines nouvelles de Casey. Dans « Notas de un simulador », la conscience de cette limite entre soi et l'autre serait, en ultime recours, remplacée par la recherche d'une autre distinction, absolue et objective, celle-là, car la seule limite à laquelle le narrateur ferait crédit serait la mort. Mais précisément la teneur de la conversion ou de la métamorphose essentielle du vivant en mort demeure insaisissable pour ce simulateur.

La gravité de l'enjeu, symbolique à proprement parler, dont témoigne l'œuvre de Casey en langue espagnole est portée et allégée par une expression qui use des ressources de l'absurde et de l'humour noir. Publiée dans les années soixante en Espagne à la faveur du *boom*, quoiqu'elle ne partage guère de traits avec les romans et les nouvelles des auteurs regroupés sous cette appellation, cette œuvre singulière n'est pas sans parenté avec la pensée existentialiste, le théâtre de Beckett, les romans de Kafka et, de façon sans doute plus directe ou du moins quasi contemporaine, avec les nouvelles de Virgilio Piñera, qui dialoguent elles-mêmes avec les fictions de Witold Gombrowicz¹. La critique ou la promotion éditoriale,

¹ À propos de l'esthétique des récits de Calvert Casey, Sarduy fait le commentaire suivant : « Noticias de Roma : en una carta contradice o reprocha — como lo hizo Lezama cuando aventuró una similitud entre *Paradiso* y la obra de Gadda — la influencia, que percibo en sus últimas narraciones, de Virgilio Piñera : teclas de un piano que no se

toujours en mal de comparaisons, s'est ainsi souvent accordée pour définir l'écrivain comme un « Kafka tropical ».

Si la nouvelle « Notas de un simulador », qui comprend dix-neuf fragments ou « notes », donne son titre au livre édité par Montesinos à Barcelone en 1997, Mario Merlino, l'auteur de l'anthologie justifie d'abord ce choix par sa longueur, exceptionnelle au regard du reste de l'œuvre. Mais au delà de la longueur du récit, c'est « l'attitude narrative » propre aux « Notas de un simulador », qui retient l'attention du critique, car il voit dans la fragmentation de ces « notes » un questionnement de l'acte d'écrire, une sorte de modestie quant à la valeur de vérité du texte, qui caractériserait l'ensemble de l'œuvre de Casey. Si l'on s'intéresse aux conventions de la fiction mises en œuvre dans le récit, il va sans dire que le genre des « Notes » correspond dans ce cas précis aux impératifs d'une certaine vraisemblance narrative puisqu'il s'agit dans la fiction des écrits fragmentaires d'un prisonnier qui prétend se défendre par ce témoignage des deux chefs d'accusation qu'il reconnaît avoir été portés à son encontre : abus de confiance et préméditation. Ceci, affirme-t-il, par défaut de preuves suffisantes pour maintenir le chef d'accusation initial : l'assassinat, que le personnage, narrateur et auteur des notes récuse avec indignation. Quant à l'identité de ce personnage défini comme simulateur dans le titre du récit par une voix qui ne saurait être la sienne, elle est d'emblée mise en question. Il est tentant, comme le fait Mario Merlino dans son introduction, d'associer le « simulateur » de Calvert Casey au motif du simulacre que développe Severo Sarduy dans son essai intitulé *La simulación* (1983). Cependant, on l'a dit, les modes d'expression et les représentations propres aux fictions de Casey sont très éloignés de l'esthétique du néo-baroque cubain choisie et théorisée par Sarduy. Au premier abord la simulation du narrateur du récit de Casey ne relève pas exactement ou pas seulement de l'une des stratégies répertoriées par Sarduy : copie/simulacre, anamorphose, trompe-l'œil, sauf à assimiler toute fiction ou tout mensonge au simulacre. Que simule le narrateur ? L'innocence, semblerait-il, ou du moins l'apparente inconscience de la teneur de ses actes, car il y a loin de ses intentions avouées : assister les moribonds et observer leur agonie, à la peine de prison préventive qui le conduit, pour sa défense, à consigner ses faits et gestes au cours de la

levantan al ser hundidas por los dedos, signos de abandono, humedad, miseria o hastío. Un aire a la vez denso y helado, gestos ortogonales y mecánicos, Gombrowicz a través de Piñera, van ganando los decorados vetustos, las habitaciones hoscas y manchadas, el perfil feroz y kafkiano de los simuladores », SARDUY Severo, « El Cristo de la rue Jacob », *In Obra completa, Tomo I*, Col. ALLCA XX, Edición crítica, GUERRERO Gustavo, WAHL François, coord., Madrid, 1999, p. 85.

période indéfinie qui a précédé son arrestation. Ainsi, le récit fait-il appel à une rhétorique du non-dit ; est-il lacunaire et elliptique ; a-t-il recours à la paralepse, à la litote, à la périphrase, à la contradiction, à l'inversion ou à la confusion des valeurs et des sentiments. Le terme de « mort » y a fort peu d'occurrences, le mot étant presque toujours remplacé par des périphrases qui en évitent le caractère absolu. L'extrême sollicitude du narrateur à l'égard des malades, et surtout des moribonds, provient-elle de la compassion qu'il semble éprouver pour eux, ou de son désir d'être témoin de l'invisible passage de la vie à la mort ? Est-il témoin seulement ? Ou acteur et auteur des morts auxquelles il souhaite assister ? Tout son récit tend à dissimuler son éventuelle responsabilité dans ces morts, et le lecteur se trouve donc, lorsqu'il apprend dans le dernier fragment que le personnage a rédigé ce texte en prison, placé face à une sorte d'énigme policière dont la question serait non pas : qui est l'assassin ?, mais : le narrateur serait-il un assassin ? La tension dramatique toujours différée de la longue nouvelle repose sur cette interrogation finale qui ne saurait trouver de réponse dans les derniers arguments du simulateur, dont la profusion et la complication rhétorique sont cependant suspectes, de même qu'*a posteriori* certaines réflexions qui émaillent son récit. Ainsi lit-on, lorsque le simulateur se défend d'avoir « mis fin à des vies » alors que les apparences le condamnent : « En el fondo, las apariencias no engañan », et quelques lignes plus loin : « Debajo de la verdad que revelan las apariencias hay otra verdad más profunda que es preciso que se conozca »¹.

La rhétorique du non-dit, qui propose la résolution d'une énigme ludique au lecteur, transpose donc sur l'acte de lecture l'énigme physique et métaphysique que ne parvient pas à résoudre le narrateur : comment et pourquoi la vie cesse-t-elle pour se transformer en mort ? Le récit appartiendrait à un genre policier métaphysique empreint d'humour noir. La question insoluble que pose le personnage, caustiquement associée à une rhétorique du non-dit rappelle la stratégie narrative de la nouvelle de Borges : « La secta del Fénix », qui renvoie à son tour à la question quasiment inverse : d'où viennent les enfants, autrement dit, d'où vient la vie ? Et la péroraison du « simulateur » ne laisse pas de confirmer la parenté entre les curiosités portant sur l'origine de la vie ou sur l'origine de la mort lorsqu'il affirme :

No es la muerte la que me obsesiona, es la vida, el humilde y grandioso bien siempre amenazado, siempre perdido. Me intriga el momento en que se extingue para siempre ; aún no he podido explicármelo, está más allá de toda comprensión. He tratado de sorprenderlo. Siempre se me escapa, es evasivo.

¹ CASEY Calvert, *Notas de un simulador, op. cit.*, p. 227.

Un instante estamos vivos, el siguiente la vida se ha extinguido. En vano he tratado de sorprender el momento en que efectivamente cesa. ¿Cómo es posible que se nos prive del bien supremo ? Es como una blasfemia cuyo significado desafía todas las explicaciones, una atrocidad, un ultraje sin nombre.¹

Ce désir de compréhension du phénomène de la mort s'apparente à un refus de celle-ci et donc à un déni pervers des lois de la Nature, au point d'incarner soi-même la loi². Ce que semble confirmer le caractère quasiment asexué du narrateur, dépourvu de toute autre passion rectrice que sa fascination pour la métamorphose de la vie en mort. S'il se trouve parmi ses semblables, c'est en ce qu'ils sont mortels et non pas en ce qu'ils sont sexués - ou fort peu. L'effet de causticité du récit procède de la narration qui donne la parole au seul simulateur justifiant ses agissements avec une implacable logique. Le discours de l'autre – des accusateurs, des juges, de la loi -, n'apparaît qu'en creux, et surtout en tant qu'objet de sa réfutation, vers la fin de son récit. L'attention est donc tournée vers ce qui obsède le narrateur : le spectacle de l'agonie, et vers les pauvres, subtiles et maintes stratégies, dont certaines relèvent de la simulation, qu'il déploie pour y assister, collectionnant les vagabonds malades, les patients en phase terminale dans les hôpitaux, les amis atteints de pathologies suspectes, les parents vieillissants, et en fin de comptes tout être qu'il côtoie et en qui il cherche à discerner de prometteurs symptômes d'une fin espérée. Le récit de plus en plus subrepticement et doublement suspect du narrateur implique que l'on se demande *a posteriori*, d'une part, s'il y a eu assassinat et préméditation, de l'autre, si le regard clinique qu'il porte sur les autres est objectif ou s'il relève de l'hallucination.

Le simulacre n'est-il pas le constant changement du régime de la fiction dans ce récit où réalisme apparent et onirisme cauchemardesque s'interprètent l'un l'autre, codes non pas juxtaposés ou en rupture contradictoire, l'un faisant effraction par rapport à l'autre, mais intimement liés ? Sous ce premier aspect, le récit est notoirement kafkaïen et le doute est vain quant à la réalité ou à l'irréalité des faits rapportés. Mais ici, le présumé coupable pourrait être réellement coupable à la différence des Joseph K., K., et autres personnages de Kafka. Et sous ce deuxième aspect, l'attention est détournée vers l'une des caractéristiques génériques du récit : l'intrigue, si l'on peut dire, policière. Car le narrateur pourrait être coupable si l'on s'en tient à la logique sociale de l'univers de la fiction, coupable et simulateur

1 *Ibid.*, p. 228.

2 Sur ce point, comme par ailleurs sur la culpabilité du narrateur, il n'est pas inintéressant de remarquer que le titre de la nouvelle dans sa traduction anglaise est « The master of life and death », cf. CASEY Calvert, *The collected stories*, Duke University Press. Durham and London, 1998.

donc si l'on s'en tient à une lecture ludico-policière de l'intrigue, mais sincère en ce qui concerne son intérêt passionné pour l'agonie. Or, le véritable jeu que le récit entend proposer au lecteur n'est pas de démasquer le simulateur ni même de démêler hallucinations et faits objectifs ou délire et raison, mais de se démasquer lui-même, soit de se séparer de la fascination qu'exercerait le discours de la folie sous couleur de logique, et donc de jouer le jeu de l'humour noir. En effet, par l'abondance et par la précision maniaque des descriptions de derniers instants que consigne le narrateur, le récit feint de faire du lecteur un voyeur halluciné, un complice des fantasmes réalisés du personnage. Ainsi, au-delà de ce qui serait une sorte de piège ludique tendu au lecteur naïf, le simulacre mis en œuvre par le récit réside dans son apparente légèreté, du fait du détachement du narrateur, et dans l'efficacité de la mise en scène fantasmatique de la réalité par le discours de ce personnage. Le thème de l'agonie n'est-il alors qu'un prétexte pour éprouver la tendance du lecteur à l'identification, lors même que le narrateur simulateur est pris dans l'identification aux vagabonds dont il recherche la compagnie et aux moribonds qu'il dit assister ? Bien évidemment « *Notas de un simulador* » allie un récit sur l'identification à des procédés qui jouent à la procurer autour du spectacle de la mort. Le simulateur, quant à lui, abuse de la confiance des autres, s'abuse sans doute lui-même et trompe la mort en la contemplant avec fixité dans l'accomplissement de l'agonie.

Dans la fiction, déréalisation, dépersonnalisation, déterritorialisation vont de pair avec l'obsession pour l'agonie du narrateur et avec son identification paradoxale aux mourants dans le regard desquels il traque la dernière lueur de la conscience. La fragmentation du récit en dix-neuf « notes » crée une série d'éclats à la tension dramatique aussitôt décevante – il semble ne rien se passer ou presque –, qui discourent dans le récit tandis que se succèdent des scènes et des décors. Cette fragmentation correspond aux déambulations, de prime abord incompréhensibles, du personnage dans une ville non nommée, tout comme lui. Au caractère ouvert de l'espace urbain s'oppose l'abondance d'espaces clos, dont certains sont parmi les plus significatifs de l'enfermement, qu'il s'agisse de l'hôpital ou de la prison. Ainsi le simulateur s'introduit-il successivement dans des logis, dans des établissements de santé, sur des terrasses et finira-t-il en prison. Le paradoxe étant que la libre circulation et le confinement finissent par s'équivaloir, car les errances du narrateur, ou ses stratégies inavouées de fuite, l'acculent à s'auto expulser de chez lui et à être littéralement « enfermé dehors » tandis que certains autres personnages se condamnent à une réclusion volontaire, par phobie de la contagion, ou y sont condamnés par leur conjoint. Cette

annulation réciproque des valeurs de l'intérieur et de l'extérieur contribue à symboliser le « tournage en rond » obsessionnel du narrateur, et celui du récit malgré la surprise finale. Les déplacements du personnage, à la fois systématiques et erratiques, sont donc prétexte tout au long du récit à l'apparition d'intérieurs où règnent le dénuement, l'incongruité, l'amoncellement ou la juxtaposition absurde d'éléments propres à l'extérieur et à l'intérieur : les espaces contradictoires dans lesquels le personnage pénètre presque indûment acquièrent ainsi des caractéristiques quasiment oniriques, semblent cauchemardesques ou fantasmés, et sont tout à la fois minutieusement décrits comme pour provoquer des « effets de réel ». De même, les extérieurs qu'il fréquente avec assiduité, telle la placette située en bas de son immeuble où viennent dormir des vagabonds, sont-ils décrits avec une extrême précision tout comme les mouvements des personnes et leurs emplacements favoris. Mais, de par la duplicité de son récit ou de par sa folie, le narrateur paraît être l'auteur d'une mise en scène et non pas le simple spectateur de scènes qu'il enregistre, à l'instar du rêveur qui, dans « l'Autre-scène » du rêve est tout à la fois spectateur, acteur et metteur en scène. Sous son regard scrutateur, les personnes deviennent personnages voire objets, du moins objets d'un désir informulé dans les premiers fragments. Mais pour approcher les vagabonds le simulateur les imite, partageant leur repas et se couchant à leurs côtés sur un carton. Or de la simulation à l'identification au rôle qu'il joue et à l'autre qu'il imite, il y a peu d'écart. Ainsi, avant son emprisonnement, le narrateur, ayant été licencié de son emploi pour cause d'absences répétées et fuyant peut-être les accusateurs éventuels, se livre d'abord à un semi vagabondage, non plus dans les rues mais sur les terrasses avoisinant celle de son logement, puis dort lui-même dans la rue. Cet accomplissement du destin de l'autre, d'abord imité, est précédé d'une identification de son image à l'image de l'autre. Le simulacre portant essentiellement sur le visible, l'identification à l'autre du simulateur pris à son propre jeu passe nécessairement par l'image. Les épisodes les plus empreints de caractère hallucinatoire, vers la fin du récit, laissent supposer qu'épiait en surplomb, du haut d'une terrasse, un/une malade insomniaque au regard étrangement fixe et animé parfois d'une lueur de moquerie, le simulateur se mire lui-même, tant le degré d'insolite des scènes vues atteint là un paroxysme. Le caractère spéculaire du regard du simulateur témoigne ici d'une fascination où il se prend pour l'autre. C'est bien le moins puisque son fantasme consiste à substituer l'expérience intransmissible de l'agonie par son spectacle, la vivant ainsi « en surface » presque par procuration.

La dépersonnalisation du narrateur, malgré son apparente maîtrise du simulacre ou grâce à elle, est donc classiquement associée à une désocialisation progressive et à une perte de repères spatiaux et temporels - il vit la nuit, censément pour observer les vagabonds au moment le plus propice à leur agonie. Gouverné par la nécessité de la vision de l'agonie, il échappe aux normes et défie la Loi, la contemplation de l'entre-deux de la mort d'autrui devenant son seul mobile et son seul trait d'identité. Que l'on prétende lire le récit dans une perspective réaliste, donc grave et bien éloignée des intentions de la fable, ou qu'on le prenne pour ce qu'il est : un conte exemplaire des démêlés des hommes avec la Loi symbolique à la manière de Kafka, on constatera que la fiction réussit le portrait d'un pervers caractéristique, déniait toute existence de la Loi pour mieux s'en faire l'adorateur et le servent à travers l'addiction au spectacle de l'agonie¹. Et le fait que le narrateur noie sa propre image dans celle des agonisants ne ferait que renforcer cette possibilité d'interprétation. En effet, la vision du moment suprême compulsivement recherchée, telle qu'il l'évoque, ressemble au flash de la prise de drogue, moment orgasmique où le narcissisme serait enfin comblé, car tout autre est alors capturé dans le soi². La perfection de ses observations rend compte de son désir de maîtrise absolue de l'instant de mort et son œil clinique se voudrait l'œil de Dieu. Ainsi livre-t-il de longs développements, dans la sixième note, sur son savoir d'expert en la matière et sur les instruments et techniques qui apportent la preuve de la mort, comiquement traditionnels : flamme de bougie, miroir pour vérifier l'absence de souffle du mourant ; ainsi se montre-t-il esthète admiratif des différents instants du passage, où se produit le miracle du retour de l'attention du mourant à ce qui l'entoure et conclut-il la quatorzième note par une exclamation lyrique en appelant à Dieu.

La cohérence du portrait du pervers, fétichisant le spectacle de l'agonie, n'est cependant que l'un des ressorts de l'humour noir du récit. Car l'effet humoristique ou « l'effet de simulacre » de la longue nouvelle provient dans ces passages de l'expression des émois esthétiques du narrateur et des accents didactiques de son discours, dont l'énonciation renvoie, à travers l'emploi d'une première personne du pluriel, à une communauté d'initiés à l'observation de l'agonie, opposée aux « profanes », incapables d'apprécier

1 Cf. : « Así pues por un lado *el perverso forcejea con la Ley*, la voltea, la pisotea, la desenmascara con pasión, y por el otro se erige en *hacedor de Ley*, en aquél que inscribe una Ley verdadera, *ideal pero real* [...] », SIBONY Daniel, *Perversiones*, Siglo XXI, México, 1990 ? p. 55.

2 « *Lo que está en juego es capturar al Otro en Sí*, fijarlo como fetiche, manipularse y servirse de él para inscribir la Ley de la que pueda uno creerse autor, y que por eso será “verdadera” [...] », *ibid.*, p. 57.

la succession subtile des différentes étapes du processus. Cette maîtrise de la vie et de la mort, dont le personnage s'enorgueillit, fait écho à un épisode sur les pouvoirs de la fiction dont la portée autoréférentielle accentue le ludisme du récit. Parmi ses stratégies d'approche des malades de l'hôpital, le simulateur, après avoir renoncé à un petit commerce ambulancier de cosmétiques qui s'est avéré inopérant, s'improvise bibliothécaire colporteur et constate qu'il peut, en leur prêtant des livres, moduler la durée de la vie des patients ou celle de leur agonie :

Con los libros voluminosos podía prolongar ciertas vidas, y si mis más modestos tomitos lograban reavivar el interés podían también alejar el momento, o prolongarlo. [...]

Un caso me parece especialmente digno de atención. [...] Tal vez el deseo de estar junto a él lo más posible me hizo hacer lo imposible por conseguirle un volumen grueso. [...] Cuando acabó yo estaba junto a él. [...] Me pareció inútil llamar a nadie. [...] ¿a qué dejar que otros vinieran torpemente a estropear nuestro últimos momentos juntos ? Más que en ningún momento me sentí dueño de la vida y la muerte.¹

Plus que les cosmétiques, dont la superposition sur les chairs flétries des vieillards renvoie au désir de simulacre et, cruellement, tout à la fois aux tableaux dits de « vanités », le remède le plus sûr pour soigner provisoirement les malades est donc la fiction qui leur procure l'illusion de vivre d'autres destins que le leur propre et leur offre par là même un supplément temporel de vie. Cette nouvelle variation sur le thème de l'identification, celle des lecteurs aux personnages de fiction, vient confirmer le régime alternatif de la double notion de simulacre et d'identification dans la nouvelle : entendu au sens de fiction, le simulacre a des vertus curatives par la grâce de l'illusion, s'avère être une sorte de placebo. La nouvelle met ainsi en parallèle le simulateur et l'auteur de fiction : celui-là étant le témoin de la lecture et de son achèvement déceptif, est aussi le régulateur, donc l'auteur ou le maître, de la vie et de la mort. En rapprochant ainsi le pouvoir de la fiction de celui du narrateur, la nouvelle, en bonne logique d'humour noir, loue et dénonce ironiquement l'illusion de la fiction. Le simulateur, quant à lui, dénonce par la systématisme de ses observations de symptômes chez les bien-portants l'illusion humaine, qui consisterait à ignorer la proximité de la mort. « Notas de un simulador » imiterait sur un mode léger le principe des tableaux de vanité.

L'une des ambitions de la nouvelle de Calvert Casey semble être en effet d'exorciser le thème de la mort par les vertus de l'humour noir. Ce sont là le code et la posture que l'œuvre recherche dans plusieurs de ses nouvelles. Mais pour y parvenir, l'écrivain s'est visiblement posé la question du

¹ CASEY Calvert, *op. cit.*, p. 210-211.

traitement de l'entre-deux entre mort et vie dans la tradition littéraire. Il n'est pas inintéressant de rappeler ici que Casey s'intéresse à l'attitude à l'égard de la mort de Martí, refusant d'y voir la seule adhésion au « vieux culte hispanique de la mort qui l'unit à la vie », et loue la complexité du poète, digne des héros existentiels « contemporains », visible dans son « refus d'accepter *a priori* rien qu'il n'ait pu expérimenter directement », mais admire plus encore sa capacité à « travailler [la mort] tout au long d'une des vies les plus pleines possibles »¹. C'est dans l'œuvre de Kafka, évidemment plus proche de ses soucis esthétiques, qu'il semble avoir trouvé « l'instrument d'observation » de l'humain qui lui sera le plus familier. Dans une note critique sur *Le château*, il commente :

¿ Qué ocurre en *El Castillo* ? Muy poco, o mejor dicho nada esencialmente. El genio de Kafka es capaz de hacer una gran novela sobre un hecho que no llega a ocurrir [...] Algunos críticos han observado que lo que Kafka nos dio fue esta nueva visión, esta revelación de la pesadilla que puede haber en toda vida, o sea : un instrumento de observación.²

Le génie de Kafka, souligne-t-il en citant Thomas Mann, réside dans son « humour religieux », dans sa rébellion non active contre un dieu qui, pour lui, est « si comique et si cruel », dans sa faculté à joindre le cauchemar et la satire. Il rappelle que les amis de Kafka éclataient de rire quand l'auteur leur lisait certains passages du *Château*. « Notas de un simulador » cherche bien évidemment à instituer un univers d'inquiétante étrangeté né de la vision subjective du narrateur mais, pour malades ou fous que soient les autres personnages, il ne s'y produit pas d'objectivation de la folie de la Loi comme dans l'univers de Kafka et l'on n'y trouve pas davantage de vision qui relève d'une orthodoxie religieuse, même si l'on peut y déceler un vague substrat de cette vision. En revanche, la mise en scène d'une sacralisation fétiche de la mort par le narrateur est bien, et comiquement, présente dans la nouvelle.

La soudaineté de l'éventuel éclat de rire que cherchent à provoquer les différentes nouvelles de Casey où apparaît le thème de la mort n'est pas de caractère vulgairement macabre, mais s'avère effectivement proche de celui que suscitent les fictions de Kafka, où le choc entre le sinistre et le banal, entre le cauchemar et la réalité devient risible, car il s'y produit une apparition du refoulé. Il reste que si les jeux de la fiction et du simulacre sont conjuratoires à l'égard de la mort, la mise en scène du rapport à l'autre qui passe par le désir d'identification ou par celui de la fusion dans les

1 Cf. CASEY Calvert, « Diálogos de vida y muerte », in *Notas de un simulador, op.cit.*, p. 250.

2 Cf. CASEY Calvert, « Kafka », in *ibid.*, p. 253 et 255

fictions de Casey n'a pas gardé l'auteur de la tentation suicidaire. « Piazza Margana », son dernier texte connu, écrit en anglais comme les tout premiers, revient sur le fantasme du narrateur de « El regreso » : cesser d'être soi pour devenir son amant, et le déploie non plus avec une ironie désabusée à l'égard du personnage, mais avec une ironie très différente, qui tient du défi et de l'ivresse érotique. Cette identification du narrateur de « Piazza Margana » à l'objet du désir jusqu'à la fusion létale semble relever d'un lyrisme qui joue certes de la dérision en ayant recours à des images de vampirisme, mais qui laisse peu de place à une véritable distanciation ironique. Si la mort est invoquée comme partage puisque l'un habite le corps de l'autre, si ce corps devient enfer et paradis inexpugnables, la dissolution du « je » parasite est inévitable. Il n'y a plus de simulacre, plus de distance d'avec l'autre, plus de limite, plus rien ni personne à imiter.

Cet exploit de la fiction entre érotisme et vampirisme suscite un commentaire éloquent de Guillermo Cabrera Infante, qui consacre à Casey un chapitre de *Vidas para leerlas* intitulé : « ¿ Quien mató a Calvert Casey ? » :

Ese destino está en ese texto único, último, escrito en Roma en el implacable inglés en que recobra su lengua paterna, la autoridad, después que muere su madre, transmisora de las voces de la tribu y señala con signos insólitos que para él vivir significa morir, que solamente podía estar vivo como un homúnculo erótico, increíblemente reducido a su ínfima potencia, que ya no cree en el dios del amor más que dentro de su amante, virus venéreo, que vive en la anatomía amada tanto como en su misma mente, que su muerte ha sido resucitar en la propia literatura.¹

Florence OLIVIER
GRELPP
Université de Paris XII

¹ CABRERA INFANTE Guillermo, *Vidas para leerlas*, Alfaguara, Barcelona, 1998, p. 94.

Función ideológica de la muerte en *Veinte años y un día* de Jorge Semprún

Nos proponemos estudiar aquí los valores ideológicos de la muerte en la novela de Jorge Semprún *Veinte años y un día*¹, obra que gira en torno a un suceso donde se mezclan realidad y ficción : la investigación que lleva a cabo un periodista estadounidense, Michael Leidson, sobre la última representación anual por parte de los habitantes del pueblo toledano de Quismondo, el 18 de julio de 1956, del asesinato del hijo menor, recién casado, de una familia de terratenientes a manos de un grupo de braceros, el día que comenzó la Guerra Civil. El asesinato y sus representaciones pertenecen a la historia de esa localidad, pero el personaje del periodista Leidson, quien se interesa por el caso cuando está ultimando un trabajo de investigación, es pura invención, así como el argumento particular de esta trama, argumento enmarcado por el referido marco histórico.

El hecho histórico recurrente de las representaciones del asesinato es transformado por Semprún para crear un horizonte de expectativa propio de la novela policiaca, si bien en este horizonte se van abriendo paso otras dos intrigas no menos importantes en la construcción de la obra : por una parte, saber quién es el misterioso narrador, y, por otra, la investigación de un comisario de la Brigada Político-Social acerca de un tal Federico Sánchez, en quien reconocemos el seudónimo más utilizado por el autor en su periodo de militancia en el Partido Comunista de España en la clandestinidad, durante los años 1950 y hasta su expulsión en 1964. Sin embargo, el nombre del narrador no aparecerá en todo el texto, manteniendo viva en la obra una expectativa sobre la responsabilidad de la narración muy del gusto de Semprún. El título de la novela, dividida en siete capítulos sin título, se basa no sólo en la distancia entre los dos momentos intradieгéticos principales, julio del 36 y julio del 56, sino también en la pena carcelaria reservada para los dirigentes de organizaciones clandestinas contra el régimen franquista, donde « y un día » es la consabida fórmula que deja abierta la posibilidad de una prolongación indefinida de la pena.

Si nos proponemos explorar en esta novela el sentido de la figura de la muerte no es sólo porque resulte esencial en esta obra en sí, sino también porque siempre ha sido uno de los temas fundamentales de nuestro autor hispano-francés, quien ya tituló su primera obra *El largo viaje*² en clara alusión a la muerte. Después de este celebrado primer relato sobre el

1 SEMPRÚN Jorge, *Veinte años y un día*, Tusquets, Barcelona, 2003, 290 p.

2 SEMPRÚN Jorge (1963), *El largo viaje*, Seix Barral, Barcelona, 1976, 277 p., traducción de Jacqueline y Rafael CONTE de *Le Grand Voyage*, Gallimard, París, 1963.

compromiso ideológico y el uso de la libertad vinieron otras obras donde la muerte estaba bien presente en el mismo planteamiento de la obra, como la novela *La segunda muerte de Ramón Mercader*¹, o el relato autobiográfico *Viviré con su nombre, morirá con el mío*². En la primera, Semprún condensa los errores y los crímenes cometidos en nombre del comunismo en torno a Ramón Mercader Avendaño, personaje inspirado en el asesino de Trotski, Ramón Mercader del Río³. Sin duda, cierta continuidad se sugiere en el hecho de que el segundo apellido del personaje ficticio, Avendaño, coincide con el de la familia de terratenientes protagonista de la obra que nos ocupa. Por su parte, *Viviré con su nombre, morirá con el mío* cuenta un episodio real en el mundo de los campos de concentración : el de la suplantación de un moribundo por un resistente – Gérard, seudónimo de Semprún en la resistencia francesa frente al nazismo –, a fin de salvar a éste de una ejecución próxima. A través de esta peripecia, Semprún pretendía demostrar que la existencia de una organización comunista entre los deportados fue una realidad, y que a veces salvó vidas útiles entre los resistentes. Por último, tampoco podemos olvidar la obra mejor acogida de Semprún, *La escritura o la vida*⁴, donde la muerte se asocia a la escritura a lo largo de una obra autobiográfica en torno al problema de la fijación y transmisión de una experiencia límite de la muerte que puede originar el suicidio muchos años después, como en los casos de Primo Levi o de Paul Celan en quienes esta obra se inspira.

Como es frecuente en la obra de Semprún, la investigación sobre los hechos que rodearon una muerte viene a unirse en *Veinte años y un día* a otros procedimientos narrativos característicos de un tipo de novela propio de finales del siglo XX, construido a base de paralelismos entre diferentes momentos y personajes, el distanciamiento irónico narrativo, la mezcla de realidad y ficción, la *mise en abyme* constante y la proyección histórica de lo contado, para insertar la recuperación y la transmisión de la memoria personal en el marco de una determinada memoria histórica e ideológica que

1 SEMPRÚN Jorge (1969), *La segunda muerte de Ramón Mercader*, Planeta, Barcelona, 1978, 363 p., traducción de Carlos PUJOL de *La Deuxième Mort de Ramón Mercader*, Gallimard, París, 1969.

2 SEMPRÚN Jorge, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, Tusquets, Barcelona, 2001, 283 p., traducción de Carlos PUJOL de *Le Mort qu'il faut*, Gallimard, París, 2001.

3 Según afirmó el autor a Paul Allières en la entrevista que mantuvieron en 1994, el relato está basado en « una horrible experiencia de memoria personal [...] : el conocimiento de cierto número de militantes comunistas que me han transmitido sus experiencias y vivencias », Paul ALLIÈS, « Écrire sa vie, entretien avec J. Semprún », in *Pôle Sud*, 1, otoño de 1994, p. 23-33, evocando desde ese conocimiento la historia del comunismo desde la Guerra Civil hasta la muerte de Stalin y el XX Congreso del partido soviético.

4 SEMPRÚN Jorge (1994), *La escritura o la vida*, Tusquets, Barcelona, 1995, 330 p., traducción de Thomas KAUF de *L'Écriture ou la Vie*, Gallimard, París, 1994.

servirá a su vez, a través de las diferencias que con respecto a ella se establecen, para definir la personalidad particular del héroe.

Tras la primera impresión de que la muerte de José María Avendaño en *Veinte años y un día* sirve de elemento central a una trama policiaca, éste es, en realidad, el desencadenante de una búsqueda más amplia que abarca al narrador omnisciente, que coincide con Federico Sánchez y con el autor en la esfera pragmática de la ideología que cohesiona la obra.

Para empezar, no estamos en presencia de una sola muerte, sino de al menos tres entre las que se establecen paralelismos continuamente y que muestran la concatenación característica en Semprún entre la vida y el arte. Además de la mencionada muerte del hermano menor de los tres hijos del propietario de la finca La Maestranza en el pueblo toledano de Quismondo, se trata de la muerte de Chema « el Refilón » - José María Pardo, uno de los asesinos de su tocayo que acaba de morir a su vez en el penal de Burgos cuando han pasado veinte años desde el 18 de julio de 1936 - y de la muerte de Holofernes, el general asirio que murió degollado por su concubina Judith para salvar al pueblo judío, habiendo sacrificado ésta para ello su virginidad. La representación de la escena de la *Degollación de Holofernes por Judith* en un lienzo de Artemisia Gentileschi (1597-1651)¹, una de las muchas pinturas sobre este tema, es fuente de inspiración creativa para el Narrador, quien se nombra a sí mismo con mayúscula en sus frecuentes apariciones para dirigirse al lector y establecer la incógnita en torno a su identidad.

A nuestro parecer, aunque separadas por veinte años, las muertes de los dos personajes de la obra se superponen y complementan para cumplir solidariamente una función a la vez autocrítica y esperanzadora que nos permite destacar esta obra como una contribución importante al revisionismo del lado del memorialismo republicano en España. Tras la criticada fase de transición política a la democracia, basada en un pacto de olvido necesario, pero insuficiente a largo plazo, buena parte de la novelística española de principios del siglo XXI se ha dedicado a esta tarea. En este sentido, la muerte de José María Avendaño no es simplemente un asesinato cualquiera o una de las muchas muertes de los primeros días de la Guerra Civil, sino que es utilizada de manera interesada por la familia Avendaño para perpetuar la diferencia entre propietarios y labradores. Recordemos que el caciquismo y la extrema dificultad durante la II República para aplicar la ley de instalación de familias de trabajadores sin tierra, que contemplaba el artículo 44 de la Constitución de 1931, fue una de las causas indudables de la conflagración. Es en particular el hermano

¹ La tela se encuentra en el Museo de Capodimonte (Nápoles).

mayor de la familia, José Manuel Avendaño, quien, amparado en la política de humillación hacia los vencidos, obliga durante veinte años a que se represente cada 18 de julio ese asesinato protagonizado por un numeroso grupo de braceros exaltados por la noticia del estallido de la guerra. De hecho, el narrador resalta que el objetivo de los Avendaño durante los años de las representaciones era prolongar «una mala conciencia de culpabilidad entre los braceros de la finca»¹ y que después había una misa de asistencia obligatoria y de recuerdo de los principios del Movimiento².

La buena acogida por parte de la familia Avendaño de la iniciativa de los trabajadores del pueblo para que la celebración del 18 de julio de 1956 sea la última es tanto más inesperada cuanto que los Avendaño proponen que en la última representación tenga lugar también el entierro de Chema el Refilón, quien iba al frente del grupo de labradores que mataron a José María Avendaño, siendo por ello, y por haber sido guerrillero en los Montes de Toledo hasta 1949, recluido en el penal de Burgos. Los Avendaño proponen además que se le dé sepultura al lado de la tumba de José María Avendaño, con lo que pretenden impulsar una nueva fase en las relaciones entre propietarios y trabajadores donde sea posible la concordia, a la vez que pretenden poner fin a una tradición que recordaba innecesariamente un distanciamiento social del que la población española no podía sentirse precisamente orgullosa. Esta función principalmente simbólica de las muertes de José María Avendaño y de Chema el Refilón es subrayada por el hecho de que no se aclara al final cómo sucedieron exactamente: no sabemos quién o quiénes dispararon efectivamente contra José María, si hubo alguna motivación personal tras la exaltación general, o de qué enfermedad murió verdaderamente el Refilón en la cárcel: «mataron al señorito José María, no se supo nunca por qué»³. Estas muertes, tal como se insertan en la historia de esta novela, sirven, desde nuestro punto de vista, para representar dos mundos opuestos que llegan a reconciliarse simbólicamente a través del hecho de compartir el mismo entierro en el lugar de origen de los dos finados. El ritual del entierro cumple, pues, una función más amplia de lo convencional al servir de encuentro para los dos grandes estamentos sociales tradicionalmente enfrentados, ya que no había prácticamente familia campesina que no contase con alguno de sus miembros preso o asesinado.

1 SEMPRÚN Jorge, *Veinte años y un día*, op. cit., p. 167.

2 *Ibid.*, p. 171.

3 *Ibid.*, p. 246.

Al lado de estas dos muertes aparecen en la obra otras que, aunque no afectan a personajes principales, no resultan menos importantes, pues cumplen también una función social, de modo que tales muertes « secundarias », aunque puedan parecer innecesarias para la trama principal, sirven plenamente al mensaje ideológico que Semprún quiere expresar. Es en este sentido en el que hay que destacar la función que cumple en la obra la muerte de dos personajes históricos ligados a la historia del comunismo en España a los que Semprún intenta recuperar para contrarrestar las críticas formuladas por ciertos dirigentes comunistas durante mucho tiempo y para alinearse con ellos. Se trata de las muertes de Heriberto Quiñones y de León Gabriel Trilla. La muerte de este último puede ser menos conocida que la del primero para el lector no conocedor de los avatares del comunismo español del siglo XX. La muerte del comunista moldavo que se escondía tras el nombre de Quiñones tuvo mayor impacto debido al duro e intenso trabajo de reorganización de los miembros aislados del PCE que este experimentado internacionalista lideró desde principios de 1941 hasta que fue detenido, torturado y finalmente ejecutado el 2 de octubre de 1942, si bien su fama se debe también a los esfuerzos de los dirigentes comunistas posteriores por tacharlo de traidor con la excusa de que habría revelado secretos de partido bajo tortura. La crítica a la que Semprún alude, a veces de forma irónica, consiste en que bajo esas acusaciones se escondía la verdadera causa del desprestigio de Quiñones : el hecho de que pensaba, como otros, que los comunistas debían buscar la colaboración de otras fuerzas ideológicas, aunque no compartieran ciertos postulados de base, para hacer frente al fascismo en España cuando el resto de Europa se hallaba inmerso en la Segunda Guerra Mundial.

Por su parte, la muerte de Trilla a la que se alude en dos ocasiones¹ tiene el añadido de que fue asesinado por los propios comunistas, lo que interesa mucho a Semprún en su intento de conjugar una historia de ficción con la revisión histórica, pues, al parecer, Trilla sólo era uno de los muchos cuadros que colaboraba con un dirigente partidario de la alianza o la colaboración con otras fuerzas que podían oponerse al régimen. En el caso de Trilla se trataba de alguien cuyo nombre no aparece en la novela : Jesús Monzón, quien pudo evitar ser ejecutado gracias a personas influyentes que conocía dentro del régimen. Sin embargo, Trilla fue víctima de una purga dirigida por los propios dirigentes ortodoxos contra toda aquella persona que pudiera, como Quiñones, ser susceptible de reorganizar un núcleo de camaradas de espíritu, como se decía en ese sentido, « colaboracionista ».

¹ *Ibid.*, p. 117 y 214.

Las muertes de Quiñones y de Trilla transmiten la crítica de Semprún hacia los procesos abiertos por los dirigentes comunistas oficiales, de manera personal, contra muchos miembros de la organización en la clandestinidad cuando sus opiniones no coincidían en algunos puntos con las de la cúpula dirigente, pudiendo acabar dichos procesos con la ejecución injustificada del acusado, convenientemente disfrazada con una razón de peso, normalmente la traición o el colaboracionismo. A veces se podían allegar también razones más cercanas a la realidad, como en el caso de Quiñones, a quien se acusó a la vez de querer « constituir una nueva dirección » o de « autodenominarse dirigente ». De este modo, Semprún otorga a su obra un indudable afán didáctico que se apoya en un lenguaje sencillo, una historia atractiva y unas digresiones claramente expositivas. Al mismo tiempo, Semprún va más lejos de la intención didáctica, ya que acusa de las muertes a las que se refiere a quienes pretende señalar como responsables de tales arbitrariedades : los dirigentes Santiago Carrillo, la Pasionaria y Vicente Uribe, como podemos apreciar en estas líneas :

José Juan Castillo creía saber por qué los dirigentes del buró político, los de fuera, como solían calificarlos, o sea, Dolores Ibárruri, Santiago Carrillo, Vicente Uribe : los que mandaban de verdad, por qué habían decidido asesinar a Trilla. Ellos dirían « ajusticiar », probablemente¹.

La insistencia en este tipo de acusaciones, breves y sentenciosas, en la segunda mitad de la obra la aleja por momentos del terreno de la estricta ficción para llevarla a la crítica directa de hechos históricos, si bien su aparición a veces puede parecer forzada en medio de la trama principal de la obra, lo que indica la importancia que para Semprún tiene el hecho de insistir en estas críticas para el lector hispano o hispanista :

Benigno no pudo evitar, y se comprende, el recuerdo de Heriberto Quiñones, a quien había conocido en la época, inmediatamente posterior a la victoria franquista, en la cual éste había reconstruido la organización clandestina del partido en España; no pudo evitar el recuerdo de Quiñones, ferozmente torturado por la policía de los Sabuesa y demás ralea hasta el punto de haber sido transportado en una camilla, incapaz de moverse por sí mismo, hasta el piquete de fusilamiento ; no pudo evitar las calumnias que el partido, su dirección, al menos, los Carrillos y Pasionarias, habían vertido sobre aquel cadáver heroico, acusando a Quiñones de aventurero, de agente del espionaje inglés, ¡ válgame Dios !².

Una última faceta de la muerte en esta obra es el emocionado recuerdo hacia el grupo de mujeres conocidas como las Trece Rosas que fueron ejecutadas el 5 de agosto de 1939. Semprún pretende así homenajearlas en el momento de la aparición de la novela de Jesús Ferrero que difunde

1 *Ibid.*, p. 117.

2 *Ibid.*, p. 144. En el mismo sentido pueden verse las páginas 214 y 252

literariamente el suceso gracias al éxito alcanzado por su obra¹. En *Veinte años y un día*, se alude al hecho atribuyendo la responsabilidad al mismo comisario que se ocupa del caso Avendaño.

Y es que el comisario Sabuesa, desde que había organizado la caída y el fusilamiento en 1939 de un grupo de chicas de las Juventudes Comunistas de Madrid – las «trece rosas», en la memoria mítica de la resistencia –, era famoso, triste, abominablemente famoso, entre los militantes.²

Acaso también se pretenda insertar la recuperación de este crimen en la memoria comunista en sentido amplio, evitando limitarlo a una memoria sólo socialista en la que se situaría en la novela de Ferrero, basada en documentos oficiales según los cuales las trece mujeres, en su mayoría menores de edad, fueron fusiladas por haber intentado, según el fiscal, reconstruir las Juventudes Socialistas Unificadas, organización a la que algunas habían pertenecido :

En la exposición de aquel sentimiento súbito de frustración, de desaliento, sin duda desempeñó su papel [...] el hecho de que Nieves Castillo se pareciera tanto, ¡ increíble parecido, milagrero !, a una de las chicas de las Juventudes Comunistas que él había detenido en Madrid, en 1939, y mandado al piquete de ejecución. Una de las « trece rosas », como se las llamaba en la leyenda oral de la organización comunista.³

En definitiva, las motivaciones psicológicas de Semprún en la escritura de esta obra y en el contexto que inventa para esta historia – las investigaciones sobre el asesinato que llevan a cabo Leidson y el comisario despectivamente llamado Sabuesa – tienen una raíz profundamente autobiográfica. De manera general, la obra en su conjunto pretende demostrar la importancia que en la evolución personal de Semprún ha tenido la separación que se nos quiere transmitir a toda costa entre ideología y política, pues si la obra puede ser vista como una muestra de crítica al comunismo español hecha por un antiguo comunista español – alguien que formó parte del Comité Ejecutivo del partido en la época de la que trata la novela –, no es menos cierto que Semprún se sitúa en un plano ideológico republicano desde donde únicamente es posible entender su crítica. De hecho, la estrategia comunicativa básica del autor es dar a entender que, cuando trabajaba en el PCE, ideología y política eran indisociables, ya que la justificación principal para seguir en el partido después del informe Jruschov, que se menciona insistentemente en la obra⁴, consistía en que el PCE era la única formación

1 FERRERO Jesús, *Las Trece Rosas*, Siruela, Madrid, 2003, 233 p. La edición francesa está prologada precisamente por SEMPRÚN Jorge, *Les Treize Roses*, Climats, Castelnau-le-Lez, 2005, traducción de Jean-Marie SAINT-LU, 273 p.

2 SEMPRÚN Jorge, *Veinte años y un día*, *op. cit.*, p. 95.

3 *Ibid.*, p. 125.

4 *Ibid.*, p. 98, 123, 142 y 194.

organizada capaz de mantener viva la oposición al régimen franquista. Cuando Semprún se ve definitivamente excluido del partido en 1964 por manifestar su desacuerdo con la idea de una revolución rápida, a la que oponía un proyecto de transición al lado de otras fuerzas políticas, se basa implícitamente en la diferencia entre política e ideología para seguir considerándose un auténtico comunista desde un punto de vista al menos ideológico, aunque fuese víctima, como los antiguos camaradas cuyos asesinatos denuncia, de la política estaliniana. « El ideal comunista fue real – dice Semprún en una entrevista a propósito de esta obra –, y sin la generosidad, la abnegación y el sacrificio de tantos que lucharon por cambiar el mundo no se puede entender la historia del siglo XX »¹.

De este modo, a lo largo de esta obra se van atribuyendo a los diferentes personajes datos que recuerdan vivamente la biografía de Semprún, administrados a través de las aseveraciones determinantes del misterioso Narrador, quien liga esos datos a un pensamiento que conoce desde su omnisciencia narrativa y que no se corresponde sino con la ideología del propio Semprún. La importancia del tema del cuadro de Artemisia Gentileschi, lejos de consistir simplemente en una preferencia estética o en una llamada de atención hacia una pintura menor del barroco italiano, se relaciona con el uso de la muerte que explicamos en este trabajo, pues a partir del sacrificio de su virginidad en el que Judith consiente para decapitar a quien somete a su pueblo, Semprún refigura el sacrificio que entre sus 30 y sus 40 años llevó a cabo en el PCE antes de dedicarse a la tarea, tan decidida como la acción que aprecia en la pintura, de denunciar los abusos de las cabezas más visibles de un PCE cuya dirección no supo adaptarse a los cambios que la sociedad española experimentó durante el franquismo. Desde la misma óptica, aunque con un final de sentido contrario, se relaciona puntualmente el tema de la virginidad en el cuadro con la tragedia de *La casa de Bernarda Alba*, donde la lucha por el amor y la verdad le cuestan la vida a Adela².

Así, a sabiendas de que puede granjearse fácilmente críticas que vean en la obra un mero ajuste de cuentas, Semprún no duda en configurar literariamente esas críticas que constituyen el núcleo principal de la profunda motivación psicológica que lo empuja a volver al mismo tema de diferentes maneras. Si bien Semprún se aleja, esta vez, de la autobiografía y de la autoficción, tan caras al autor, no renuncia en cambio a un claro afán histórico y didáctico. Para ello, utiliza el recurso al recuerdo de camaradas,

1 Entrevista a J. Semprún realizada por José Andrés Rojo y publicada en *El País* el 4 de septiembre de 2003.

2 Cf. *ibid.*, p. 281.

cuya suerte pudo haber seguido él mismo, o el recurso al comentario omnisciente de lo que piensan los personajes sobre elementos que, aunque sean contextuales o digresivos en relación con la trama principal, en torno a los sucesos de 1936 y de 1956 en Quismondo, resultan esenciales para el alcance pragmático de la obra, como, por ejemplo, las explicaciones sobre el famoso informe Jruschov.

De este modo, la obra resulta ser también un auto-homenaje al Federico Sánchez que desapareció cuando Semprún dejó de usar este nombre con el que se le conocía como cuadro del partido. Nombre que resucitó en *Autobiografía de Federico Sánchez*, trece años después¹, que recuperó de nuevo en *Federico Sánchez se despide de ustedes*, dieciséis años más tarde², y que resurge, en los comentarios de los personajes de *Veinte años y un día*, como un militante sobre el que se vuelcan los elogios que el partido no supo reconocerle en la realidad.

Jaime CÉSPEDES
GRELPP
Université Paris X-Nanterre

1 SEMPRÚN Jorge, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Planeta, Barcelona, 1977, 305 p.

2 SEMPRÚN Jorge, *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Barcelona, Tusquets, 1993, 316 p.

L'écriture de la mort dans *Palinuro de México* de Fernando del Paso

La ciencia de la medicina fue un fantasma que habitó, toda la vida, en el corazón de Palinuro. A veces era un fantasma triste que arrastraba por los hospitales de la tierra una cauda de riñones flotantes y corpiños de acero. A veces era un fantasma sabio que se le aparecía en sueños para ofrecerle, como Atenea a Esculapio, dos redomas llenas de sangre : con una de ellas, podía resucitar a sus muertos queridos; con la otra podía destruirlos y destruirse a sí mismo.¹

Dans cette première phrase de *Palinuro de México*, emblématiquement, l'objectivité de la science glisse vers la subjectivité du cœur. La science, avec ses atours surréalistes et une apparence propre à effrayer les enfants, s'avère être *un fastasma*, un mélange de fantasma et de fantôme² et, finalement, elle se réduit à deux fioles qui, au service du *je*, donnent à Palinuro la maîtrise de la vie et de la mort. Cette première phrase impose une double remarque. D'abord, le *je* est tout puissant, puisque d'un glissement à l'autre, le *je* occupe le centre du monde, et, de surcroît, le *je* est doté du pouvoir suprême de vie et de mort. Ensuite, cette toute puissance est tributaire du rêve. Or, Palinuro, comme son nom l'indique, c'est l'homme du rêve. Dans *l'Énéide*, Palinuro ne résiste pas au pouvoir de Léthée : il s'endort et disparaît dans le monde des Ombres d'où il réclame, pour le repos de son âme, qu'une sépulture soit donnée à son corps³.

Les philosophes semblent s'accorder pour constater que la mort est un étrange objet philosophique puisque qu'aucun concept apparemment ne peut la définir. « Penser le rien, penser à rien, c'est donc ne pas penser », déclarait Vladimir Yankélévitch⁴, qui ajoutait : « La pseudo pensée de la mort n'est qu'une variété de somnolence »⁵. En jouant quelque peu avec l'esprit de la phrase, il ne semble pas impossible de supposer que la pensée la mieux apte à dire quelque chose de la mort pourrait être cette étrange *pensée* qui semble se nier elle-même, la pensée *somnolente*, celle des rêves, celle du monde de Palinuro, et celle de *Palinuro de México*, l'expression artistique qui en atteste. Du reste, on remarquera que c'est dans l'art, tout

1 PASO Fernando del, *Palinuro de México* (1977), Alfaguara, Madrid, 1982, [725 p.], p. 15. Dans ce texte, toutes les références à *Palinuro de México* renvoient à cette édition.

2 Dans ce travail, le mot ne sera pas exactement utilisé dans son sens propre : « entité correspondant à la réapparition surnaturelle d'une personne morte ». Fantôme sera employé, lorsqu'il est question d'un corps mort au travers duquel l'être vivant est perçu.

Voir « fantôme » in *Encyclopédie philosophique, II, Les notions philosophiques, Dictionnaire*, T. I, PUF, 1990.

3 Cf. VIRGILE, *Énéide*, GF, Paris, 1965, p. 77, 84, 109, 126 et 137-138.

4 YANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Mort*, Paris, Flammarion, [474 p.], 1977, p. 39.

5 *Ibid.*, p. 39.

spécialement dans la musique et la littérature, que le philosophe Vladimir Yankélévitch trouvera l'expression la plus aboutie de la pensée de la mort.

À plus d'un titre, il ne serait sûrement pas exagéré de dire que l'œuvre romanesque de Fernando del Paso – « José Trigo, Palinuro de México, Noticias del Imperio, Linda, 67 »¹ – est une variation sur le thème de la mort. Le plus complexe de ces romans, celui où la variation se déploie sur le plus ample éventail de modalités, c'est *Palinuro de México*. C'est du reste par ce déploiement même que *Palinuro de México* s'approche le plus d'une pensée, fût-elle *somnolente*, de la mort². Dans le cadre de la lecture nécessairement simplifiée qui sera la nôtre ici, on présentera le traitement de la mort en fonction d'une série de variations significatives que l'on distinguera par leur degré d'intensité : dans un premier temps, on prendra en compte les configurations qui engagent la représentation de la mort, et, dans un deuxième temps, on considérera les transfigurations qui engagent l'assise même de la représentation et, de ce fait, la composition du roman et, par conséquent, la lecture que nous en faisons.

Avant d'aller plus avant, deux remarques préliminaires s'imposent : l'une concerne les éléments structurants de l'œuvre, l'autre a à voir avec quelques particularités de la représentation du corps.

Pour que la réalité humaine soit, en permanence, selon l'expression de Martin Heidegger, son *Pas encore*, pour qu'elle soit *un être pour la fin*³, ou, plus exactement, dans le cas qui nous intéresse, pour que la réalité humaine se donne à lire comme *un être pour sa fin*, il faut que, dans la fiction, l'humain s'inscrive dans une temporalité repérable sur l'échelle passé-présent-futur, et il faut, naturellement, que l'écoulement du temps se fasse irréversiblement du passé vers le futur. Dans le roman de Fernando del Paso, il y a une tante Louise, pour qui les choses sont une et plurielles à la fois : « La tía Luisa, la única de las personas que yo había conocido que sabía que las cosas son una y varias a la vez »⁴. L'apparente simplicité de la phrase cache une approche du monde qui met à mal l'assise du principe de rationalité qui organise notre lecture dominante du monde. Pour le lecteur

¹ *José Trigo* est publié en 1967, *Palinuro de México* en 1977, *Noticias del Imperio* en 1986 et *Linda, 67*, en 1995.

² Michel Picard signale à quel point la mort en littérature semble peu vouée au légal : elle est plutôt symbolique. Cf. PICARD Michel, *La littérature et la mort*, PUF, 1995, p. 19 et 41.

³ « [...] de même qu'aussi longtemps qu'elle est, la réalité humaine est en permanence son Pas-encore, de même également elle est, dès toujours, sa fin. Cette fin que l'on désigne par la mort ne signifie pas, pour la réalité humaine, être-à-la-fin, « être-finie »; elle désigne un être pour la fin, qui est l'être de cet existant », HEIDEGGER Martin, *Qu'est-ce que la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1995, p. 130-131.

⁴ PASO Fernando del, *Palinuro de México*, *op. cit.*, p. 389.

ordinaire, le *je* n'est pas le *tu*, un n'est pas deux, hier vient avant aujourd'hui et demain n'est pas hier. Pour la tante Louise, il en va tout autrement. Pour Fernando del Paso aussi. *Palinuro de México* est un roman immense et Fernando del Paso met à profit cette immensité pour brouiller la mémoire et les repères du lecteur. Quoiqu'il en soit de la technique concrète de brouillage, dans ce roman indexé sur la subjectivité des personnages, le temps, c'est celui des 20 ans de Palinuro. Quoiqu'il se passe, et, en effet, il se passe des choses, le temps, lui, ne passe pas, il patine, voire, il régresse. La constitution même du temps du roman, le temps d'une éternelle jeunesse, insinue qu'il est possible d'échapper à la mort.

Outre la constitution spécifique du temps à laquelle on vient de se référer, celle tout aussi spécifique des personnages contribue également à perturber l'assise dominante de la représentation de la mort. Dans *Palinuro de México*, *je* est *je*, mais aussi *il*, voire *ils*, voire, *elle*. Chacun des personnages, étant à divers titres, le jumeau de l'autre. Palinuro-*je* se dédouble en Palinuro-*il* mais aussi en Walter, Fabricio et Molkas, tous âgés de 20 ans, bien sûr, et tous étudiants dilettantes en médecine. Quant à *elle*, Estefanía, la belle cousine, née 20 jours avant Palinuro, dans la même maison et dans le même lit que Palinuro, elle partagera toujours la vie et les jeux de Palinuro. Et, à 20 ans, le temps du roman, elle partage aussi ses nuits. Le thème des jumeaux est associé à la bipolarité. Comme le signe d'air qui porte leur nom, les jumeaux symbolisent la dualité, la séparation, la contradiction et la duplication¹. Et, éventuellement, et tel est le cas pour Castor et Pollux auxquels se comparent Palinuro-*je* et Palinuro-*il*², ils rendent possible un relayage entre la vie et la mort³. Inscrite sur un temps qui patine, la multipolarité de doubles qui se dédoublent renforce la perspective insinuée d'échapper à la mort⁴.

1 « Jumeaux », in *Encyclopédie des symboles* », Le livre de Poche, Paris, p. 738.

2 « Hablaremos y brillaremos alternativamente, como Cástor y Pólux », PASO Fernando del, *Palinuro de México*, *op. cit.*, p. 62.

3 GRAVES Robert, *Les mythes grecs*, Fayard, Paris, 1967, t. I., p. 264-269.

4 On pourrait aborder avec profit la puissance de fascination que peut avoir la mort à vingt ans. Geoffrey Gorer constate : « Alors que la mort naturelle se camouflait chaque jour davantage sous le voile de la pudibonderie, la mort violente se mit à jouer un rôle toujours croissant dans les fantasmes proposés au grand public – romans policiers, thrillers, western, histoires de guerre, histoires d'espionnage, voire bandes dessinées d'épouvante », GORER Geoffrey, *Pornographie de la mort*, in *Ni pleurs ni couronnes*, E.P.E.L, 1995, [204 p.], p. 24

Depuis que ce texte a été écrit – 1965 –, le cinéma et la bande dessinée ont démultiplié les images de mort violente. Or, ces images intéressent tout particulièrement les jeunes. Cf., *idem*.

La représentation de la mort est également tributaire de la représentation du corps. Walter, le double érudit de *Palinuro*, cite Thomas Mann : « Le corps, l'amour, la mort, ces trois ne font qu'un »¹. Dans ce roman où tous les personnages, sans exception, ont à voir avec la médecine, le corps est constamment présent et présent dans sa matérialité. Cette présence et cette matérialité déterminent pareillement la représentation de l'amour et celle de la mort. Avant d'aborder la représentation de la mort, on signalera deux aspects de l'amour : le corps loufoque et le corps lyrique. Le roman alterne les chapitres en régime masculin, dont le centre est généralement *Palinuro-il* et ses amis, et les chapitres en régime féminin, dont le centre est *Palinuro-je* et Estefanía. Le corps érotique loufoque appartient au régime masculin. Dans ce cadre-là, le corps est un ensemble d'éléments dont le texte privilégie ceux qui ont à voir avec l'exhibitionnisme direct et le plus souvent verbal. L'exhibitionnisme, dans *Palinuro de México*, est toujours excessif, carnavalesque et fondamentalement comique. La forme des chapitres qui en atteste, pour l'essentiel, d'immenses séries énumératives qui ne font crise que pour mieux reprendre leur rythme effréné, contribue fortement à la dynamique festive et donc à la drôlerie de ces textes.

Le corps érotique lyrique appartient au régime féminin. Estefanía, c'est le corps de tous les possibles et de tous les inimaginables. La relation *Palinuro-je-Estefanía*, c'est donc la déclinaison de toutes les rencontres possibles et surtout inimaginables. Cet amour fou et follement magnétique est inséparable du langage qui le dit. Il est comparaison, métaphores, enchaînements dérivants de métaphores et oxymore conciliateur de contraires. Et, tout au long du roman, il se décline au rythme des listes qui ne s'achèvent que pour mieux redéployer leur force centrifuge. La réalité matérielle, voire mortelle, du corps est littéralement emportée par la dynamique érotique où le corps et le langage se confondent. La lecture de *Palinuro de México* apprend au lecteur que le rire et le langage, le langage et la dynamique érotique permettent de prendre la mesure de la mort, et insinuent qu'il est possible de l'affronter. En ouverture du roman, Esteban, figure fondatrice de l'œuvre, découvre l'horreur, le rire, la mort et l'amour sur le front, pendant la guerre de 14 :

¹ PASO Fernando del, *Palinuro de México*, *op. cit.*, p. 564. Ce qui semble recouvrir un champ plus ample que le célèbre, « Naissance et copulation, et mort./ Ce sont les faits qui restent/ quand vous en venez à l'essentiel/ Naissance, et copulation, et mort », T. S. ELIOT, in GORER Geoffrey, *op. cit.*, p. 19.

Siendo ella enfermera y él un futuro médico, y viviendo en lo que comenzaban a ser los horrores de la guerra, el tío Esteban y la polaca le perdieron el asco a la vida. [...] y ellos siguieron amándose.¹

Les configurations de la mort

Comme l'érotisme, la mort se décline différemment selon qu'elle apparaisse dans les chapitres féminins ou dans les chapitres masculins. Dans un premier temps, on observera trois modalités de la représentation de la mort dans les chapitres féminins : la mort symbolique, dans le chapitre 8, « La muerte de nuestro espejo »; la mort de la mère, dans le chapitre 16, « ¡ O my darling Clementine ¡ »; et la mort de l'enfant de Palinuro et Estefanía dans le chapitre 15, « Trabajos de amor perdido ».

Dans *Palinuro de México*, comme il a été dit, le temps patine. C'est à dire qu'il ne passe pas *et* qu'il passe. Dans « La muerte de nuestro espejo », au détour d'une phrase puis d'une autre, quelques paragraphes plus loin, il s'avère que tous les membres de la famille, bien que présents, comme si de rien n'était jusqu'à la fin du roman, sont pourtant déjà morts². Pour aborder la mort, le symbole peut être une stratégie détournée et prudente. La tradition³ et la psychanalyse⁴ accordent une grande place au miroir. Dans « La muerte de nuestro espejo », le miroir est littéralement l'image incarnée de soi. Du haut de leurs flamboyants 20 ans, Palinuro et Estefanía, soudain, voient vieillir leur miroir :

Ese espejo anda mal. Hoy por primera vez me di cuenta de lo viejo que está.

Estefanía fue a verlo.

Es verdad, pobrecita ¿ Tú crees que se ve a morir pronto ?, me gritó [...].⁵

Le miroir est si pareil à soi que son genre change selon que Estefanía ou Palinuro le regarde. Dès que le miroir manifeste les premiers signes de vieillissement, il fait l'objet de multiples attentions. Pour lui rendre aussi agréable que possible le temps qui lui reste à vivre, Palinuro et Estefanía l'amènent en promenade dans la grande ville – « Lo llevamos a un museo, a una feria y a un mercado » ; le miroir s'amuse beaucoup – « Se divirtió tanto, y puso tales caras de asombro » –, il se saoule éperdument et, à quatre heures du matin, dans une nuit noire et sans étoiles, le miroir meurt : « nos dimos cuenta de que nuestro espejo estaba muerto y de que teníamos que enterrarlo ». On l'aura deviné, enterrer le miroir, c'est comme s'enterrer soi,

1 PASO Fernando del, *Palinuro de México, op. cit.*, p. 17.

2 *Ibid.*, p. 174 et 176.

3 « Miroir », in *Encyclopédie des Symboles*, Le livre de poche, 1996.

4 Voir « Spéculaire et spectaculaire », in *Encyclopédie de la psychanalyse*, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, 1997.

5 PASO Fernando del, *Palinuro de México, op. cit.*, p 177.

enterrer les milles souvenirs qui font la mémoire d'une vie. Selon la logique lyrique du texte, Estefanía décide de convoquer, par la seule magie du langage – « para que las cosas aparezcan hay que nombrarlas » –, tous les oiseaux du ciel pour que chacun emporte un morceau de miroir-mémoire de soi. Finalement, on dépose, sur le miroir, une dernière rose. Et, soudain, Estefanía déclare que le miroir est parti au ciel : « Y así era : en el lugar donde antes estaba el espejo, sólo se veía un pedazo de cielo azul con nubes blancas ». La suite du texte relève de la stratégie de consolation, en l'occurrence, d'une logique du jeu. Puisque les objets meurent, il faut leur rendre la vie la plus drôle possible; puisque nous, nous sommes comme les objets, la drôlerie, sera notre thérapie. L'ensemble du jeu se décline en longues séries de listes énumératives dont nous citerons, pour exemple, celle qui clôt le chapitre : « De manera que durante un buen tiempo [...] limpiamos los zapatos con mayonesa, comimos sopa con tenedores, dormimos abajo de la cama y dejamos de contestar el teléfono »¹.

La mort dans le miroir relève d'un imaginaire d'enfance. Métaphorisée en général – un miroir –, et dans les détails – morceaux-oiseaux, disparition-ciel –, la mort est métaphorisée très joliment – étoiles, rose, oiseaux, lumière –, comme on aime à métaphoriser pour les enfants. Cette métaphorisation, ainsi qu'il arrive souvent dans les histoires pour enfant, dit *et* ne dit. En outre, comme pour des enfants, elle dérive en jeu. Parce qu'il rétablit le lien qui existe entre soi et le monde et parce qu'il instaure une dynamique sans fin, le jeu s'oppose à la mort qui est rupture, déchirure, arrachement. Quant à l'organisation du texte, pareille à celle des chapitres qui disent le corps érotique-lyrique, elle prend appui sur la dynamique des listes énumératives : chaque fois qu'une liste s'arrête, une autre s'amorce. Et c'est cette dynamique qui invalide l'idée même de fin inhérente à la mort. Dans cette approche symbolique, l'imaginaire d'enfance, sa représentation et ses rythmes, semble triompher de la mort.

Par ordre d'apparition dans le texte, la deuxième mort importante est celle de l'enfant de Palinuro et Estefanía. Mais on s'intéressera auparavant à la mort de la mère parce qu'elle vient, chronologiquement, avant la mort de l'enfant et que, d'une certaine manière, elle détermine la mort de l'enfant – on y reviendra. Le thème de la mort de la mère est constant en littérature. Il fait, en principe, l'objet d'une très forte charge émotionnelle puisque cette mort interrompt le lien le plus fondateur de l'être à la vie². Fernando del

1 Par ordre d'apparition, les citations renvoient, pour les deux premières, à la page 177; les deux suivantes, à la page 178; puis aux pages 180, 181 et 185.

2 C'est en partie parce qu'il s'écarte fortement de la charge émotionnelle que le traitement de la mort et de l'enterrement de Rosenda Pola, dans *La región más*

Paso a donné au traitement de ce thème, un tour plutôt inespéré. La mère occupe, dans « ¡ O my darling Clementine ! », pour la première et unique fois, la totalité d'un chapitre. Brossé à partir de l'enfance de Palinuro, le portrait de la mère est acide : dénigrant l'époux comme partenaire amoureux, aigrie et égoïste, la mère tente de compenser sa frustration érotique en faisant du fils son objet d'amour exclusif. La mort de la mère vient après ce portrait laminant. Le traitement du thème passe d'abord par un égrènement du temps qui précède la mort. L'extrême précision mécanique de cet égrènement, empruntée aux relevés médicaux, s'avère parfaitement étrangère à la mesure émotionnelle de l'agonie et tout à fait propice au grotesque :

A las dos y veinticuatro, le dio pulmonía. A las dos y veinticinco, le dio tifoidea. A las dos y veintisiete, le dio sarampión. A las dos y veintinueve se le complicaron el párpado derecho, la trompa de Eustaquio y el ganglio.¹

La mort apparaît comme un pur détraquement de la mécanique du corps. De même que le corps érotique pouvait être loufoque, la mort peut être carnavalesquée, comme en atteste l'emballement des immenses listes qui disent les dysfonctionnements successifs de tous les éléments qui appartiennent au corps de la mère. Il y aurait donc de quoi rire. Il conviendrait d'interroger avec finesse la nature de ce rire de la mort. On se contentera de signaler qu'il semble relever d'une approche qui dit *et* ne dit pas : on dit avec tant d'excès, que l'excès même exorcise ce qui est censé être dit. Quoique, en apparence, diamétralement opposée, la démarche n'est pas si éloignée de la stratégie symbolique de l'imaginaire d'enfance avec laquelle d'ailleurs, dans ce même chapitre, elle se combine. Pour illustration emblématique, on citera la dernière phrase de « ¡ O my darling Clementine ! » qui dit le repli sur l'imaginaire d'enfance :

Palinuro recordó que era casi un niño – la scène se passe devant la tombe fraîchement creusée – y sacó de sus bolsillos, para obsequiárselos a mamá Clementina, las octavas maravillas y media que guardaba allí. [...]. Luego espantó a los pájaros [...] se sentó en el polvo y en voz baja, para no despertarla, se puso a conversar con su querida Clementina.²

La troisième représentation dont il sera question ici concerne la mort de l'enfant de Palinuro et Estefanía. Cette mort est racontée dans le chapitre qui précède celui de la mort de la mère. L'enfant est conçu au nom du principe de vie. Puisque la mère est morte et définitivement morte, il faut qu'un

transparente, marque si profondément le lecteur. Cf. FUENTES Carlos, *La región más transparente*, Cátedra, 1998, p. 347-361.

1 PASO Fernando del, *Palinuro de México*, *op. cit.*, p. 432.

2 *Ibid.*, p. 436.

enfant naisse : une vie viendra remplacer une mort. La structure de cette économie du vivant est explicitée de la manière suivante :

Estefanía llegó a la conclusión de que Walter estaba equivocado y de que la forma de consolarme era muy simple : ella encarnaría a mamá Clementina. Para esto, para que yo viera a mi madre en mi prima, era necesario que Estefanía tuviera un hijo.¹

Ainsi donc, l'économie du vivant est, de fait, une étrange économie du cœur qui suppose, d'une part, un emmêlement incestueux – retour à l'unité première et originelle – et, d'autre part, en complément naturel, un temps qui patine. Et, justement, comme il a été précisé à maintes reprises, le temps patine dans *Palinuro de México* en général et, significativement, le chapitre de la mort de l'enfant vient *avant* le chapitre consacré à la mort de la mère qui en est la cause. La structure du roman insinue que la naissance de l'enfant trouve sa cohérence non pas tant dans la logique biologique que dans la logique du fantasme. La conception de l'enfant serait alors le fantasme qui exorciserait la mort.

Dans ce roman, où l'érotisme est la fête délirante du corps, on aurait pu croire que la conception d'un enfant en serait la conséquence simple et naturelle. Pourtant, dès le premier chapitre consacré au corps érotique, le chapitre 4, la conception n'est mentionnée que comme échec. Dans le chapitre 15, un nombre incalculable de tentatives seront nécessaires avant que, finalement, l'enfant soit conçu. Cette conception difficile de l'enfant de Palinuro réplique celle de Palinuro lui-même. Palinuro est le double vivant d'un enfant mort avant de naître et lui aussi conçu après de multiples tentatives frustrées. Pour si étonnant que cela soit dans un roman de l'excès, du débordement et du délire, la vie dans sa dimension biologique apparaît réticente. Et avant même de naître, l'enfant de Palinuro meurt. Après avoir déposé sur le ventre de Estefanía un bouquet de narcisses – rappel de la rose déposée sur le miroir mort – le père, pour extraire l'enfant, procède à son dépeçage. L'enfant mort est mort de multiples fois dès lors que le corps est en pièces et en morceaux :

Estefanía tuvo en su vientre muchas criaturitas monstruosas : a la primera, le faltaba la cabeza, a la segunda, le faltaba la cabeza y un brazo, otra no era sino un tronco con dos piernas; y por último, tuvo un hijo más sin cabeza, sin brazos, sin piernas y sin tronco.²

Alors que l'excès, et sa part de grotesque carnavalisant, semblait, dans le chapitre de la mort de la mère, disposer d'un espace d'autonomie avant d'être circonscrit et exorcisé par l'imaginaire d'enfance, dans le chapitre qui

1 *Ibid.*, p. 375.

2 *Ibid.*, p. 386.

décline la mort de l'enfant, le texte se replie très vite sur l'imaginaire d'enfance, en l'occurrence, sur le « disparate » lyrique :

¡ Qué digo de lágrimas : en todo caso de lágrimas forradas de risa, y hasta otro asunto, abur, Ave César ! ¡ Ay la tía Luisa ! ¡ Oh las lágrimas ! ¡ Ay mis hijos ! ¡ Huy las brujas con sus privilegios alcanforados !¹

En bref, dans ces trois configurations, dans le symbole, ou plus près de l'illusion de réalité, l'écriture dit et esquivé la mort. Cette stratégie met à contribution le rire carnavalisant – le masque cache ce qu'il découvre – et les modalités du temps : le temps de référence patine, celui des listes énumératives, sur le modèle constitué à partir du corps érotique lyrique s'emballent et leur emballément sans fin fait contrepoint à la mort. En outre, et de manière complémentaire, dans ces trois configurations, la mort est exorcisée par un repli sur l'imaginaire d'enfance.

Dans les chapitres « masculins » du roman, ceux qui ont pour centre Palinuro-*il* et ses amis, la mort, c'est le cadavre. Ce fantôme-fantasme s'installe dans *Palinuro de México* dès le chapitre 3. Et, d'entrée, deux régimes se superposent. Le cadavre au féminin, le vrai fantôme, parce que jamais rencontré et toujours désiré, et, également, parce que hérité d'une fantasmagorie que Edgard Allan Poe, parmi d'autres, a hissée au statut de thème littéraire. Dans le roman, le motif de la belle morte fait contrepoint au cadavre en régime masculin, le cadavre tout court, auquel a affaire tout étudiant de médecine. C'est à ce cadavre que nous allons nous intéresser d'abord. En principe, il devrait n'être qu'un objet d'étude. Or, précisément, le cadavre au masculin est perçu, dès le départ, comme un double de soi :

El primer cadáver al que se enfrentó Palinuro, me confesó, no fue el de una muchacha. Y no se trataba de una hidrotomía sino de una autopsia. [...] El cadáver, por una extraña coincidencia, era el de un muchacho que debió tener la edad y la estatura de Palinuro. Que debió tener las ilusiones de Palinuro cuando estaba vivo.²

À chacune de ses apparitions dans le roman, le cadavre sera constamment perçu comme un double de soi. La deuxième autopsie à laquelle assiste Palinuro, c'est donc, encore une fois, l'autopsie d'un garçon de 20 ans – chapitre 9, p. 190. Et, lorsque, dans le chapitre 24, Palinuro agonise, ses amis lui avouent que, pendant que lui se faisait écraser par les tanks de la répression, eux s'amusaient follement à disséquer un étudiant qui jouait le rôle de cadavre.

La complexité du thème du cadavre mériterait de longs commentaires que l'on réduira à deux remarques. La première tient en quelques mots. Le

1 *Ibid.*, p. 390.

2 *Ibid.*, p. 110.

cadavre provoque un haut le cœur et, au sens propre du terme, Palinuro vomit¹. La deuxième remarque concerne la manière de surmonter le haut-le-cœur, d'apprivoiser le cadavre. Cette manière relève d'une stratégie de fuite qui se donne pour contenu l'art et la philosophie. La stratégie de fuite, c'est avant tout une façon de parler à côté du sujet. Cette stratégie devient plus manifeste et plus drôle à mesure que le roman avance. Obsédé par un cadavre concret et singulier, son double fantasmatique, Palinuro ne parvient pas à se faire entendre de Walter, son double expérimenté et intellectuel. Sans jamais prendre en compte la terreur viscérale et irrationnelle de son interlocuteur, Walter disserte interminablement sur la mort, en général et surtout en théorie. Le cadavre hante le roman. La structure de fuite crée une situation de déplacement et d'esquive : on ne parlera pas frontalement de la mort, on en parlera tangentiellement, à l'oblique. On fuira le sujet de la mort tout en s'en approchant, ou on s'en approchera tout en le fuyant. Cette stratégie de fuite qui vaut pour approche et apprivoisement de la mort se dote de deux contenus, c'est à dire de deux discours convoqués pour parler du sujet sans en parler.

Le premier, c'est un discours sur l'art. Devant le cadavre autopsié, Palinuro-*il*, muni de crayons et de couleurs, s'adonne au jeu surréaliste qui représente le corps avec une ouverture-tiroir par laquelle l'intériorité est mise à nu, ou, à l'inverse, à partir de détails anatomiques observés devant le cadavre, il fait le voyage qui le mène au Louvre ou aux Offices. Cette approche de la mort par l'esquive est exposée à grand renfort d'effets rhétoriques, c'est-à-dire complaisamment et plaisamment. La forme même du discours contribue à l'exploration obsessionnelle et prudente de la mort. Le deuxième, c'est un discours philosophique. Walter occupe, par son seul discours, la totalité des chapitres 9, 12 et 22. Cette situation est quantitativement exceptionnelle. Le titre des chapitres donne le tour et le ton de la philosophie de Walter : « La mitad alegre, la mitad triste, la mitad frágil del mundo »; « La erudición del primo Walter y las manzanas de Tristram Shandy »; « Del sentimiento trágico de la vida ». Taxé, à l'intérieur du roman, de faux érudit, de faux savant et de discoureur impénitent, Walter est, pour le lecteur, le personnage qui, de fait, inscrit dans l'œuvre ce qui s'apparente le plus à un discours philosophique sur la mort. Bien que la référence et la citation soient omniprésentes, le discours de Walter ne s'y arrête jamais : il va son chemin et se constitue en tant que tel et donc en tant que pensée sur la mort. Une pensée que l'on pourrait résumer comme suit. L'être, dans sa totalité, dépend de son corps. Son corps est un assemblage de

¹ *Ibid.*, p. 112.

pièces et de morceaux, un merveilleux assemblage, certes, mais un assemblage toujours menacé. La vie est donc menacée de mort, constamment et en permanence. C'est la seule certitude. La question de savoir si la vie est ma vie est oiseuse : répondre oui n'enlève rien au fait que l'être dans sa totalité dépend de son corps et etc. La question de savoir où commence la vie, revient tout aussi oiseusement à se demander où commence la mort. Chaque repère de la vie biologique peut, en effet, scander les étapes de la vie et pareillement les étapes de la mort. En conclusion, le narcissisme a des hauts le cœur que la biologie ignore. Et, c'est un fait, l'être est bien un être pour la mort. Cependant, supposer que cette destination, ce destin, est tragique, c'est opter pour une lecture egocentrée qui oublie la vraie dimension de l'être : une occurrence du vivant parmi d'autres, une merveilleuse et précaire occurrence du vivant dont le problème n'est pas la mort – une certitude – mais la vie : « [...] dirán también, quizás, que tu vida fue una obsesión con la muerte [...] porque en realidad le tenías miedo no tanto a ella como a la vida »¹.

Telle est, semble-t-il, quoique amputée de toutes ses fleurs de rhétorique, la philosophie de Walter. Dans les chapitres qui lui sont consacrés, le personnage brasse toutes les références possibles et inimaginables : il n'est rien qui n'ait déjà été dit, écrit, peint, pensé par quelqu'un. Pour autant, personne ne semble avoir le fin mot de l'histoire quand la question est la mort. Tel qu'il est construit, le roman – et ses multiples variations sur la mort – ne vient jamais contredire ce qu'on appellera donc la philosophie de Walter. La philosophie de Walter, c'est la manière de voir la mort quand on pense. Mais l'homme n'est pas que pensée. Loin de là. Donc, il ne saurait voir la mort qu'avec sa seule pensée. Encore moins dans *Palinuro de México*. La pensée – le discours de Walter – tend à placer l'être dans une relativité précaire et insignifiante, alors que la construction du roman tend à placer l'être au centre du monde : *Palinuro de Mexico* relève d'une exacerbation du subjectif et donc, l'œuvre, en tant que telle, dépasse le cadre philosophique posé par Walter sans, bien entendu, l'invalider. Comme dirait l'autre philosophe du roman, la tante Louise, philosophe de l'intuition irrationnelle, « une chose est une chose et autre chose ».

Si la pensée peut aborder rationnellement la mort, l'être qui n'est que partiellement pensée ne peut que la percevoir irrationnellement. Toutes les représentations de la mort envisagées jusqu'ici sont, dans le texte, mises en scène dans une perception irrationnelle. Le cadavre, par sa configuration de fantôme-fantasme, amplifie la part de l'irrationnel. Le fantôme-fantasme du cadavre au masculin, dans sa représentation telle que nous l'avons abordée

¹ *Ibid.*, p. 322.

précédemment – et seulement jusque là –, génère le déplacement du discours et la production de discours – discours sur l'art, et discours philosophique de Walter – qui sont autant de tentatives d'appropriation de la mort. La hantise du cadavre au féminin n'aura pas pour contrepoint des discours. Ce fantasme-fantôme trouvera sa résolution dans la mort transfigurée qui fera l'objet de l'étape suivante de cette présentation.

Auparavant, il convient de présenter l'irruption du fantasme du cadavre féminin sur le devant du texte. Comme toute chose, dans *Palinuro de México*, et plus que toute chose, ce cadavre désiré va de pair avec des états d'alcoolisation avancée, voire très avancée. Né dans le chapitre 3, le fantasme du cadavre au féminin, de la somptueuse et vierge jeune femme que l'on autopsiera, revient dans le chapitre 5, et resurgit, comme un programme à réaliser, dans le chapitre 14. Il resurgit, à quelques détails près : la jeune et blanche vierge de 20 ans du fantasme de départ serait, finalement, jeune, certes, mais prostituée et pas nécessairement morte. Bref, ce qui importerait, ce serait, si l'on peut dire, de l'avoir sous la main. Après, rien de plus simple que de violer la mort :

Entonces, lo único que restaría por hacerle sería el amor y la autopsia, ya fuera uno antes y otro después, o una antes y otra después, o las dos cosas al mismo tiempo, y ya fuera Palinuro antes y Molkas después y Fabricio al último, o los tres amigos al mismo tiempo o bien dos antes y uno después, o bien los dos primeros después y el uno último antes, [...] ya fuera antes de la erección o después (o en vez), y dependiendo no sólo de si la erección ocurría ante la perspectiva de hacer el amor antes y la autopsia después (o al revés), sino también de cómo, a igual que el cadáver, estuviera el miembro de cada quien en cuanto a lo duro, lo suave, lo frío, lo tieso, lo correoso, lo caliente y lo flexible.¹

On est ici dans l'unité 2 du chapitre 14. Quand, après le blanc typographique du texte, commence l'unité 3, on lit.

Después, la adquisición, ya estaba allí, en el centro de la cama.
Y la cama estaba en el centro del cuarto.
Y el cuarto, en el centro del universo.²

Les fantasmes vont au rythme des blancs textuels : c'est dans le blanc que le fantasme, tel un fantôme, s'est incarné. Et les fantasmes ont leur propre lois : le fantasme du cadavre au féminin est brutalement télescopé par le fantasme du cadavre au masculin. Fabricio, l'un des doubles de Palinuro, magicien, prétend lire à l'intérieur de la mort, en l'occurrence de la morte, et il déchiffre : « [...], agudo delirio de persecución : a dondequiera que va la persiguen malos recuerdos, sus malos pensamientos y un muchacho de

1 *Ibid.*, p. 367.

2 *Ibid.*, p. 367.

veinte años ». Palinuro se reconnaît aussitôt ou plutôt reconnaît aussitôt son propre fantasme. Pire, il voit son propre cadavre. Ensuite, vient un immense blanc typographique, le blanc qui sépare la première partie du roman de la seconde. Et, de l'autre côté, il y a la mort de l'enfant, chapitre 15, la mort de la mère, chapitre 16, et enfin, dans le chapitre 17, le fantôme de la morte réapparaît.

La mort transfigurée

La fantôme de la morte charrie désormais, pour le lecteur, la vie et la mort de l'enfant et la vie et la mort de la mère.

Palinuro, dans la mythologie, c'est le rêveur qui est descendu au Royaume des morts. Dans *Palinuro de México*, c'est le rêveur que le fleuve de la mort traverse. Le texte reconstitue un imaginaire où le fantasme, et ce qu'il peut avoir de fantasmagorie désirante, est percuté par le fantasme dans sa dimension la plus cauchemardesque. Ainsi, le cadavre de la femme devient le lieu où s'inscrit la pulsion de mort et sa part de plaisir. Dans cette configuration, Palinuro, aurait tué la prostituée sans autre raison, précisément, que son seul plaisir. Le cadavre devient aussi le lieu où se réactive le désir, vécu dans l'enfance, de voir la mère frappée de cette mort que le discours élaboré par elle imposait à l'enfant. Le cadavre serait alors l'incarnation d'une métaphore : l'ordre donné par la mère à l'enfant était : *pon la mente en blanco*. Sur cet écran blanc obligé, l'enfant inscrivait le désir de voir sa mère mourir, parce que cette mort aurait permis de remettre des couleurs sur l'écran de la vie¹. On est alors dans le chapitre 16. Dans le chapitre 17, devant le cadavre blanc de la morte blanche, cet ancien désir de mort remonte sous forme d'accusation. Dans l'écriture polyphonique du chapitre 17, une série de fragments est consacrée à un mitraillage de questions accusatrices qui vaut pour descente convulsée aux tréfonds de soi, aux tréfonds du sentiment de culpabilité : pourquoi avoir donné la mort à l'autre, la prostituée, la mère – qui est soi.

Dès le chapitre 5, le fantasme du cadavre au féminin allait de pair avec la description fantasmatique de l'hydrotomie : une opération à base de liquides de diverses couleurs que l'on injecte dans le cadavre. Et, dans le chapitre 19, en effet, le corps abandonne sa blancheur cadavérique et reprend les mille couleurs de la vie : « Palinuro [...] vio los pechos blancos de la mujer que

¹ La référence implicite au complexe d'Œdipe et à la pulsion du mort n'est certes pas qu'un jeu mais, comme il arrive souvent dans le roman quand il s'agit d'approche psychanalytique, la référence convoque un ensemble de représentations, précisément, pour s'en détourner. Même si, à en croire Michel Picard, les analystes ne sont pas les derniers à se défier du concept de pulsion de mort.

PICARD Michel, *La littérature et la mort*, PUF, 1995, [193 p.], p. 100.

comenzaron a rebosar su savia de color : como leche de rosas y fresas, la del seno derecho ; como crema de azul cielo la del izquierdo »¹. Ce triomphe de la couleur sur le blanc létal emporte le texte dans un délire festif. Aussi lit-on, à la fin du paragraphe :

Así como era, roja y blanca, blanca y rosa y azul y nevada y lactescente y ópalo, salpicando las alas violetas de los cuervos blancos, la boca rubia de los vinos rojos, los olvidos verdes de las niñas grises, el perfume azul de las rosas negras.²

La résurrection de la chair dans toute sa splendeur. La résurrection tout court. Une transfiguration de la mort. Les chapitres consacrés au cadavre féminin s'inscrivent dans la tradition de la Descente aux Enfers, un fantasme qui hante la littérature. Ce que nous a légué la littérature, c'est la rencontre avec le mort qui reste dans le royaume des Ombres tandis que le vivant retourne chez les vivants – Ulysse, Enée – ; ou l'impossible retour du mort dans le royaume des vivants – Eurydice –, ou la résurrection de la chair. Mais il s'agit alors, soit d'un être hors du commun – le Christ –, soit de l'incarnation d'une volonté divine – Résurrection des Morts au jour du Jugement Dernier. La Descente aux Enfers, dans *Palinuro de México*, joue avec ces références, elle les exacerbe et les carnavalise. Devant le cadavre, les jeunes gens célèbrent une parodie de messe noire, une messe en Technicolor, comme l'indique le titre même du chapitre 17 : « Una misa en tecnicolor ». Les officiants, les amis de Palinuro, se prétendent devins et magiciens, mais leur revendication carnavalesque d'une gamme étendue de tours de passe-passe n'invalide en rien la logique fantasmatique de la descente aux Enfers dans *Palinuro de México*. C'est une obsessionnelle hantise où s'emmêlent Éros et Thanatos qui est à l'origine du voyage et c'est la toute puissance d'Éros qui triomphe de Thanatos et permet la sortie des Enfers³. La morte retrouve la vie, comme le monde reprend son cours, après un long cauchemar qui en a montré l'envers. La morte, ce n'est plus un fantasme, ni une prostituée, ni la mère, c'est une vivante, c'est Estefanía :

Y supo entonces, que mamá Clementina estaba bien donde estaba, muerta y enterrada, y que su historia – no la historia del mundo, sino nada más la de él, Palinuro – había sido una pesadilla de la que estaba al fin despertando y que la mujer estaba limpia y viva y magnífica, y siempre lo había estado, y se llamaba Estefanía y siempre se había llamado así.⁴

1 PASO Fernando del, *Palinuro de México*, op. cit., p. 414.

2 *Ibid.*, p. 415-416.

3 Cette « logique », cette dynamique, s'oppose à celle de Georges Bataille selon qui, « De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort », BATAILLE Georges, *L'érotisme*, 10-18, Éd. De Minuit, Paris, 1965, [310 p.], p. 15. Ici, il s'agit de la désapprobation de la mort jusque dans la vie.

4 PASO Fernando del, *Palinuro de México*, op. cit., p. 336-337.

La transfiguration de la mort résulte du triomphe du vital sur le létal. Sous le carnaval qui la déguise et la manifeste, la vitalité, c'est la toute puissance de toutes les formes de l'érotisme. Dans un statut indéterminé qui frôle le sens propre et se projette dans le sens figuré, les jeunes gens violent la mort. Et le viol la ressuscite. Le symbole vaut pour démonstration.

L'autre transfiguration de la mort a à voir avec le cadavre au masculin, non plus le fantôme-fantasme, mais son incarnation, le cadavre de Palinuro. Lorsque Palinuro meurt, la mort est très présente au texte puisqu'il meurt dans le seul chapitre qui relève de l'écriture théâtrale – chapitre 24. Mais, parallèlement, systématiquement, cette mort est détournée du tour dramatique que l'on aurait pu attendre de la mort du héros. D'abord, la mort est détournée parce qu'elle est traitée sur le mode carnavalesque. En effet, sont présents, Pantaleone, Arlequin, Colombine, etc. et, en invitée d'honneur, pour ainsi dire, La Mort-en-Rose, un squelette-marionnette-personnage double de la Calaca mexicaine. Ensuite, la mort est détournée parce que le chapitre est le lieu d'une représentation du politique : Palinuro meurt en pointant l'irresponsabilité des citoyens devant les événements qui secouent le Mexique en Octobre 68. Enfin, la mort est détournée parce que Palinuro meurt puis ressuscite, même s'il est vrai que quand tombe le fatal *Fabula acta est* qui clôt le chapitre, Palinuro meurt, définitivement croit-on. Mais la mort ne peut être définitive si le double du mort vit. Celui qui meurt, c'est Palinuro-*il*, reste donc Palinuro-*je*. Le jeu des doubles remplit pleinement sa fonction symbolique : l'un meurt, l'autre vit.

Mais il y a plus, à la suite de subtils et complexes glissements de sens, cette vie est d'une *autre* nature. Dans le chapitre de clôture du roman, le chapitre 25 – dont le chiffre même est symbolique de renouveau : la vingt-cinquième heure est encore la première –, on annonce au couple Estefanía-Palinuro-*je* la naissance de... Palinuro. Palinuro et Estefanía, au fil des chapitres superposent deux formes d'érotisme, celle du corps et celle des mots. Émaillant l'immensité du roman, le thème des doubles, se déclinait sur le mode « il faut que l'un meure pour que l'autre vive » et ce avec assez de constance et tout particulièrement à mesure que le roman approchait de sa fin, pour que le lecteur trouve naturel – selon la logique du roman – que lorsque Palinuro meurt, Palinuro naisse. L'enfant de Palinuro et Estefanía mourait dans le chapitre 16, Palinuro meurt dans le chapitre 24. L'annonce de la naissance de Palinuro, à la fin du roman, c'est l'annonce de la naissance de *Palinuro de México*. La dynamique de la fiction, en tout point semblable à la dynamique érotique, transfigure la mort. L'annonce de la naissance de Palinuro, à la fin du roman, c'est l'annonce de la naissance de *Palinuro de México*, le roman.

En conclusion, si, comme le pense Vladimir Yankélévitch, on ne peut penser la mort, *Palinuro de México* porte à croire qu'il est possible de « l'apprivoiser »¹. En l'imaginant, à l'esquive, sans doute, mais en permanence. L'imagination, cette manière de pensée *somnolente* de la mort, revêt de multiples formes et autant de variations dont le déploiement, dans le roman, peut se faire en haute intensité : configuration de la mort en régime féminin principalement sur la base d'un imaginaire qui se replie sur l'enfance; soit, en très haute intensité, en régime masculin, sur la base d'un imaginaire des 20 ans qui transfigure la mort. La transfiguration de la mort met en parallèle la dynamique de l'imagination érotique – Descente aux enfers, Résurrection de la chair et de soi – et l'érotisme de l'imagination créatrice de fiction : pour que *Palinuro* ne meure pas, il faut donner la vie aux mots qui le feront vivre. Dans l'univers de Fernando del Paso, ces formes de vitalité, la vitalité érotique et celle du langage, se confondent et, aussi surprenant que cela paraisse de prime abord, la vitalité érotique et celle du langage ont partie liée avec l'imaginaire d'enfance. L'enfance est la sphère sphérisante où tout est possible, où le présent a valeur d'éternité, où le langage va, sans fin au fil de l'imagination. Significativement, c'est dans l'enfance que *Palinuro* comprend que le langage, précisément, transfigurera sa vie et la mettra hors d'atteinte de la mort :

Porque hecho el hallazgo, y jurado y compartido el secreto, la vida de *Palinuro* se transformaba casi en otro ser como el mismo, en otro *yo* que habría de ser testigo de su hechura [...]. Pero de allí en adelante sus recuerdos serían intocables porque también quedarían escritos : en su corazón y escritos en su memoria indeleble : escritos en su lengua y escritos en el viento.²

Monique PLÂA
GRELPP
Université Marne-la-Vallée

1 L'expression est de Montaigne.

2 PASO Fernando del, *Palinuro de México*, *op. cit.*, p. 336.

La menace de mort cortazarienne

Dans son œuvre portant sur la naissance du regard clinique, au moment de conclure, Michel Foucault souligne que l'homme occidental n'a pu se constituer à ses propres yeux comme objet de science qu'en référence à sa propre destruction et cela sous deux formes : de l'expérience de la déraison est née la possibilité même de la psychologie, et, de la mise en place de la mort dans la pensée et sous le regard médical, sont nés les œuvres de Freud et les cadavres de Bichat¹. De fait, Bichat a fait plus que de libérer le regard, il a intégré la mort à un ensemble technique et conceptuel où elle prend valeur fondamentale d'expérience ; ainsi, Foucault commente-t-il cette étude des cadavres comme la condition de la compréhension de ce qui est par ailleurs tenu pour essentiel, mais incompréhensible : « La nuit vivante se dissipe à la clarté de la mort »².

Dans les nouvelles de Cortázar retenues pour ce travail³, l'omniprésence de la mort se manifeste sous forme de menace. Nous montrerons que la mort permet de comprendre la vie des personnages. En ce sens, une sorte de regard « clinique » cortazarien se constitue à partir du rôle reconnu à la mort. Empruntant à Foucault le titre d'un chapitre, nous dirons que, dans cette menace de mort, il s'agit d'un « invisible visible »⁴. Il s'agira donc de concevoir la menace comme une déviation intérieure à la vie, de sorte que le fantastique est, comme le phénomène pathologique, une altération du normal, lors même qu'il en exhibe les propriétés. La mort n'est plus accident. Elle est ce contre quoi la vie vient buter. C'est parce que l'homme peut mourir qu'il lui arrive d'être paniqué ou réactif.

Une telle menace de mort dévie, sous la plume de l'écrivain, l'ordre de vie des autres personnages, dans la mesure même où elle exhibe en eux leurs processus silencieux. Or, il semblerait que le parti pris cortazarien ait maille à partir avec les rapports amoureux, dans la mesure où tout couple – de fiancés, de conjoints, d'amants – semble animé d'amour, mais hanté de mort. En ce sens la menace, dès le premier moment, dessine son imminence, forme le mouvement et le temps cortazarienne du récit, la trame unique qui montre comment se constitue et se détruit le lien à deux.

Pendant des siècles, la médecine a cherché un mode d'articulation du normal et du pathologique. Par l'intervention de la mort, comme troisième terme, on a réussi à constituer un espace. De même, dans les nouvelles

1 FOUCAULT Michel, *Naissance de la clinique*, P.U.F, Paris, 2003, [215 p.], p 201.

2 *Ibid.*, p. 149.

3 Il s'agit des nouvelles suivantes : « Apocalipsis de Solentiname », « Cartas de mamá », « Circe », « El otro cielo », « El río ».

4 *Ibid.*, p. 151.

cortazariennes, l'articulation normal/fantastique, s'effectue via la menace de mort, en introduisant une dimension symbolique. Ainsi sourd une expérience complexe qui exhibe la fluidité des forces thanatiques et érotiques. Dans ces nouvelles, le quotidien, le normal, l'habituel masquent ou cachent, alors que la menace contraint à regarder. La visibilité est alors fille de la destruction. Mais pourquoi les couples forment-ils un espace triangulaire avec la menace de mort? Pourquoi ces couples sont-ils sans enfants ?

Le langage du regard

Comme l'expose Pietro Redondi, en émergeant après les sciences galiléennes, les sciences du regard réaffirment l'importance d'un langage autre que le langage mathématique¹. Pour les successeurs de Bichat et de Freud, il ne s'agit pas de transformer un visible en lisible ; ils ont renoncé à faire rendre significatif par l'universalité d'un langage codifié ; ils accordent plus d'importance à la métaphore qu'à la mesure, de sorte que sont mises en valeur les qualités intersensorielles.

Or, cette mutation intellectuelle repérée par Foucault, Cortázar en est également l'héritier, dans la mesure où ses textes concernent la découverte de la conscience de la finitude. Dès lors, l'homme est à la fois sujet et objet de connaissance, car en lui la mort est ressassée, crainte, mais constitutive. La mort fait retour à chaque instant. Par cette instauration de la finitude dans le rapport de l'homme à la vérité, il ne s'agit nullement d'expérimentation, mais d'une révélation surgissant dans la parole poétique. Chacun des personnages cortazariens dit certes la même mort, mais en passant par son étrangeté spécifique.

Ainsi, les personnages de « Cartas de mamá »² ne se sentent pas libres³, même s'ils ont pu choisir d'émigrer, s'ils ont un emploi et des loisirs. Chaque jour est pour eux une conquête sur le passé. Le sentiment d'oppression est réactivé par l'arrivée de chaque lettre maternelle⁴, venant du pays natal, troublant l'ordre de la vie parisienne, puisqu'elle les renvoie à ce passé dont ils ne parlent pas, mais qu'ils portent en eux comme s'éprouvent les remords⁵. Laura et Luis vivent paisiblement, pourtant entre

1 REDONDI Pietro, « Le langage du regard », in *Au risque de Foucault*, ouvrage collectif, Centre Michel Foucault, éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1997, [248 p.], p. 41-51.

2 CORTÁZAR Julio, « Cartas de mamá », in *Ritos*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, [314 p.], p. 5-27.

3 « Muy bien hubiera podido llamarse libertad condicional », *ibid.*, p. 7.

4 « Las cartas de mamá eran siempre [...] un pequeño escándalo inofensivo dentro del orden de cosas », *idem*.

5 « Pero Luis no quería acordarse de lo que había sido la tarde de despedida », *ibid.*, p. 12.

eux règne le cadavre de Nico, frère mort de maladie, ex-fiancé abandonné. Certes, ils n'ont commis aucun crime de sang, mais la pesanteur de leurs silences souligne l'impossibilité d'admettre certains faits passés, autant que l'incapacité de se pardonner l'ancien choix ou la nouvelle vie de couple. Toute leur histoire amoureuse est tissée de crainte et de fuite. Ce non-dit durable annonce le retour d'un violent refoulé, « como un duro rebote de pelota »¹, refoulé qui va les conduire au bord de la déraison en fin de récit.

Dans leur quotidien amoureux, Laura persiste et maintient l'habitude de se taire obstinément ; simultanément, par lâcheté, Luis accepte. Il sait qu'au fil des mois, ce qui n'était que mauvaise conscience mêlée de regrets fraternels ou de nostalgie de l'émigré, se transforme en trahison du frère, précisément par le silence. Dans ce jeune couple l'amour s'avère invivable faute d'oubli personnel et de pardon. Nico les hante tous deux. En vain, avec cruauté, Luis le nomme-t-il parfois « el fantoche », sans pour autant pouvoir surmonter son malaise, sans pouvoir nier cette résurgence maternelle sous forme de lapsus. Luis est partagé entre une forme d'acrimonie contre ce frère malade et mort, mettant en valeur les jugements familiaux négatifs², et son actuelle incapacité à construire une relation amoureuse avec son épouse. De son côté, Laura cauchemarde régulièrement, mais n'exprime aucune doléance. Tous deux vivent dans un Paris de simulacre, leurs ébats amoureux, à mi-chemin entre l'antagonisme et l'habitude, ne les sortant pas de la pesanteur du déni. Leurs propos sont creux³, paravents⁴ inefficaces d'un retour fantasmatique inexorable.

Luis a doublement peur : de cet amour condamné par la famille⁵ et de son devoir filial. Il tente en vain de s'anesthésier par l'alcool. Ainsi, il ne peut pas plus éviter d'aller au rendez-vous de la gare, que Laura ne souhaite probablement s'y rendre. Y aller, est-ce une vérification empirique, à visée de rationalisation ? Ou est-ce dans le but de pouvoir réfuter les lettres de sa mère ? Est-ce une tentative pour sortir du cauchemar récurrent, dans l'esprit de Laura ?

Aucun des deux ne sortira du silence avant le rendez-vous, faute de confiance en soi ou en l'autre. Elle se cache, il l'espionne. Nico est le corps du silence, le cœur pulsant de leur non-dit ; ils ne le chasseront jamais,

1 *Ibid.*, p. 7.

2 « Tan poca cosa el pobrecito », *ibid.*, p. 17.

3 « Una vez más se cerraba el tácito acuerdo : por la mañana hablarían del tiempo [...] », *ibid.*, p. 21.

4 « Laura borraba las huellas con su fría, eficaz diligencia », *idem.*

5 Cf. *ibid.*, p. 22.

comme en témoignent les dernières lignes du récit. Mais en parler, le rendre présent par la parole, dans une résurrection quasi hallucinatoire, est-ce une voie de sauvegarde du couple ? Si ce mort est fondateur d'un remords mutuel, le couple peut-il vivre en faisant l'économie d'une hallucination partagée ?

La mort érotise

Couple constitué de longue date, où le compagnon néglige d'écouter¹, où gagne l'indifférence² face à la femme aimée, voire même où s'installent l'ironie³ et le mépris, tel est le couple de « El río ». Le personnage féminin est ridiculisé par le narrateur, son compagnon, qui souligne le désamour, l'exaspération extrême qui l'empêche de la regarder, de lui renouveler son attention⁴. Perdu dans des strates qui oscillent entre rêve et rêverie, le narrateur croit serrer le corps de sa compagne, sans que le lecteur puisse savoir quelle créance accorder à ses propos. Mot à mot, le texte évolue du rêve érotique vers la présentation d'un animal ou monstre marin⁵. Progressivement, le vocabulaire aquatique gagne la description amoureuse⁶, de sorte que le constat final semble cohérent : elle gît noyée (dans son rêve ? dans son désir ? dans le fleuve ?). Alors, le suicide de celle qu'il méprise est à la fois ce qu'elle crie, comme une menace, et, ce qu'il interprète comme un chantage. La mort de la femme rejetée est si présente entre eux qu'il semblerait y consentir. La description du cadavre de la noyée - la phrase finale de la nouvelle - est similaire à celle de la compagne vaincue au lit : « tengo que dominarte lentamente [...] ojos enormemente abiertos », [...] desnuda boca arriba con tus ojos abiertos »⁷.

Dans l'amour charnel comme dans la mort, la femme rejoint l'élément liquide. Dans les deux cas, l'homme la désire gisante. « El río » rejoint « Cartas de mamá » à double titre : premièrement, le personnage masculin narre l'inexorable dégradation de l'amour liée à la pesanteur du non-dit ; deuxièmement, le personnage féminin est accusé par son compagnon.

1 Cf. CORTÁZAR Julio, « El río », in *Juegos*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, [344 p.], p. 20-23.

2 « Qué me importa si te has ido [...] Hace tanto tiempo que apenas te escucho », *ibid.*, p. 20.

3 « Tus inagotables escenas patéticas untadas de lágrimas », *ibid.*, p. 21.

4 Si on considère que nous ne sommes jamais aussi mal protégés contre la souffrance que lorsque nous aimons, comme Freud le propose au chapitre 2 de *Malaise dans la civilisation*, puisque la perte de l'amour de l'autre est placée au même niveau que la perte réelle de l'être aimé, cette épouse ne peut être que très malheureuse, suicidaire.

5 « Sus tenazas monstruosas [...] profundas burbujas », *ibid.*, p. 22.

6 « Mi mano que chorrea », *ibid.*, p. 23.

7 *Ibid.*, p. 22-23.

Certes, tandis que Laura se mure dans le silence, la femme de « El río », déverse des récriminations incessantes sur son compagnon. Cependant ces deux formes extrêmes de la parole féminine montrent que les couples sont menacés.

La menace fantomatique de Nico ronge tout projet commun, tandis que dans « El río », la froideur progressive envahit le couple avec fluidité, telles les eaux, mais également comme dans un rêve. Si le désir de l'homme semble porteur de mort, l'était-il dès l'origine ? Dans les deux récits, la femme n'est-elle pas accusée d'être celle qu'il faut réorienter parce que sa pente naturelle est maléfique ? Laura, aimant successivement les deux frères, abandonnant le moribond, n'est-elle pas une traîtresse ? N'a-t-elle pas induit une forme d'inceste ? Dans l'esprit du personnage masculin, la ductilité féminine et le désir amoureux ne se joignent-ils pas dans un même courant de mort ?

Cortázar laisse le lecteur dans l'indécision puisqu'il se peut que chacun des couples poursuive la vie ordinaire, soit après une série de mauvaises lettres maternelles, soit après une série de cauchemars. Il n'en demeure pas moins que leur amour est hanté par la mort. De plus, entre les deux personnages masculins, il y a durcissement, car si Luis tente d'aider Laura, pour lui éviter de se noyer¹, dans l'autre couple, la relation sexuelle ressemble à une lutte² et finalement la femme se noie. Sont-ils deux figures successives de la menace qui règne sur les conjoints ? Mais pourquoi les femmes sont-elles peureuses ? Le regard clinique a méticuleusement exhibé les doutes, il ne les résorbe nullement. Cette peur de parler autant que de vivre, Cortázar ne la fige pas, c'est pourtant un thème récurrent, comme nous le verrons dans « Verano ».

La mort, peur intime ou menace extérieure ?

Peut-on aider sa compagne prise dans les rets de la peur de la mort ? Dans « Verano », le couple qui accepte de garder une fillette, enfant d'un ami parti d'urgence pour une seule nuit, sort brusquement de la routine lorsque surgit la peur d'un monstre. La panique est alors celle de la femme qui voit en la fillette une intruse dans le couple, complice avec le « caballo », tandis que son compagnon tente de la rassurer, un peu comme Luis dans « Cartas de mamá ».

Couple paisible et casanier, où chaque geste est fixé comme une cérémonie qui tient lieu de convention admise, couple où chacun tient son

1 « Animal que se ahoga », CORTÁZAR Julio, « Cartas de mamá », *op. cit.*, p. 19.

2 « Como arañas en un bocal », CORTÁZAR Julio, « El río », *in Juegos, op. cit.*, p. 22.

rôle avec sollicitude¹, Zulma et Mariano ne semblent pas désirer d'autre vie commune². Leur destin prend figure de calendrier, chacune de leurs activités étant repérée, advenant cycliquement. Leur univers ressemble à un puzzle³ où homme et femme vivent une concaténation pacifique, jusqu'à la nuit du surgissement du monstre, surgissement précédé par l'arrivée de l'enfant. C'est également un univers structuré comme une pièce dont le texte serait connu par anticipation et, à ce titre, rassurant, pour les deux acteurs⁴.

Peut-être qu'au sein de cette régularité, la tristesse est-elle déjà incluse⁵, comme en témoignent les larmes de Zulma lorsque Florencio le visiteur (observateur externe ?) insinue qu'elle a les yeux rougis par l'épluchage des oignons... Quel est cet amour qui lie ce couple ? Tout semble calculé pour éviter la douleur, la gêne de l'autre, chacun reconnaissant, au double sens du terme, les manies de l'autre. Mariano formule explicitement le motif de cette scrupuleuse mise en ordre de l'univers : « No eran manías [...] más bien una respuesta a la muerte y a la nada, fijar las cosas y los tiempos, establecer ritos y pasajes contra el desorden lleno de agujeros y de manchas »⁶.

Angoisse de mort, peur d'un envahissement psychique qu'ils reconnaissent en eux deux, ainsi que reconnaissance de la fonction de rempart des habitudes, telles semblent être les trois composantes stabilisatrices de ce couple. Cette mutuelle reconnaissance engendre un silence dont Mariano ne fait pas grief à Zulma, contrairement à Luis, car ils sont unis dans la crainte d'une mort extérieure, non par des remords.

1 « Están distantes juntos, amablemente amigos, respetando y ejecutando las múltiples nimias delicadas ceremonias de la pareja », Julio CORTÁZAR, *Juegos*, *op. cit.*, p. 172.

2 Dans une perspective comme celle de *Malaise dans la civilisation*, qui repose sur l'opposition entre la sexualité et la civilisation, Freud réaffirme que l'amour sexuel est structurellement une relation à deux, fusionnelle, qu'un tiers ne saurait qu'y être superflu, que les amoureux tendent à se suffire à eux-mêmes, notamment au chapitre V, de sorte que l'arrivée d'une simple fillette, comme dans ce récit, est perçue comme un trouble-fête. L'enfant n'est pas, en lui-même, un être différent d'un adulte qui gênerait tout autant le fonctionnement de ce couple-là.

3 « Todo se cumplía cíclicamente, cada cosa en su hora y cada hora para una cosa [...] Todo se iba repitiendo, encajando », Julio CORTÁZAR, *Juegos*, *op. cit.*, p. 172 :

4 « Un mes más de repeticiones previsibles, como ensayadas », *idem*.

5 Si on considère que bonheur signifie satisfaction des instincts, comme Freud le propose au chapitre II de *Malaise dans la civilisation*, ce couple est heureux ; chacun portant assistance à l'autre, ils s'évitent cette indigence que Freud souligne être cause de notre sentiment de souffrance.

6 *Ibid.*, p. 174.

Ensemble, ils vont lutter contre le monstre intrusif. Zulma est terrorisée¹, mais son compagnon qui le sait, réagit en éclairant la pièce, en vérifiant l'existence de traces dans le jardin ou en s'assurant que la fillette continue à dormir.

L'homme est celui qui dompte la peur en tentant de la rationaliser ou de la canaliser. Sa parole et sa fermeté alternent avec sa tendresse, même s'il finit par employer la force contre son épouse : « La empujó [...] cayeron juntos [...] la plegaba ». S'ensuit une probable rencontre sexuelle, non décrite, mais suggérée par : « entre lágrimas y obcenidades ». Dans cette rencontre chargée de souvenirs, la femme rend les armes : « No quiero, no quiero nunca más, no quiero pero ya demasiado tarde, su fuerza y su orgullo cediendo a ese peso arrasador que la devolvía al pasado imposible »². Quel passé ? Le narrateur ne le précise pas.

Le cheval, symbole de virilité, est venu leur rendre visite cette nuit. Zulma en avait peur, Mariano a désiré l'affronter fusil au poing, mais n'en avait pas ! Le cheval arrive avant les lettres portées par le facteur du matin. Il est venu rappeler un passé tranquille – « los veranos sin cartas y sin caballos » –, passé qui s'oppose à la peur de l'intrusion présente, mais est-ce une peur du cheval ou des lettres ? Le lecteur pourrait imaginer qu'elles émanent, elles aussi, d'une mère lointaine et ravageuse, ou bien parlent d'un défunt...mais rien ne le confirme. Dans les dernières lignes, l'espoir en filigrane, confirme seulement que l'intruse partira. Pour lutter contre le monstre, le couple s'est ressoudé. La fillette ne restera pas, car elle a désobéi en ouvrant la porte. De plus, elle n'a été ni invitée ni attendue³. Lorsque menace la mort, il faut se méfier des enfants ; surtout de ceux qui semblent ne pas avoir de mère pour les garder. Cette mère, est-elle morte ou partie ? Son absence signale uniquement que le couple parental a explosé. Mais pourquoi l'enfant a-t-elle si peur du sel qui pique et qu'elle veut absolument éviter ? Est-ce parce qu'il vient de la mer ou de la Mer Morte ?

Révéler la mort

Quatrième couple, celui de « Apocalipsis de Solentiname »⁴, est également sans enfants et vit paisiblement, sans qu'il soit possible d'établir s'ils sont conjoints ou amants. Dans le cadre de son activité professionnelle, le narrateur voyage en Amérique Latine, puis est accueilli à son retour, par

1 « Zulma pegada a la pared del fondo [...] resbalando [...] gritando histéricamente », *ibid*, p. 175.

2 *Ibid*, p. 179.

3 Elle dort sur un lit d'appoint, installée dans une pièce loin du couple.

4 CORTÁZAR Julio, « Apocalipsis de Solentiname », in *Ahí y ahora*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, [105 p.], p 12-18.

sa compagne. Photographe, il saisit la réalité que son appareil peut fixer, sans se sentir maître de ce qu'il capte ; humoristiquement, il interroge un des voyageurs sur la possibilité de voir surgir inopinément de la caméra, « après une photo de famille », Napoléon à cheval¹. Le narrateur rapporte alors l'éclat de rire, ainsi que l'absence de réponse de l'interlocuteur. L'activité quotidienne décrite – villageois, tableaux pastoraux idylliques, chevaux et baptêmes – semble aussi fluide que dans une activité onirique ou de semi-veille, jusqu'au surgissement d'une pointe d'angoisse du narrateur². Lors de la célébration eucharistique dominicale du lendemain, c'est l'arrestation du Christ que les participants commentent, thème que les paysans s'approprient, s'identifiant au Christ. Ils parlent de leurs peurs, de la mort, des violences armées dans chacun des pays d'Amérique Latine, sentant planer sur eux la menace d'être à tout moment arrêtés par surprise. Mais qui sont ces « romains » qui pourraient venir ? Le récit, elliptique, ne l'expose pas.

Le photographe saisit l'occasion d'une dernière pellicule pour fixer des villageois, avant de revenir vers Paris, vers un quotidien décrit comme conventionnel, une vie régulée par le cadran de la montre³. Revoyant ses prises de vue, antérieures de deux mois, il se décrit déjà englué dans la monotonie, jusqu'à l'instant où est révélée une autre réalité : celle des enfants abattus par les militaires, des massacres collectifs, des cadavres jonchant le sol en position christique⁴, des attentats dans toutes les capitales d'Amérique Latine. Toutes les violences se rejoignent dans cette explosion d'images de morts. La mort abolit les frontières spatiales et temporelles ; toutes les guerres ne font qu'une depuis Napoléon.

Tétanisé par ces visions⁵, révolté par la panique, le corps de l'homme cède. Mais Claudine, sa compagne, quelques instants plus tard, regarde les mêmes diapositives et ne réagit pas, ne perçoit pas l'horreur. Pour elle toutes les prises de vue sont conformes à l'image pastorale ou à la carte postale. Dans ce couple, l'incommunication est à nouveau attribuée au personnage féminin, imperméable à la mort, que seul l'homme voit. Le photographe est celui qui croit que l'image révèle, au double sens du terme. Ce que révèlent les photos, dans ce couple paisiblement installé dans une Europe en paix, c'est que la menace de mort se tient comme tapie, par-delà

1 Cf. *ibid.*, p. 14.

2 « La nube humillada », « de puro miedo », *idem.*

3 La même ville que dans *Cartas de mamá* et une même sorte d'ennui à deux.

4 « La pisotada del oficial marcando todavía la trayectoria de la bala [...] Los cuerpos tendidos boca arriba, sus brazos abiertos contra un cielo desnudo », *ibid.*, p. 16-17.

5 « Todo era un solo nudo desde la garganta hasta las uñas de los pies » et « Creo que vomité o solamente lloré y después vomité o solamente no hice nada », *ibid.*, p. 18.

les routines et les silences, qu'un homme peut très bien ne pas pouvoir formuler sa panique à celle qui est pourtant proche affectivement. Ils ne peuvent partager la parole sur la mort, ni regarder la même mort. Le personnage féminin reste imperméable, c'est pourquoi le photographe renonce. Est-ce là le prix que paye ce couple pour sa stabilité, aux antipodes de la parole hallucinée du couple de « Cartas de mamá » ?

Qu'avons-nous lu, au carrefour de ces quatre nouvelles ? Que ces couples cortazariens sont sans enfants, de sorte que, s'ils doivent en garder un, ils le vivent comme vecteur d'un danger. Que leurs rituels fonctionnent comme autant de remparts contre ce qui n'est jamais nommé, mais dessiné en creux, comme un terrible danger. Or, Lacan affirmait bien¹ que la relation analysable, entendue comme interprétable symboliquement, est toujours inscrite dans une relation à trois. En somme, que toute relation à deux est plus ou moins marquée du sceau de l'imaginaire, donc qu'elle ne peut prendre sa valeur symbolique que par la médiation d'un tiers, le rôle de ce tiers étant de réaliser l'élément transcendant. Ces couples sont finalement pris dans une impossible médiation œdipienne. Cependant, ils ne vont pas résoudre l'équation de manière identique. Dans « El río », le personnage masculin élabore oniriquement la mort de sa dulcinée, tandis que dans les trois autres nouvelles, les personnages masculins participent d'une crainte diffuse. Lacan confirmerait qu'il s'agit du « symbolique »², comme ce dans quoi le sujet s'engage dans une relation proprement humaine, au sens où il s'agit d'un engagement du sujet exprimé dans le registre du *je* (par un je veux ou bien un je t'aime). Dès lors, il y a toujours quelque chose de problématique, notamment parce que l'élément temporel intervient, et parce que cette question temporelle est inséparable de la crainte de la disparition, entendue comme une relation à deux sur le point de s'évanouir.

Les couples ne sont jamais passionnés chez Cortázar. Ils semblent unis par des liens qui se réalisent dans la tiédeur du quotidien. La seule exception étant la présence de quelque chose de plus agressif dans la sexualité masculine, telle qu'elle se manifeste dans « El río », mais à peine dans « Verano ». Les personnages préfèrent une forme de vie extrêmement ritualisée à quelque chose de plus libre ; ils semblent tous effrayés par quelque chose qu'ils repoussent et qui semble avoir une dimension chaotique. Cette autre chose, dans « Cartas de mamá » et dans « Apocalipsis

1 LACAN Jacques, *Des noms du père*, Seuil, Paris, janvier 2005, [109 p.], p. 38-40.

2 Ce qui caractérise l'espèce humaine, c'est justement d'environner le cadavre de quelque chose qui constitue une sépulture, de maintenir le fait que ceci a duré. Le tumulus, comme n'importe quel autre signe de sépulture, mérite très exactement le nom de symbole. C'est quelque chose d'humanisant.

de Solentiname », ce n'est jamais la mort des personnages, mais celles dont ils ont été témoins. Dans « El río », si l'époux se réveille, c'est précisément par crainte que la noyade ne soit réelle.

L'instant que choisit chaque nouvelle est un moment de crise, dont on sort en vérifiant si le mort peut revenir à la gare, en imaginant que la femme se suicide, en allant voir si des traces de monstre sont visibles dans le jardin, ou voir si, grâce aux diapositives, la réalité paysanne est meurtrière en Amérique Latine. Tous ont peur de voir LA mort, bien qu'ils sachent que LES morts existent. Il s'agit d'une angoisse spéculaire et il y a évacuation de l'énergie psychique, grâce à la représentation de ce qui menace (représentation, car, à proprement parler, ils ne voient ni le frère, ni le monstre). Reste une question non résolue : dans la voie hallucinatoire que semble emprunter le premier des couples, l'hallucination naît-elle d'une angoisse exclusivement spéculaire et cessera-t-elle ? Sans doute devrait-on aussi établir une distinction entre ces couples qui réagissent éveillés, et l'époux de « El río », car pour lui il y a satisfaction par le rêve, puisque tout cauchemar est aussi réalisation d'un désir dans une perspective freudienne.

Polymorphie de la mort

La mort menace sans distinction tous les couples, aussi scruter les prémices des relations amoureuses de fiancés permettra-t-il de réarticuler ce qui semblait être déjà présent dans les crises que nous avons recensées. Ainsi, dans « El otro cielo »¹, le narrateur oscille-t-il entre deux femmes – une prostituée et sa fiancée officielle –, ne sachant que faire de sa vie de courtier, de son honorable famille. Dans cette nouvelle, la présence de la mort renvoie à la guerre de 1870, aussi bien qu'aux deux Guerres Mondiales, soit trois phénomènes collectifs². À cela s'ajoute la menace que fait régner un tueur en série, un certain et mystérieux Laurent qui panique tout le quartier. Cortázar joue à multiplier les descriptions précises de lieux et de dates incompatibles, tout en maintenant une cohérence fictionnelle permettant de comprendre que cette histoire peut se dérouler à Paris comme dans toute autre capitale ayant des galeries couvertes.

Le personnage principal erre. La défaillance de son désir est manifeste lorsqu'il parle de sa « novia araña »³. Sa tristesse, présente tout au long du récit, ainsi que son angoisse, contrastent avec la gaieté de ses rencontres avec Josiane, rencontres qu'il décrit avec nostalgie. Irma, la fiancée, est

1 CORTÁZAR Julio, « El otro cielo », in *Pasajes*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, [274 p.], p. 13-34.

2 Cortázar fait allusion aux Prussiens (*Cf.* p. 23 et 26), à la fin de la guerre (*ibid.*, p. 30) et à Hiroshima (*ibid.*, p. 33).

3 *Ibid.*, p. 30.

présentée par le narrateur comme un double de sa mère, ce qui signifie qu'il la perçoit comme porteuse de la morale et des conventions sociales. Cette image glaciale et maternelle implique qu'il n'énonce jamais ses désirs amicaux ou sexuels à sa fiancée.

Parallèlement, Josiane est surveillée par un proxénète, même si ce dernier ne s'oppose pas aux visites du narrateur, précisément dans la mesure où la mort menace le quartier. Ainsi, l'affirmation d'amitié et la constance de cet attachement pour Josiane contrastent avec l'angoisse ambiante, aussi bien qu'avec la crainte de la jeune prostituée qui demande volontiers à être raccompagnée. L'imagination de Josiane et de ses amies de café, les méandres des peurs féminines, occupent de longues pages du récit. Josiane est présentée comme une femme qui cherche un maître aussi bien dans son proxénète que dans son client. Le narrateur accepte cette attitude sans émettre de réserves¹. Quant à la fiancée et aux beaux-parents, ils sont soucieux de l'hygiène de vie du narrateur et ignorants du désir qu'il cache². Ce traditionnel conflit entre devoir et désir³, conventions sociales et appétit sexuel, rejoint indubitablement l'analyse freudienne de *Malaise dans la civilisation*⁴.

La mort dans « El otro cielo », du fait même de sa polymorphie, mérite examen. Si on considère les pages consacrées au spectacle de la guillotine, la description du quartier de la Roquette semble bizarrement festive⁵ ; conjointement tous les personnages secondaires y apparaissent fascinés par la vision de la mort. Le patron convie à une fête qu'il présente comme un

1 « Josiane buscó al amo y yo la dejé irse, comprendiendo que necesitaba la protección suprema que todo lo allanaba », *ibid*, p. 22.

2 « Para no entristecer a Irma, para que no sospechara que mi único reposo verdadero estaba en la otra parte », *idem*.

3 Cf. *ibid*, p. 30.

4 Tout au long du chapitre IV de *Malaise dans la civilisation*, Freud prend soin d'articuler les concepts de limitation et de réorientation, notamment sexuelle. Il souligne alors que la civilisation européenne moderne a choisi de n'admettre que les relations sexuelles sur la base de l'union indissoluble et contractée une fois pour toutes, d'un homme et d'une femme, choix qui se paye du prix d'un refus pénible de la sexualité comme source autonome du plaisir, que représenterait Josiane dans ce texte, par opposition à Irma. La critique freudienne vise à souligner le rôle fondateur de la limitation – ne plus faire usage de violence pour obtenir satisfaction sexuelle –, mais également à démontrer que cela ne conduit pas obligatoirement à la monogamie et encore moins à une institution comme le mariage. Freud n'hésite pas à écrire, à ce propos, que le mariage indissoluble est irréalisable à l'échelle collective, que seuls les débilés ont pu s'accommoder d'une si large emprise sur leur liberté sexuelle.

5 CORTÁZAR Julio, « El otro cielo », in *Pasajes*, *op. cit.*, p. 26-27.

spectacle grandiose¹. Dans ce passage, toutes les menaces se croisent, un peu comme dans « Apocalipsis de Solentiname », puisque le romancier cumule la peur du meurtrier en série, avec le spectacle de la guillotine et les peurs liées aux deux Guerres Mondiales !

Si on observe la réaction de Josiane, il s'agit bien de jouissance face à la guillotine : « Se apretaba contra mí gimiendo [...] convulsa contra mí »². Les larmes des hommes ou leur fascination immobile³ contrastent avec le comportement hystérique de Josiane sur le point de s'évanouir : « Todo el peso de su cuerpo resbalaba a lo largo del mío ». On observe également un parallélisme entre le mouvement du corps de Josiane et celui du (de la ?) condamné(e) à la guillotine : « Como debía de estar resbalando el otro cuerpo hacia la nada ». La contemplation de l'exécution est fascination orgasmique, non seulement pour la femme, mais aussi pour toute la foule : « Un enorme nudo de gargantas se desataba en un final de misa ». Il s'agit d'une fascination avec symbole sexuel : « con el órgano resonando en lo alto (pero era un caballo que relinchaba al oler la sangre) »⁴. Comme dans « Verano », le cheval viril est associé à la mort (attiré par son odeur). Mais qu'est cette messe de Cortázar? Dans une dimension sadienne⁵, la fascination spéculaire et la jouissance sexuelle liées à la cruauté, sont souvent réunies. Pour autant, peut-on dire que cette attitude de la prostituée attire le personnage masculin ?

Irma, la fiancée, bien évidemment ne participe pas à ces plaisirs populaires, elle attend à la maison, soumise et arachnéenne : « Tendría la taza de café con la sonrisa de las novias arañas »⁶. Tout en le sachant, le narrateur se laisse gagner par la peur diffuse ou la violence policière. D'où un triple engluement, puisque si la femme empoisonne (via le café ou autre nourriture, comme nous le verrons également dans « Circe »), la famille emprisonne autant que l'instabilité politique paralyse⁷. Dans « El otro cielo », la famille exige son dû : la perpétuation du nom et du mode de vie. Ce sont là les exigences toutes particulières des mères. Cette famille se

1 « Ese final de fiesta era como la apoteosis de cincuenta años de trabajo honrado », *ibid*, p. 26.

2 *Ibid*, p. 28-29.

3 « El patrón emocionado [...] Alberto en la gloria », *ibid*, p. 29.

4 *Idem*.

5 La pulsion sadique, telle que la précise Freud dans *Malaise dans la civilisation*, appartient notoirement à la vie sexuelle, dans la mesure où le jeu de la cruauté peut remplacer celui de la tendresse (Cf. p.72 de cet ouvrage).

6 CORTÁZAR Julio, « El otro cielo », in *Pasajes*, *op. cit.*, p. 30.

7 « Encontrar un rumbo aconsejable en ese mundo donde cada día era una nueva derrota nazi », *idem*.

maintient en jouant sur la culpabilité des hommes, leur interdisant d'officialiser des relations peu honorables, quoique réelles. La famille est l'instance répressive par excellence, comme l'analyse également Freud dans *Malaise dans la civilisation*.

Le couple est un espace d'enfermement, voulu par mères et épouses, où l'homme rêve d'un autre ciel, fût-il factice comme les stucs des plafonds. Le monde est alors représenté comme binaire : les désirs sexuels des deux sexes ne se rejoignent pas dans la famille, les obligations familiales n'auront jamais le charme des vagabondages urbains. L'homme marié est à demi-mort à son propre désir. Il se voit boire du café ou du « mate », dans une posture quasi végétative, comme le signale la phrase finale de la nouvelle. Pour autant, cette indifférence, voire hostilité vis-à-vis de la fiancée, conduira-t-elle le fiancé à devenir comme l'époux de « El río » ? Rien n'indique, dans le texte, si Irma deviendra récriminatoire, suicidaire ou craintive.

Dans une perspective freudienne, la monogamie, base de la société occidentale, est bien évidemment répressive des pulsions érotiques. Pourtant, Cortázar n'en déduit pas que les amours des célibataires soient viables, car, premièrement, les guerres menacent à toutes les époques, deuxièmement, les tueurs effrayent toujours les femmes seules, troisièmement la mort qui rôde panique. L'ensemble des menaces conduit chacun des personnages à des stratégies défensives. Parmi ces stratégies, relevons l'alternative cortazarienne entre le recours à la jouissance spéculaire (prostituée/spectacle de la guillotine) et le mariage (lieu de rituel pour conjurer le désordre, un peu comme dans « Verano »).

Accepter les obligations matrimoniales permet de participer à l'ordre social, de chercher une stabilité économique. Pourtant la nostalgie du narrateur ressemble à de la lâcheté, lorsqu'il se marie pour satisfaire sa mère. Mais sans cela, pouvait-il lutter contre sa propre peur, pourrait-il faire l'économie de la reproduction familiale – les petits enfants réclamés par sa propre mère ? Les hommes cortazariens acceptent leurs épouses araignées, car ils ont moins peur d'elles que de la menace polymorphe de la mort. D'ailleurs peut-être deviennent-ils des araignées à leur tour, comme en témoignent les ébats amoureux dans « El río »¹ ? Reste, pour compléter l'analyse de cette répugnance face au mariage, à lire ce qu'il en est de la puissance venimeuse des fiancées.

¹ On lit : « como arañas en un bocal », « El río », in *Juegos, op. cot.*, p. 22.

L'opacité nocturne

Dans « Circe », le narrateur indique dès le premier paragraphe que Mario déteste sa famille, ne vivant là que parce qu'il a peur de la solitude, d'autant qu'il n'a que dix-neuf ans, au moment de ses fiançailles. En ce sens il ressemble au personnage de « El otro cielo ». Quant à la famille du jeune homme, elle rejette la fiancée parce que la rumeur lui attribue deux prétendants morts de façon suspecte.

Comme la Circé homérique, Delia est entourée d'animaux qui lui sont soumis. En outre, Delia apprécie les araignées¹. Comme Laura de « Cartas de mamá » ou Zulma de « Verano », elle se tait, alors que son fiancé espère qu'elle acceptera de parler des décès². Son savoir-faire culinaire et mystérieux est connu des parents qui louent ses desserts, mais condamnent Mario lorsqu'il l'encourage à produire des nouveautés. La confiserie est assimilée à une activité étrange : « la manipulación de esencias y animales, su contacto con cosas simples y oscuras », associée à une activité thanatique : « el aura de su respiración a medias en la muerte »³. Sa cuisine est sale, puisqu'on y trouve des cafards⁴, et ses chocolats ont parfois un arrière-goût d'amertume salée : « como si al final se escondiera una lágrima »⁵.

Comme la Circé homérique, Delia prédit les décès⁶, mais surtout Delia est cruelle⁷. En revanche, dans le récit homérique on ne lit pas d'accusation contre la magicienne : elle est décrite comme ayant une belle voix, de beaux cheveux⁸, donnant de douces boissons aux hommes, ne les tuant jamais. Le philtre de Circé a pour but de faire « oublier la patrie » afin de retenir les hommes auprès d'elle⁹. Après avoir été vaincue par Ulysse – aidé en cela par Hermès –, elle se révèle honnête¹⁰. Non seulement Circé est capable de combler Ulysse dans son lit pendant un an, mais elle se lie à lui par des serments face aux dieux, allant jusqu'à utiliser ses pouvoirs pour prévenir son amant de futurs dangers, donc lui permettre de revenir vers son épouse¹¹.

1 CORTÁZAR Julio, « Circe », in *Ritos, op. cit.*, p. 0-74.

2 Cf. *ibid.*, p. 64 et 72.

3 *Ibid.*, p. 68.

4 *Ibid.*, p. 69.

5 *Idem.*

6 Cf. *ibid.*, p. 69 et 72.

7 Dans sa cuisine se meurt le chat : « las astillas clavadas en los ojos », *ibid.*, p. 74.

8 Cf. HOMÈRE, *Odyssée*, traduction de Philippe Jaccottet, La Découverte, Paris, 1982.

9 *Ibid.*, vers 234-238 et 280- 300 du chant X.

10 Au chant XII, elle est qualifiée de merveilleuse, vers 20, et de royale, vers 36.

Compte tenu de ces éléments homériques, on déduira que Cortázar produit la confusion en déformant des éléments qu'il emprunte ; il construit une magicienne qui fait peur, car elle a des secrets ; mais, après tout, la Laura dissimulatrice de « Cartas de mamá » était également présentée comme traîtresse par son compagnon ! Même sans filtres, la femme cortazarienne est effrayante. Delia fait peur parce que ses fiancés sont morts, comme le souligne la rumeur - Laura avait également un ex-fiancé mort, sans en être aucunement coupable.

La femme est effrayante, pour Cortázar, mais aussi fragile : fragile comme la prostituée qui veut un protecteur ou l'épouse qui menace de se suicider, ou paniquée comme l'épouse qui accuse une fillette de faire venir un monstre nocturne. Fiancées et épouses sont des êtres nocturnes et lunaires. D'ailleurs, lorsque bascule le récit de « Circe », la blancheur du visage de Delia devient « cara de yeso »¹, blancheur lunaire ou malade qui annonce le rejet final – « pierrot repugnante » –, tout en faisant écho à la froideur argentine du sol – « Algo de la luna se acostaba ya en el piso cerca de Delia » – et à l'assiette de confiseries fatales – « en el plato de alpaca que Delia guardaba en la mano como otra pequeña luna ».

Il n'est pas décrit de femme meurtrière ; c'est la menace de mort qui effraye chaque homme. Pourtant, c'est en l'épouse (ou par la fiancée) qu'il découvre l'imminence thanatique. C'est pour cette raison que les personnages masculins essaient d'être actifs (d'aller voir à la gare, de scruter les traces dans le jardin, de vérifier le contenu des chocolats). Le regard masculin cherche constamment à traverser l'opacité nocturne et l'irrationalité, systématiquement associées au féminin. Ainsi, la quête de vérité est, exclusivement, à la charge du masculin.

Certes, la femme était séductrice chez Homère, mais pas de façon aussi sexiste ! Circé est généreuse et, surtout, elle aide à accomplir ce qui est absolument impossible au commun des mortels : aller au Royaume des Morts, royaume d'Hadès et de Perséphone, puis en revenir. En effet, du point de vue de la structure du récit, retenons que la descente aux enfers, qui occupe le chant XI, s'insère entre les deux chants où Circé intervient. En somme, *traverser la mort* est ce que Circé permet à l'homme, à condition qu'il soit rusé et qu'il soit son amant ! Ce n'est nullement une épreuve imposée par elle. Ulysse doit y aller pour consulter le thébain Tirésias, sinon il ne pourra retourner à Ithaque. Là où Homère admet que les magiciennes

11 C'est elle qui explique comment survivre aux maléfices des sirènes, elle également qui explique comment traverser Charybde et Scylla, chant XII, aux vers 38 à 48, puis 73-103.

¹ CORTÁZAR Julio, « Circe », in *Ritos*, op. cit., p. 73-74.

sont puissantes, mais aimantes, Cortázar insiste sur la trahison féminine. Lorsque Ulysse revient du Royaume des Morts, il quitte sa maîtresse, traverse d'autres tentations (les sirènes), puis revient à son épouse, du moins dans le récit homérique¹ ; mais rien de moins sûr dans les nouvelles cortazariennes.

Yolande TROBAT
GRELPP

¹ Il est à noter qu'après avoir accompli sa tâche dans le royaume d'Hadès et consulté Tirésias, Ulysse demande à parler aux morts qu'il aime, et que la première, entre tous, est précisément sa mère, qui lui donnera des nouvelles de Pénélope, son épouse.

Le *Lance-flammes* arltien: entre le non-sens et le non-être, un voltigeur aux bords du Néant

– Darse al fuego, Dejarse quemar vivo. Ir a la montaña. Tomar el alma triste de las ciudades. Matarse. Cuidar primorosamente alguna bestia enferma. Llorar. Es el gran salto, pero, ¿ cómo darlo ? ¿ en qué dirección ?¹

Le diptyque brûlant composé par *Los siete locos* (1929) et *Los lanzallamas* (1931) constitue l'apogée de la créativité fictionnelle de Roberto Arlt. Œuvre inscrite dans la constellation de l'angoisse, de l'isolement, de la marginalisation, mais aussi de la violence et de la transgression, marquée par une esthétique exubérante et un langage emprunté aux registres souvent étrangers à la littérature, ce roman double nous offre une approche complexe de la question de la mort.

C'est surtout dans la deuxième partie du diptyque, *Los lanzallamas*, cette suite délirante du premier livre, que les figures de la mort acquièrent une dimension de plus en plus considérable. Si *Los siete locos* introduit la question de l'expérience dégradante de la modernité urbaine et de l'échec comme manière d'être dans le monde², la suite évolue en une « symphonie de la mort ».

Désir « de » et discours « sur » l'extermination – massacre / nivellement / anéantissement – motivent une action qui va plus loin que le simple assassinat ou suicide des héros et aboutit à l'effacement de Dieu, condition nécessaire pour inaugurer une fête généralisée de la déraison, l'écroulement de toute frontière entre le possible et l'impossible, l'acceptable et l'inacceptable, le vraisemblable et la moquerie. C'est l'enfer qui naît d'un monde sans repères où règnent confusion et barbarie et qui s'achève en une bouffonnerie *indifférente* et grotesque, le rien.

La mort, « principe de notre anéantissement », comme dit Jankélévitch, s'avère alors une constante de ce double roman, dans le sens où elle marque l'action et les personnages, mais se révèle aussi comme écroulement du sens, comme le « *dead point* » dans la rencontre du signifiant avec le signifié, comme le domaine de l'inerte, de l'indiscernable, de l'indifférent et de l'indifférencié. « La mort est plutôt ce à quoi tout retourne et aboutit en fait, dans la panique, le désordre, la débâcle, la désorganisation générale de

1 ARLT Roberto, *Los Lanzallamas*, Montesinos, Barcelona, 1995 [303 p.], p. 62.

2 Ce que les personnages ressentent comme « la vida puerca » – échec de l'effort d'intégration dans la collectivité (travail, famille, classe sociale) ainsi que de tout effort de réaction.

l'organisme »³. Dans le deuxième livre du diptyque culminent l'activité mortelle et le cercle du Néant.

Pauvres diables abandonnés aux tentacules de la ville monstrueuse, au sein de leurs destins individuels, les personnages de *Los siete locos* et de *Los lanzallamas* se trouvent à chaque pas confrontés à la transgression : Erdosain, Barsut, Elsa, Ergueta, Hipólita, la famille des Espila, El Rufián Melancólico, vacillent, à des degrés différents, entre la petite bourgeoisie et la terrible chute vers le lumpen, souffrent pour la plupart de l'exclusion sociale et essayent, chacun à sa manière, de se rapprocher de Dieu. Et cela dans le sens biblique du terme, ou bien dans celui du monde mythifié des riches, ou du pouvoir – ce dernier pouvant mener à devenir soi-même un dieu. Les moyens mis en oeuvre dans ce but sont multiples et variés : fraude, trahison, prostitution, mais aussi invention d'objets inédits, découverte de terrains vierges, retours à la religion, fugue vers un ailleurs. La transgression est une manière de dompter l'angoisse. L'homicide et le suicide n'en sont, dans ce sens, que quelques variantes de plus.

Tous ces mouchards, prostituées, petits escrocs, maquereaux, extorqueurs, fous mystiques et suicidaires se préparent à participer à une ultime transgression, généralisée et grandiose, pour atteindre la solution définitive de l'angoisse, la régénération de l'espèce humaine, la récupération des paradis perdus, un nouveau monde, mais qui présuppose la destruction radicale de l'actuel. La « *sociedad secreta* », lancée par El Astrólogo – un orateur très habile, castré après un accident, habillé en jaune, à l'instar d'un prêtre bouddhiste – propose la révolution sociale par la généralisation du crime. Sombre conspiration nihiliste, dans le style du Ku-Klux-Klan, inspirée des vellétés dominatrices et tyranniques, la « *sociedad* » promet l'avènement d'une vie éblouissante après la généralisation de la dévastation, une vie destinée aux nouveaux hommes, sortes de surhommes, dynamiteurs, anarchistes, tout puissants, et à la fois beaux et orgueilleux, dont les modèles seraient les millionnaires nord-américains (Ford, Rockefeller, J. P. Morgan), princes de la sagesse pourtant capables de fabriquer suffisamment de matière explosive pour détruire la Lune.

Dans le présent travail, nous essayerons de voir l'articulation des diverses configurations de la mort dans cet univers qui commence au niveau des fous et culmine à celui des lance-flammes.

La révolution comme fabulation. El Astrólogo et la mort

[...] he aquí mi idea : esa sociedad se compondrá de dos castas, en las que habrá un intervalo...mejor dicho, una diferencia intelectual de treinta siglos. La mayoría vivirá mantenida escrupulosamente en la más absoluta ignorancia, circundada de milagros apócrifos, y por lo tanto mucho más interesante que los milagros históricos, y la minoría

3 JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La mort*, Flammarion, Paris, 1977 [467 p.], p. 71.

será la depositaria absoluta de la ciencia y del poder. De esa forma queda garantizada la felicidad de la mayoría, pues el hombre de esta casta tendrá relación con el mundo divino, en el cual hoy no cree. La minoría administrará los placeres y los milagros para el rebaño, y la edad de oro, edad en la que los ángeles merodeaban por los caminos del crepúsculo y los dioses se dejaron ver en los claros de luna, será un hecho.¹

Comme l'explique l'un de ses collaborateurs : « Lo que proyecta el Astrólogo es la salvación del alma de los hombres agotados por la mecanización de nuestra civilización »². L'objectif de la révolution est le salut des âmes maltraitées à travers la création d'un nouveau monde et d'un homme nouveau.

Yo quiero que sea futuro. Futuro en campo verde, no en ciudad de ladrillo. Que todos los hombres tengan un rectángulo de campo verde, que adoren con alegría a un dios creador del cielo y de la tierra.³

Mais la création d'un autre monde présuppose le démantèlement violent de l'actuel qui est irrémédiablement perdu et ne mérite pas d'être préservé.

[...] sé que el amor salvará a los hombres ; pero no a estos hombres nuestros. Ahora hay que predicar el odio y el exterminio, la disolución y la violencia [...]

Luchar para destruir esta sociedad implacable. El régimen capitalista, en complicidad con los ateos, ha convertido al hombre en un monstruo escéptico, verdugo de sus semejantes por el placer de un cigarro, de una comida o de un vaso de vino.⁴

El Astrólogo est plus qu'un chef politique pour ses adeptes, car les objectifs de la « *sociedad* » vont plus loin que l'adhésion à n'importe quelle idéologie concrète. Quant à sa rhétorique, elle comporte, d'un côté, la diabolisation du monde actuel « civilisé », celui des villes monstrueuses, et, de l'autre, la proposition d'un répertoire de mondes alternatifs. Dans cette démarche, il a à son service une série de personnages qui complètent son propre discours, comme El Buscador de Oro qui incarne l'utopie de l'évasion vers des terres lointaines :

– El Buscador de Oro nos va a dar noticias de la zona donde pensamos instalar nuestra colonia [...]

– Allá abajo hay mucho oro. Nadie lo sabe. Es en el Campo Chileno. Primero estuve en Esquel [...] Luego, una mañana llego al desfiladero negro. Era un círculo de piedra negra, basáltica, crestada, un brocal empenachado de estalagmitas oscuras, donde lo celeste del espacio se hacía infinitamente triste. Pájaros errantes rozaban en su vuelo los bosques de piedra, sombreados por otros círculos de montes más altos... Y en el fondo de aquel pozal, un lago de agua de oro, donde refluían hilachos de cascadas destrenzados por las breñas.⁵

1 ARLT Roberto, *Los Lanzallamas*, op. cit., p. 209.

2 ARLT Roberto, *Los siete locos*, Cátedra, Madrid, 1998 [p. 336], p. 238

3 ARLT Roberto, *Los lanzallamas*, op. cit., p. 27.

4 *Ibid.*, p. 28.

5 ARLT Roberto, *Los siete locos*, op. cit., p. 230, 231, 232.

Dans le même sens, El Mayor, chargé de démontrer les avantages d'un coup d'État et de la prise du pouvoir par les militaires, dit :

Ahora bien, cuando numerosas bombas hayan estallado por los rincones de la ciudad y las proclamas sean leídas y la inquietud revolucionaria esté madura, entonces intervendremos nosotros, los militares... [...] Diremos que en vista de la poca capacidad del gobierno para defender las instituciones de la patria, el capital y la familia, nos apoderaremos del Estado proclamando una dictadura transitoria.¹

Si le monde actuel est insupportable et ne mérite pas d'être sauvé, il faut agir de manière immédiate pour arrêter les sauvageries qui ont lieu partout sur le globe:

[...] en estos mismos momentos en todas las usinas del mundo se funden cañones y corazas, se arman « dreadnaughts », millones de locomotoras maniobran en los rieles que rodean el planeta, no hay una cárcel en la que no se trabaje, existen millones de mujeres que en este mismo minuto preparan un guiso en la cocina, millones de hombres que jadean en la cama de un hospital, millones de criaturas que escriben sobre un cuaderno su lección.²

Les références d'El Astrólogo renvoient à toutes les villes du monde, semblables l'une à l'autre et livrées à une fièvre généralisée, tout comme d'énormes chantiers dans lesquels les pions humains sont condamnés au travail mécanique et perpétuel. Comment arrêter tout cela ? Comment supprimer les mécanismes qui sont à l'origine de l'aliénation de l'homme ? Cancer du monde, manifestation privilégiée de la « civilisation », la ville, il faut absolument l'exterminer comme système matériel et immatériel. Ce sera le début d'une révolution sociale qui se réalisera, au moins dans une première étape, à travers la généralisation et la propagation de tous les maux que cette société a fomentés : prostitution, violence, mensonge, prise du pouvoir par la force, exploitation des faibles.

Nosotros, los pocos, queremos, necesitamos los espléndidos poderes de la tierra. Dichosos de nosotros si con nuestras atrocidades podemos aterrorizar a los débiles e inflamar a los fuertes. Y para ello es necesario crearse la fuerza, revolucionar las conciencias, exaltar la barbarie.³

À partir des incitations du gourou au renversement de l'ordre et de l'accès d'une caste de quelques favoris au pouvoir absolu, l'imagination des personnages satellites se met en marche et la richesse du répertoire sur les

1 *Ibid.*, p. 226. Il faut dire que le discours et le rôle de El Mayor sont beaucoup plus complexes que ce que cette brève présentation ne peut nous faire penser. D'abord, autour de sa figure et de son identité, se développe tout un jeu de simulation ; ensuite, il pourrait être vu comme l'incarnation d'une prémonition historique par rapport à ce que connaîtra l'Argentine dans les décennies qui suivent la publication de cet ouvrage.

2 ARLT Roberto, *Los lanzallamas*, *op. cit.*, p. 16-17.

3 ARLT Roberto, *Los siete locos*, *op. cit.*, p. 215.

différentes manières de dévaster et de semer la mort est admirable. « ¿ Sabe que es formidable hacer la revolución con bacilos de peste ? [...] Peste y cloro, ¿ Sabe que revolucionaremos esta ciudad ? »¹. La destruction et le crime seront le prélude de l'amour, Thanatos annoncera Éros et les masses perturbées et désorientées périront ou vivront dans l'ignorance absolue. Les instruments de la révolution seront les matériaux que cette même société a mis à la disposition des hommes : l'industrie lourde, les moyens de télécommunication, le cinématographe, mais aussi la chimie, la biologie, tout peut être apprivoisé et mis au service de la mort².

Las bombas estaban muy bien en el año 1850... Hoy debemos marchar con el progreso. ¿ Qué desastre puede provocar usted con el petardo que tiene entre las manos ? Nada o muy poco. En cambio con el fosgeno... El fosgeno no hace ruido. No se ve nada más que una cortinita amarillo verdosa. Un pequeño olor de madera podrida. Al respirarlo los hombres caen como moscas.³

Le prix d'une telle démarche serait, bien sûr, l'acceptation du fait que, plus qu'une condition pour la vie nouvelle, la destruction radicale et violente dans tous les sens et la semence du chaos pourraient aussi constituer la fin suprême de cette opération. Ainsi, la fin, dans le double sens du but, et la fin, dans le sens de l'interruption, de la cessation violente et de l'effacement, se confondent et s'interpénètrent, en commençant à former un tout indissociable. Terminer la ville, convertir la cité en citadelle, en « une cible pour toutes les terreurs domestiques et stratégiques »⁴, pourrait alors être à la fois moyen et objectif suprême de la révolution. C'est à ce niveau-là que commencent les premiers germes de la confusion, car la mort de tous est aussi la mort de celui qui la sème. Progressivement, la confusion se répandra dans tous les sens, s'emparera de la totalité des contenus – que ce soit celui des discours ou celui des actes –, et deviendra, elle seule, une forme dévoratrice, la signification suprême :

– ¿ Así que le interesa de donde sacaremos los millones ? Es fácil. Organizaremos prostíbulos. El Rufián Melancólico será el Gran Patriarca Prostibulario... todos los miembros de la logia tendrán interés en las empresas... Explotaremos la usura... la mujer, el niño, el obrero, los campos y los locos. En la montaña... será en el Campo Chileno... Colocaremos lavaderos de oro, la extracción de metales se efectuará por electricidad. Erdosain ya calculó una turbina de 500 caballos [...] Llevaremos engañados a los obreros, y a los que no quieren trabajar en las minas los mataremos a latigazos.⁵

1 *Ibid.*, p. 236.

2 Nous distinguons ici, bien sûr, les échos de la première Guerre Mondiale.

3 ARLT Roberto, *Los lanzallamas*, *op. cit.*, p. 160

4 L'expression appartient à VIRILO Paul, *Ville panique*, Galilée, Paris [145 p.], p. 99.

5 ARLT Roberto, *Los siete locos*, *op. cit.*, p. 212.

Comme le note María Semilla Durán, le discours du groupe d'El Astrólogo détruit systématiquement tous les codes de la bienséance et sape les fondements de toutes les constructions de la pensée. La prédication de la violence dans les actes commence alors, d'abord et avant tout, par la violence de l'ordre logique.¹

– Pero usted es un cínico o un loco ? [...]

– Las dos cosas, y elegiremos un término medio entre Krisnamuti y Rodolfo Valentino, pero más místico ; una criatura que tenga un rostro extraño simbolizando el sufrimiento del mundo. Nuestras cintas se exhibirán en los barrios pobres, en el arrabal. Se imagina usted la impresión que causará al populacho el espectáculo del dios pálido resucitando a un muerto, el de los lavaderos de oro con un arcángel como Gabriel custodiando las barcas de metal y prostitutas deliciosamente ataviadas dispuestas a ser las esposas del primer desdichado que llegue ?²

Sans début ni fin, sans direction apparente, la prolifération discursive se caractérisera par l'alternance incessante de vérité, de mensonge, de simulation et de déguisement, et finira par constituer une parole sans subjectivité, mais aussi sans objectivité, car la frontière entre événements et fantaisies se brouille. La parole d'El Astrólogo constitue un monologue qui abolit toute sorte de distinction sur le réel et ne peut donc exister que comme une négation, un Non, une dislocation qui « brouille le chassé-croisé des questions et réponses et interrompt leur rebondissement »³. Lui, un

1 SEMILLA DURÁN María Angélica, « Violence et discours cathartique chez Roberto Arlt », in LÓPEZ Amadeo, (Éd.), *Figures de la violence dans la littérature de langue espagnole*, Travaux et recherches 3, 2^e trimestre 2003, p. 21.

2 ARLT Roberto, *Los siete locos*, *op. cit.*, p. 213.

3 JANKÉLÉVITCH Vladimir, *op. cit.*, p. 82.

Sur ce point nous sommes d'accord avec Horacio González quand il dit que El Astrólogo ne fait que placer ses interlocuteurs dans le cadre de sa folie. Le dialogue n'a pas lieu car la condition de la communication est avant tout un échange de distinctions (de catégories notionnelles acceptées comme telles, en commun, par un ensemble de sujets). Voir GONZÁLEZ Horacio, *Arlt: política y locura*, Colihue, Buenos Aires, 1996 [147 p.], p. 27-44. Cette interprétation s'oppose à celle de Maryse Renaud qui remarque que la logique poétique qui alimente l'entreprise de El Astrólogo finit par être convaincante : le pouvoir de la parole et de la fabulation réunirait autour du gourou une communauté. Grâce à la parole humaine, substitut d'une inexistante parole divine, s'établirait entre les membres handicapés de la « *sociedad secreta* » une forme minimale de communication, de convivialité, une forme de noyau familial. Nous insistons pourtant sur le fait que cette communication supposée est profondément mutilée et qu'il s'agit plutôt d'une illusion de communication, d'une communication aussi parodiée et virtuelle que les projets qu'elle est censée promouvoir. À cet égard, nous suivons davantage l'interprétation d'Enrique Pezzoni, d'après laquelle il s'agit, non pas de dialogues, mais d'une série de monologues entrecroisés. Voir PEZZONI Enrique, « Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt », in PEZZONI Enrique, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, editorial sudamericana, 1986, [325 p.], p. 178-181.

castré en termes physiques, s'adresse consciemment à une foule d'autres castrés en termes symboliques qu'il encourage à procéder à une inversion des signes. « ¿ Se dan ahora ustedes cuenta del poder de la mentira ? », demande-t-il au milieu de multiples fabulations.

Dans un tel contexte, le malheur pourrait de manière magique être en même temps un bonheur puisqu'on verrait les multitudes « sangrando de alegría ». La confusion, le mélange du vrai et du non-vrai, serait non seulement le seul moyen d'inaugurer un nouveau monde, mais, mieux encore, de faire fonctionner le monde actuel – « mentiras poéticas, mentiras sociales, narcóticos psicológicos, mentiras noveladas, esperanzas ». Car la révélation acharnée de la Vérité n'est, après tout, qu'une ligne de séparation, un gouffre définitif entre les dominants et les dominés qui, sortis de leur léthargie, se transformeraient en animaux sauvages.

Mi sociedad está inspirada en aquella que, a principios del siglo noveno organizó un bandido llamado Abdala-Aben-Maimun. Naturalmente sin el aspecto industrial que yo filtro en la mía y que forzosamente garantiza su éxito. Maimun quiso fusionar a los librepensadores, aristócratas y creyentes de dos razas tan distintas como la persa y la árabe, en una secta en la que implantó diversos grados de iniciación y misterio. Mentían descaradamente a todo el mundo.¹

Le fondement de la fabulation est la grande misère métaphysique et imaginative de l'homme urbain et son besoin urgent d'émotion et d'aventure : les morts-vivants qui peuplent la ville, « singes tristes » qui parcourent ses rues dans toutes les directions, sont, en même temps, des rêveurs terriblement impuissants. Ce prophète a compris la force de tous ces désirs inexprimés et s'engage à formuler, à sa façon éminemment subjective, irrationnelle et absurde, une réponse plurielle et cathartique.

En effet, la destruction, la tyrannie et l'extermination restent, avant tout, des objets de discours – soit dans le sens d'une réalité déjà existante (une société insupportable), soit dans celui d'une perspective (comportements nécessaires pour liquider le présent et atteindre le futur) – et, de là, on pourrait argumenter, en suivant des études comme celle de Rose Corral, que l'élément imaginaire sert à combler le vide d'une action qui est, finalement, éminemment impossible : rendre faisable au niveau de l'imagination ce qui n'appartiendra jamais au domaine des événements². Mais nous modifierons

1 ARLT Roberto, *Los siete locos*, op. cit., p. 214.

2 Rose Corral parle de *l'efficacité symbolique* de ces mondes imaginaires qui servent à compenser l'incapacité (ou l'impossibilité) d'action. « La disyuntiva es clara: no se trata de hacer revolución, sino simplemente, como lo admite el mismo Astrólogo, de sustituir la acción de la cual son sin duda todos incapaces, por un plan o un proyecto que vuelve 'factible' en la fantasía la tan anunciada revolución. Con la sociedad secreta se construye un mundo imaginario compensatorio, se afirma el poder de la ficción, su eficacia

cette proposition en disant que la mort comme anéantissement, comme Enfer et Mal absolu, comme désordre et désorganisation générale est déjà là : le discours d'El Astrólogo est une *machine mortifère* car, comme l'indique Jankélévitch, « [la mort] est le plat non-sens du sens et le pur et simple non-être de l'être. Non-sens d'abord ! » Le nouvel ordre prêché par le prophète et ses collaborateurs est tout d'abord fondé sur l'éclatement du sens, stratégie unique dans son efficacité d'apporter la « cessation de la continuation », et de semer, donc, l'ombre de la mort qui est « bien plutôt celle de l'ombre menaçante du non-sens, la nuit de l'absurdité et de l'inintelligibilité qui obscurcit l'existence »¹.

Dans ce contexte, l'arme majeure d'El Astrólogo est sa capacité de séduire, de donner une version des faits selon laquelle il n'est plus possible de distinguer le vrai du faux, la réalité du mensonge. Mélange de communisme, prédication religieuse, dissertation sur l'industrialisation, célébration de l'immoralisme, condamnation et à la fois glorification du capitalisme, sa véritable idéologie n'est pas seulement l'absence de toute idéologie, mais la *dissimulation*. Confondre les faits avec les représentations, et le moyen avec le but. L'imposture ne sera pas seulement le moyen, mais aussi le but ultime. Le nouvel ordre tant désiré sera un monde de simulacres.

Maintes fois apparaît dans le texte sa conscience de l'impossibilité d'application des projets subversifs et destructifs. La diffusion de la parole prophétique aspire simplement et follement à réveiller chez l'homme urbain le désir, l'émotion et l'imagination :

– Pero eso es monstruoso en sí. Eso no puede ser.

– Yo sé que no puede ser pero hay que proceder como si fuera factible.²

Mais « le langage reste une sorte de miracle en ce qu'il nous sépare du monde tout en gardant saine et sauve l'illusion du monde »³. L'extermination généralisée et la semence du chaos sont à la fois un objet de préconisation du discours et un fait accompli *par* le discours, car la parole du gourou, à elle seule, suffit. La farce elle-même est la nouvelle réalité. Le temple doré en carton, habitat d'un dieu faux (un simulateur), est l'allégorie

simbólica », CORRAL Rose, « Onetti / Arlt o la exploración de algunos vasos comunicantes », in OLEA FRANCO Rafael, VALENDER James, (Eds.), *Reflexiones lingüísticas y literarias*, Ediciones del Centro de Estudios Lingüísticos y literarios, El Colegio de México, 1992 [p. 251-267], p. 261-262.

1 JANKÉLÉVITCH Vladimir, *op. cit.*, p. 69.

2 ARLT Roberto, *Los siete locos*, *op. cit.*, p. 209.

3 BAUDRILLARD, *Le paroxyste indifférent*, Paris, Grasset, 1997, [203 p.], p. 84.

de la fraude, de l'imposture, de la carapace vide, de l'ultime point de convergence de toutes les incongruités qu'est le Rien.

Ce discours prophétique et proliférant, décentré, désorganisé et décomposé, fait jaillir, au point de son entrecroisement avec les figures du cosmos, le nouvel ordre qu'il annonce : celui des désastres et de monstres.

C'est dans ce sens que la fabulation est elle-même une révolution dévastatrice, un renversement de l'ordre, une guerre généralisée qui sème la mort. Les paroles finissent par être le substitut de l'action, mais pas parce qu'elles se tiennent en dehors du monde des faits réels ; au contraire, elles y participent pleinement, car elles le transforment, elles en font une matière malléable, modulable et, pour cela, peuvent, à tout moment, l'éliminer complètement ou le faire resurgir de ses cendres.

L'imposture au pied de la lettre. Le défi de la mort.

Asesino de hoy sería el conquistador de mañana.¹

Celui qui, mieux que tous, semble assimiler les leçons du prophète et s'investit aussi davantage que les autres personnages est Erdosain, autour duquel gravite le drame du diptyque. Ce héros négatif apparaît à la fois comme l'archétype d'un sujet mal à l'aise dans la civilisation (celle de la grande ville, lieu de la souffrance des humains), et comme le meilleur disciple d'El Astrólogo, chargé de la planification de l'usine des gaz vénéneux (un des projets de la loggia) : progressivement il s'avère être le nœud de toutes les constellations mortelles.

Qui est cet habitant solitaire de la ville qui absorbe, stupéfié, le discours du prophète ? Un échantillon de l'homme-masse qui n'a pas de but et qui ignore sa médiocrité : « el hombre-masa es el hombre cuya vida carece de proyecto y va a la deriva »². Petit employé doté d'une âme d'esclave, capturé dans le piège du mariage, humilié par son père pendant l'enfance et par des figures comme Barsut (le cousin germain de sa femme), El Capitán (l'amant de sa femme) ou ses patrons, Erdosain puise son existence dans l'expérience de la réalité et dans son au-delà : la projection d'un futur – d'un homme futur / d'une société future – sur l'horizon qu'ouvre la conspiration. Dès les premières pages du roman, il apparaît comme un personnage « déchiré entre les pulsions de vie et de mort : le désir morbide d'humiliation alterne avec le délire de pouvoir, la passivité face aux

¹ ARLT Roberto, *Los siete locos*, op. cit. p. 302.

² ORTEGA Y GASSET José, *La Rebelión de las Masas*, 42^e ed., Alianza editorial, Madrid, 1997 [294 p.], p. 86.

agresions des plus forts fait pendant à sa cruauté envers les plus faibles dans la vie »¹.

Les confessions d'Elsa (chapitre « El poder de las tinieblas ») sont révélatrices de la personnalité de cet homme dans ses aspects intimes. Comme ses errances dans la ville de Buenos Aires – trajets sans but, successions de démarches précipitées par l'angoisse, compulsions d'un désir masochiste d'origine inconnue – les actes d'Erdoşain tracent un itinéraire embrouillé qui ne mène nulle part, incompréhensible et incohérent, de nature à faire peur, semblable au trou noir du néant : « Tenía la impresión de que algo horrible se estaba elaborando en él »², avoue Elsa et le destin de la femme change à partir de leur mariage, car cet homme semble porter en lui le mauvais génie des choses³.

Erdoşain se livre progressivement à des actes dépourvus de sens et son épouse n'hésite pas à parler de « folie ». L'unique axe qui donne une illusion de cohérence à ses actes est son éloignement systématique de tout ce qui pourrait lui être cher et la recherche constante de la souffrance à travers l'humiliation – « renunciaba con una especie de indiferencia burlesca a todo lo que le era más querido [...] Buscaba ya el sufrimiento »⁴. Le fil de ses actes compose ainsi un circuit fermé, une sorte de cercle vicieux répétitif : un zigzag hystérique et angoissé ; à la tendresse inespérée succède une cruauté atroce et vice versa ; ensuite, le tout finit par être une moquerie, une farce innommable. Erdoşain est un farceur dans ses actes autant qu'El Astrólogo l'est dans son discours. Avant même de s'engager dans les plans de la « sociedad », il procède à la violation de la raison, plusieurs fois, en faisant montre d'un comportement hors des voies communes comme s'il s'engageait tout seul dans une rébellion momentanée contre les règles qui régissent ce monde – qu'il s'agisse des règles de la raison ou de celles du marché⁵.

1 SEMILLA DURÁN María Angélica, *op. cit.*, p. 13.

2 ARLT Roberto, *Los lanzallamas*, *op. cit.*, p. 127.

3 « Y el sol, que para los otros era sol de fiesta, lucía para nosotros en lo alto, fúlgido y siniestro. Entonces yo cerraba los postigos de las piezas, y en la oscuridad de mi dormitorio me quedaba pensando en ese muchacho distante, mientras que una mancha amarilla corría lentamente por las flores del empapelado », *ibid.*, p. 128.

4 *Ibid.*, p. 126.

5 Nous partageons l'avis de F. Masiello quand elle voit un geste de révolte, aussi impulsive et provisoire qu'elle soit, dans l'acte de la dépense irraisonnable et démesurée d'argent qu'en fait Erdoşain : « Erdoşain despilfarra una cantidad hurtada en bebidas y comidas suntuosas, como si estuviese realizando una rebelión momentánea contra el moderno mercado capitalista que regula la circulación de bienes y esclaviza a aquellos que ganan el dinero mediante el trabajo », MASIELLO Francine, *Lenguaje e ideología : las escuelas argentinas de vanguardia*, Hachette, Buenos Aires, 1986 [231 p.], p. 212.

El Astrólogo rend explicites et consolide les idées vagues, impulsives et désorganisées d'Erdsain : le renversement de l'ordre dominant consiste non seulement dans la fusillade de tous ceux qui causent la souffrance des pauvres diables désemparés et dans l'explosion massive des villes (qui sèmerait « el espanto de la canalla »), mais aussi dans le bouleversement (allant jusqu'à la suppression) des catégories conceptuelles qui mènerait à une sorte de cannibalisme du sens, à une grande liquidation générale, moyen idéal pour atteindre le contrôle du discours public et la manipulation de la vérité :

Dése cuenta, jamás, jamás ninguna sociedad secreta trató de efectuar semejante amalgama. El dinero será la soldadura y el lastre que concederá a las ideas el peso y la violencia necesarios para arrastrar a los hombres. Nos dirigiremos en especial a las juventudes, porque son más estúpidas y entusiastas. Les prometeremos el imperio del mundo y del amor... Les prometeremos todo... ¿ me comprende usted ?... Y les daremos uniformes vistosos, túnicas esplendentes... capacetes con plumajes de variados colores... pedrerías... grados de iniciación con nombres hermosos y jerarquías... Y allá en la montaña levataremos el templo de cartón.¹

C'est par la cécité, le trucage et la farce généralisée que les personnages pourront méconnaître les restrictions de leur classe de marginaux, les cloisons que leur impose leur expérience du réel : « on ne vaincra jamais le système en termes de rapport de forces [...] Ce qu'il faut, c'est déplacer la lutte dans la sphère symbolique, où la règle est celle du défi, de la réversion, de la surenchère »². Défier ce monde par quelque chose face auquel il ne pourra répondre que par sa propre auto-extinction, son propre suicide.

Si la limite du possible est abolie, celle du légitime l'est aussi et par conséquent, toute action est moralement acceptable : si Dieu est mort, le point de repère identitaire a été aussi définitivement perdu ; personne n'est personne. L'identité se dilue et la perception de l'altérité devient une tâche impossible³. Il n'y a pas de père qui puisse reconnaître Erdsain en tant que sa créature, car la chaîne de légitimation, qui part du père suprême, est cassée. Dans ce sens, les projets d'El Astrólogo sont une consolation au problème identitaire d'Erdsain, car ils lui offrent la possibilité de réaliser son fantasme : dépasser l'anonymat en devenant « Erdsain le terrible ». Comme le suggère avec pertinence Blas Matamoros, cet impuissant voit ainsi

1 ARLT Roberto, *Los siete locos*, op. cit., p. 211.

2 BAUDRILLARD Jean, « La violence du mondial », in Jean BAUDRILLARD, Edgar MORIN, *La violence du monde*, Éditions du Félin, Paris, 2003 [89 p.], p. 35.

3 On reconnaît ici, une fois de plus, la trace de Dostoïevski et plus précisément du personnage d'Ivan Karamazov.

son reflet dans le miroir d'un castré qui, à son tour, voit le sien dans le miroir vide de la dispersion – la tombe de Dieu¹.

Prise sous le charme du tourbillon de l'anéantissement, l'expérience d'Erdosain devient, progressivement, une acrobatie aux bords du néant : chaque fois plus près du non-être, qui n'est qu'une autre version du non-sens – la plongée dans les eaux de l'absurdité et de la nuit – la vie d'Erdosain se déplie dans l'imminence de la fin. Sans le talent oratoire du gourou, lui, un homme de l'acte, un bricoleur-inventeur, il est prêt à exécuter la farce propagée par El Astrólogo au pied de la lettre, de faire de l'enfer un fait :

Cuando amontona el desastre cotidiano de un millón ochocientos mil habitantes que tiene la ciudad, Erdosain se dice [...] : – Tiene razón el Astrólogo. Esto hay que barrerlo con cortinas de gas [...] Piensa que los profetas tenían razón cuando hacían caer sobre las ciudades agotadas por la inmundicia sus hipotéticas lluvias de fuego entre hedores de ácido sulfúrico.²

Pour l'amateur des abîmes, possédé par la folie des grandeurs, « rien n'est plus vaste que les choses vides », nous dit Francis Bacon. Anxieux de l'avènement du Rien, de la rupture, du coup de feu qui mettra fin à la continuité, le personnage se dispose à observer, fasciné et à la fois indifférent, la fantasmagorie de la fin. Une indifférence semblable à celle qui, vers la fin de notre XX^e siècle, aura pour dénomination « terrorisme »³ :

Inventaría el Rayo de la Muerte, un siniestro relámpago violeta cuyos millones de amperios fundirían el acero de los dreadnaughts, como un horno funde una lenteja de cera, y haría saltar en cascajos las ciudades de portland, como si las soliviantaran volcanes de trinitrotolueno. Véiase convertido en Dueño del Universo. Con una esquila terminante citaba a los embajadores de las Potencias.⁴

Comment « défier le système par un don auquel il ne peut pas répondre sinon par sa propre mort, par son propre effondrement »⁵ ? Si ce monde conserve encore les restes d'un ordre logique, si le sens peut encore exister, le défi de la mort équivaudrait à l'application de l'imposture au pied de la lettre, c'est-à-dire à l'avènement du non-sens, en tant que néant, dans sa version matérielle. Et en même temps, l'application de la farce et de l'imposture généralisée que propose El Astrólogo, démarche face à laquelle se compromet Erdosain, ne peut être autre que la mort comme défi absolu à l'ordre du cosmos.

1 Voir MATAMORO B., « El Astrólogo y la muerte », *Cuadernos Hispanoamericanos* (Los complementarios), N° 11, 1993, p. 95-102.

2 ARLT Roberto, *Los lanzallamas*, *op. cit.*, p. 21.

3 VIRILIO P., *op.cit.*, p. 56.

4 ARLT Roberto, *Los siete locos*, *op. cit.*, p. 327.

5 BAUDRILLARD Jean, « La violence... », *op. cit.*, p. 35.

Et la question qui émerge, de toute urgence, est celle de savoir de quel côté localiser la genèse du personnage d'ErDOSain : serait-il l'incarnation du désespoir qui se précipite vers le néant dans un monde qui conserve encore les traces de la raison, ou bien serait-il le symptôme d'un monde déjà en processus d'anéantissement ? Cet homme-masse, qui terminera en assassin-suicide, immolateur des corps et du sens, ne serait-il pas une excroissance du Rien ? Une figure surgie du néant, d'un monde déjà agonisant ? :

ErDOSain marcha cavilosamente. Tiene la sensación de que « hay algo en él » que se aproxima insensiblemente al drama final. ErDOSain sabe que contiene la « necesidad del drama ». Un drama definido, preciso, terco, material. Sabe que aflojando su fuerza de voluntad en una mínima cantidad (como la que equivaliera al esfuerzo tenue de respirar) toda su vida se volcaría en el drama.¹

Si le non-sens est déjà un fait, quel serait le défi du non-être ? La place du type anthropologique de l'exterminateur (aux côtés du prophète, de l'entrepreneur en lupanars, de l'explorateur de terres vierges, de l'interpréteur des écritures, de la prostituée sublime) serait déjà liquidée, car le défi au système par le don symbolique de la mort n'aurait plus aucune valeur. Car dans le royaume de l'anéantissement, l'outrance imprévisible, l'accident intempestif ne frappe pas, il fait partie du système.

La révolution aux mains d'un bricoleur, le coup de feu donné par un spectateur indifférent au monde livré au massacre, sera l'homicide d'une pauvre bigleuse suivi par le suicide de cet homme-masse inconnu et insignifiant. La mort de la Bizca et celle d'ErDOSain sont dépourvues de valeur symbolique et sacrificielle, car elles ne sont que la continuation de la mort généralisée, un point infinitésimal de plus à l'affirmation du non-sens. Le plaisir dérivé de l'avant-fin, de la pénultième phase, celle de l'humiliation, de la dégradation et du vertige qu'inspire la proximité de la fin se consumeront dans une détonation sans bruit, un acte commun qui rate l'effet de l'explosion : sa qualité d'événement exceptionnel.

Dans l'obscurité d'une chambre de pension au moment de faire l'amour avec la Bizca, ErDOSain l'assassinera, le revolver caché sous le coussin pour étouffer ainsi le coup de feu, ce bruit tellement symbolique de l'éclatement, passé sous silence comme si de rien n'était. L'explosion voulue par ErDOSain, cette dispersion violente vers l'extérieur, se transformera en implosion, en une détonation vers l'intérieur, un acte autiste, car prescrit par l'univers mortel de l'insensé, dont ErDOSain n'est qu'une prolongation :

Fue tarde, ErDOSain, precipitándose en el movimiento, hundió el cañón de la pistola en el blando cuévano de la oreja, al tiempo que apretaba el gatillo. El estampido lo hizo

¹ ARLT Roberto, *Los lanzallamas*, op. cit., p. 210.

desfallecer. El cuerpo de la jovencita se dilató bajo sus miembros con la violencia de un arco de acero. Durante varios minutos, Erdosain permaneció inmóvil estirado oblicuamente sobre ella, la carga del cuerpo soportada por un brazo.

Cuando el silencio externo reveló que el crimen no había sido descubierto, descendió de la cama, diciéndose extrañado : « ¡ Qué poco ruido ha hecho la explosión ! ».¹

Le plaisir du corps, la sexualité, devient un prétexte pour l'humiliation et la défaite. C'est le triomphe à la fois psychique et sexuel sur un autre, faible et sans défenses, qui offre à Erdosain un sentiment momentané de fascination, comparable à celle produite sur lui par le discours d'El Buscador de Oro sur les lacs d'or dans le sud lointain :

Encendió la lámpara y quedóse sorprendido ante el espectáculo extraño que se ofrecía en sus ojos. En la almohada, la jovencita apoyaba la cabeza con la misma serenidad que si estuviera dormida. Incluso, en un momento dado, con la mano derecha se arañó ligeramente una fosa nasal, como si sintiera allí alguna comezón. Después dejó caer el brazo a lo largo del cuerpo y volvió la cara hacia la luz.²

« Ser a través de un crimen » : être par un crime, puiser son être dans la mort. Il n'y a pas de rébellion qui contredise ou qui arrête l'acheminement du monde vers le néant. L'homme dont la vie se déroule à l'imminence de la fin est entouré de mort et il la fait intervenir dans le déroulement même des choses ; il l'utilise comme observatoire, d'où il peut avoir une vue imprenable : celle qu'offre le spectacle de l'horreur primitive du sang, source de fascination et à la fois d'indifférence et d'immobilité face au vertige.

L'assassinat de la Bizca sera suivi par le suicide d'Erdosain qui sera, également, un événement silencieux, dépourvu de force dramatique et il existera comme fait grâce à sa diffusion par les médias. « En el tren de las nueve y cuarenta y cinco se suicidó el feroz asesino Erdosain » :

– Para usted, Secretario, grita un hombre.

Rápidamente, el Secretario se acerca. Se pega al teléfono.

– Sí, con el Secretario. Oigo... Hable... Más fuerte, que no se oye nada... ¿ Eh?... ¿ Eh?... ¿ Se mató Erdosain?... Diga... Oigo... Sí... Sí... Sí... Sí... Oigo... Un momento... ¿ Antes de Moreno?... Tren... Tren número... Un momento – el Secretario anota en la pared el número 119 – Siga... Oigo... Un momento... Diga... Pare la máquina... Diga... Sí... Sí... Va en seguida.³

Erdosain devient le héros de la première page du journal, d'une histoire révélée (et peut-être aussi fabriquée) par les moyens de communication massive de l'époque, son nom figure parmi d'autres dans un univers

1 *Ibid.*, p. 289.

2 *Ibid.*, p. 290.

3 *Ibid.*, p. 298.

d'accidents, de faits divers et d'autres aventures. « Fue fotografiado ciento cincuenta y tres veces en el espacio de tres horas »¹. Scandale ordinaire, l'anéantissement physique de cet acrobate du néant ne servira qu'à remplir, pour un moment, le vide de millions de vies qui, à leur tour, dans leur indifférence de spectateurs, consommeront la nouvelle du journal.

Los lanzallamas qui s'ouvre sur le petit paradis de la « quinta de Temperley » et les conversations au sujet d'un monde nouveau entre El Astrólogo et Hipólita – ce couple saugrenu –, s'achève avec le suicide d'ErDOSain, cet apprenti du non-sens à qui il revient de sceller ainsi le cycle de la mort et du Néant.

Ainsi, le terme arltien de lance-flammes se réfère à une figure archétypique de l'univers fictionnel de Roberto Arlt, incarnée, selon des variantes, par les différents héros. El Astrólogo et ErDOSain sont, chacun à sa manière, une version d'un lance-flammes : celui qui lance les flammes ou qui se lance dans les flammes, dans l'ivresse de l'incendie, dans la délivrance du feu, dans le délire de l'épouvante et de l'anéantissement, dans une sorte de fête cannibale.

Les personnages rocambolesques du diptyque – rêveurs solitaires, petits diables insignifiants au vu de leur petite vie anonyme – déploient toute une activité imaginaire autour de la notion de destruction. Leurs transgressions sur le plan individuel – vols, escroqueries, trahisons, proxénétisme, usurpation à tous les niveaux, tant matériels que conceptuels – sont autant d'efforts de renversement de ce monde jugé si insupportable et injuste qu'il ne mérite que d'être violé et éliminé, à l'aide, notamment, des mêmes moyens qu'il met à la disposition des humains – technologie ; moyens de diffusion de l'information et du spectacle, etc. Leur réunion autour de la secte d'El Astrólogo, qui propose la systématisation des actions transgressives, tout en prêchant la haine et l'extermination dans le but de créer un monde nouveau, présente, au sein de ce séminaire, un intérêt particulier, car la mort et le néant y sont présents de façon plus ample qu'il n'y paraît au premier abord.

Le mélange indiscernable de la propagande d'El Astrólogo, lieu de rencontre de tous les possibles, de tous les crimes et de toutes les vertus, de tous les mensonges, qui peuvent à la fois être pris pour les plus grandes vérités, est la grande initiation au monde du Néant. Dans cet article, nous avons insisté donc sur la machine mortifère qu'est ce discours confusionnel, non pas parce qu'il remplace l'action impossible – la révolution qui

¹ *Ibid.*, p. 302

–, finalement ne se réalise pas en termes matériels dans le roman –, mais parce qu’il sème la mort à travers le brouillement du sens, l’écroulement des frontières conceptuelles, morales et idéologiques, en devenant lui-même une négation du *logos*, l’Enfer de tous les désastres et de tous les monstres.

Cette réflexion nous incite à jeter une nouvelle lumière sur le rôle des autres personnages et sur l’évolution de l’intrigue. Si l’on considère, contrairement à une première impression, que le personnage principal du diptyque est El Astrólogo, une sorte de Dieu dont la parole mortifère suffit pour fonder un monde à l’envers, alors les autres personnages ne sont que ses créations, ses prolongations, des sortes de créatures peuplant un univers *post-mortem*.

C’est dans cette perspective que nous avons essayé de voir la mort physique d’Erdosain et de la Bizca, qui a lieu à la fin de l’histoire et clôt ce double roman, d’approcher l’idée du défi de la mort physique – en tant qu’acte de privation de la vie de l’autre et de soi – au sein d’un monde déjà envahi par une autre sorte de mort, celle du sens, qu’on ne saurait vraiment de quel côté du Néant la situer.

Christina KOMI KALLINIKOS
GRELPP

La mort et le vide: *Pájaros de la playa* de Severo Sarduy

Y te recuerdo y te recordaré,
voz (y mano y mirada) que decías
que la isla es el doble
especular del ser en el enigma,

y su exasperación un archipiélago.
En esa luz (las islas nos esperan),
no llegué a ver tu aprendizaje
sabio y temprano de la muerte.

[...]

Ahora estás por espejo. La memoria
tocará las palabras que te oí.
Sólo al leerle reconocerán
la fluorescencia del vacío.

Severo Sarduy¹

Pájaros de la playa est le dernier roman écrit par le Cubain Severo Sarduy. Ironie du sort, il fut publié de façon posthume, un mois à peine après la mort de l'auteur². Dernière trace, donc, d'une écriture qui fut exubérante en ses apparences, au demeurant toujours poignante et aiguë en ses intimes retranchements³. Je l'ai dit ailleurs et le réitère ici : à bien des égards, cet ultime roman – mais pas seulement pour cette raison triviale – constitue une manière de legs, de « testament »⁴. Sarduy y réunit, en une

1 SARDUY Severo, « Elegía. Andrés Sánchez Robayna », in *Obra completa*, Ed. GUERRERO Gustavo et WAHL François, 2 t., ALLCA XX, Col. Archivos, Madrid, 1999, I, « Liminar », p. XVIII.

2 SARDUY Severo, *Pájaros de la playa*, Tusquets, Col. Andanzas, Barcelona, 1993, 225 p. C'est à cette première édition de juillet 1993 que je ferai ici référence, bien que le roman soit, bien sûr, intégré dans les œuvres complètes. Severo Sarduy est mort en juin de la même année.

3 Je pense très précisément à la production poétique de l'auteur qui, contre toute attente, est d'une rare sobriété.

4 Cf. MOULIN CIVIL Française, « Una poética fin de siglo : el 'testamento literario' de Severo Sarduy », *Maga. Revista Panameña de Cultura*, 3^a época, n° 46, mai-août 2001, p. 13-18 ; également in *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*, Ed. Carmen Ruiz Barrionuevo, Ediciones Universidad, Col. Aquilafuente, 45, Salamanca, 2003, p. 1567-1574. Ce travail, présenté lors du XXXIII^e Congrès de l'I.L.L.I. (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Salamanque, 2000), s'attachait à déceler, dans ce roman précis, les traits d'une poétique qui, d'une certaine manière, s'accordait tout autant à la désagrégation d'un sujet atteint du SIDA qu'à l'air du temps : une fin de siècle vieillissante et dolente. Dans cette présente étude, sans me dégager tout à fait de ces linéaments, je tente de saisir moins l'écriture de la maladie que celle de la mort. Quant à l'expression « testamento literario », je l'avais empruntée et l'emprunte à nouveau

définitive convocation, non seulement quelques-uns de ses personnages favoris – Auxilio-Exilio, Socorro-Casorro, l'herboriste... –, mais encore, et plus en subtilité, les traits jusque là épars d'une écriture débridée et manifestement affranchie des règles et des orthodoxies, donnant tout à coup sens et cohérence, presque un droit fil, à son œuvre romanesque. Il y rassemble aussi, non sans l'esprit ludique et provocateur qui l'habita jusqu'au bout, également en une sorte de parodie de la *charada china* dont sont friands les Cubains, les personnages-animaux de son bestiaire personnel, dont les noms brillent sur la couverture de certains de ses livres, et qui forment, si on les lit continûment, la plus amusante des allitérations : *Cobra, Colibrí, Cocuyo*, cohorte à laquelle le lecteur de *Pájaros de la playa* ne manquera pas d'ajouter Caballo et Caimán¹, deux personnages de premier plan. Je ne résiste pas à la tentation de citer à nouveau ici le passage dans lequel tous ces animaux, devenant ainsi totémiques, s'échappent du *corpus* pour ne former qu'un seul corps :

Un caimán verduoso y voraz se atragantaba con una cobra que ondulaba en las manos de un dios indio, ésta se tragaba a un colibrí ingrávido en el aire sobre un terrón de azúcar, y el pájaro a su vez, atraído por la fosforescencia, ingurgitaba de un solo bocado a un cocuyo. El Caballo centraba la deglución en cadena de los animales-emblemas : un círculo de ojos saltones, garras, plumas y escamas.²

Au-delà de la dimension intertextuelle de l'autocitation et textuelle de l'autophagie commence à se dessiner le projet auto-référentiel qui sous-tend le roman et dont le solde après inventaire n'est que l'une des infimes modalités. Mais ce n'est pas la possible lecture autobiographique du roman qui retiendra ici l'attention, encore que la coïncidence entre des personnages agonisants et leur auteur mort du SIDA ne soit nullement fortuite. Je m'attacherai plutôt à traquer, dans un récit qui oscille sans cesse entre le burlesque et le tragique, les signes d'une pensée, voire d'une énonciation de la mort, moins dans ses manifestations physiques et somme toute ordinaires et contingentes que dans ce qu'elle projette en chacun de « déconcertant » et de « vertigineux »³. Si l'on considère que la mort est cet objet que l'on tient en permanence au-dedans de soi et qui par là même nous tient en son étai,

à mon collègue et ami GUERRERO Gustavo, « Sarduy : la religión del vacío », in *La religión del vacío y otros ensayos*, Fondo de Cultura Económica, Tierra Firme, México, 2002, [253 p.], p. 37,

1 Tel devait être le titre du roman, comme l'indique Sarduy lui-même dans une lettre qu'il adresse au poète et critique canarien, Andrés Sánchez Robayna, le 9 novembre 1992. Voir GUERRERO Gustavo, « Nota filológica preliminar », in Severo SARDUY, *Obra completa, op. cit.*, I, p. XXXII.

2 SARDUY Severo, *Pájaros de la playa, op. cit.*, p. 62. C'est moi qui souligne.

3 LANDSBERG Paul-Louis, *Essai sur l'expérience de la mort* (Paris, 1936), cité par JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La mort*, Flammarion, Paris, 1977, [474 p.], p. 6.

également cet objet que l'on intériorise au point qu'il puisse paraître indicible, et même impossible à (se) figurer, alors que peut dire un texte de fiction – par nature divorcé du réel – non du « phénomène » de la mort mais bien de son énigme et de son « mystère » ? Je m'appuie ici, on l'aura remarqué, sur les lumineuses réflexions de Vladimir Jankélévitch qui distingue rigoureusement le phénomène biologique, empirique, bref le fait divers ou l'incident, de la « féerie » de la mort qui est « par excellence l'ordre extraordinaire »¹. En ce sens, je me bornerai à formuler les deux questions suivantes : que dit précisément le chœur des narrateurs de *Pájaros de la playa* (mais tout particulièrement l'un d'entre eux, le cosmologue) de cette inquiétante certitude que nous avons de notre incertitude quant à la mort ? Comment dit-il aussi – car c'est bien de cela qu'il s'agit – que « la mort est un vide qui se creuse brusquement en pleine continuation d'être »² ? Ces questions ne visent pas l'exhaustivité mais entendent tout simplement mettre au jour ce que l'on pourrait appeler les stigmates de l'Absence, prise en son sens absolu.

Mais revenons un instant au roman et même à l'anecdote pour de nécessaires éclaircissements. *Pájaros de la playa* est un texte fragmenté de façon visible. Se succèdent ainsi vingt-et-un chapitres, certains d'une fulgurante brièveté³, traversés par deux trames. La première, apparemment centrale, se déroulant entre linéarité et analepse, occupe dix-sept chapitres. Dans une île érodée par le temps et les intempéries⁴, emplies de grottes, de cachettes, de souterrains, de catacombes... vivent des jeunes gens, rongés par un mal irrémédiable, condamnés par conséquent à mourir. Ces malades, assimilés à des vieillards prématurés et anémiques, sont en fait de fragiles et périssables « pájaros de la playa »⁵ dont l'envol est sans cesse contrarié, dont le souffle qu'ils expulsent contamine l'air ambiant et dont la longévité se mesure à l'aune des traitements et de l'arsenal thérapeutique qui hypothèquent leur vie :

No eran viejos caquéxicos, amarillentos y desdentados, las manos temblorosas y los ojos secos, los que, envueltos en anchas camisolas, estaban sentados en los bancos de

1 JANKÉLÉVITCH Vladimir, *ibid.*, p. 7. C'est l'auteur qui souligne.

2 *Idem.* La phrase s'achève ainsi : « l'existant, rendu soudain invisible comme par l'effet d'une prodigieuse occultation, s'abîme en un clin d'œil dans la trappe du non-être ».

3 Certains critiques y ont vu la marque d'un texte inachevé ou achevé dans l'urgence.

4 On sait qu'il s'agit de Tenerife, mais on ne peut pas ignorer combien elle est le miroir d'une autre île, tout aussi tropicale.

5 On rappellera l'évidence, à savoir que *pájaro* est une métaphore lexicale commune pour « homosexuel ».

hierro adosados a las paredes del pentágono ; eran jóvenes prematuramente marchitados por la falta de fuerza, golpeados de repente por el mal.¹

L'adéquation du paysage ravagé² à ces jeunes gens anéantis par la maladie pointe déjà la dimension métaphorique du récit ou, pour le moins, sa théâtralité. Ces malades vivent de façon grégaire, tels des reclus³, dans une vaste bâtisse coloniale qui n'est autre qu'un hôpital-hospice, la *Casona*, où ils circulent en permanence. Le texte y insiste à l'envi : leurs corps sont décatis, sous perfusion, objet des traitements les plus draconiens. Dans ce lieu improbable – entre prison et sanatorium –, sis au centre de l'île, vit une vieillarde, Sonia-Siempreviva, qui doit son surnom au fait d'avoir réchappé d'un accident de la route quelque quarante ans auparavant et qui préfère la compagnie de jeunes malades à la solitude de la vieillesse. Travestie de façon excentrique⁴, y compris en « cortesana finisecular [...] con su faldón de tafetán tornasolado, sus lacerías de damasco y oro, y su blando sombrero Art Nouveau »⁵, elle est obsédée par sa jeunesse perdue, « candidata al salto atrás »⁶, obnubilée par son image dans le miroir. Elle recourra aux bons soins de son amant, Caballo (médecin), « grande y fornido »⁷, mais aussi à ceux de Caimán (un guérisseur cubain, adepte de la phytothérapie et de la chirurgie esthétique⁸), pour rajeunir, remonter le temps et ainsi tenir provisoirement la mort à distance. La cure de jouvence à laquelle elle s'astreint pourrait masquer en fait une quête d'immortalité qui semble

1 SARDUY Severo, *Pájaros de la playa*, *op. cit.*, p. 20. Les corps décrépits de ces malades dont on comprend au fur et à mesure de la lecture qu'ils sont en phase terminale constituent le versant morbide de ces corps jeunes et vigoureux, évidents objets de désir, qui presque scandaleusement ouvrent le récit : « En la arena rojiza dejaban un momento sus huellas los pies fuertes de los corredores. Pasaban veloces, concentrados en el ejercicio, como si pensarán en cada músculo que contraían, atareados en esa ofrenda cotidiana a la salud. Los cuerpos tensos brillaban excesivamente dibujados, casi metálicos, barnizados por el sudor ; en mechones mojados, el pelo se les pegaba a la piel », *ibid.*, p. 11.

2 Le texte consigne la « meticulosa erosión del tiempo », *ibid.*, p. 96.

3 « Los reclusos », trouve-t-on à la p. 195, de cet ouvrage.

4 « En un maletón arrugado [...] transportaba vestidos tan diversos que parecían proceder de distintos siglos [...] », *ibid.*, p. 31. Siempreviva, naturellement, appartient à cette généalogie d'héroïnes sarduyiennes que sont la mulâtresse de *Gestos*, la Dolores Rondón de *De donde son los cantantes*, la Regenta de *Colibrí*.

5 *Ibid.*, p. 204 et 210-211. Tel apparaît son premier portrait : « Siempreviva era una verdadera anciana, y no una joven avejentada, garabateada en la cara por la senectud del mal. Tenía el pelo lacio, teñido con zanahoria y alheña ; las cejas, perfectas curvas, recalçadas de negro brillante, los párpados plateados y la boca Art Déco », *ibid.*, p. 32.

6 *Ibid.*, p. 119.

7 *Ibid.*, p. 40.

8 On fera remarquer que Caimán renvoie aussi à une figuration bien connue de l'île de Cuba.

d'ailleurs inscrite dans son prénom floral, la *siempreviva* n'étant autre que l'« immortelle ». La splendeur passée de Sonia-Siempreviva, dont le récit prend place dans les analepses que j'ai dites, sert de contrepoint à un présent envahi par les images les plus crues et les plus dénotatives du mal qui déforme et dégrade les corps :

El cuerpo se convierte en un objeto que exige toda posible atención [...]

En las uñas roídas, en la planta leprosa de los pies, entre los dedos que va ganando un hongo blancuzco, microscópico y ladino que luego estalla en forúnculos y placas purulentas, se aplica una pomada antifúngica, untuosa y rancia. [...]

En la rodilla : un hueco de bordes rugosos y fondo amarillento, cráter dérmico que ahogan lociones cortisonadas, o techan parches antibióticos.

Se aplica una preparación hialina y verdosa – olor mentolado y nauseabundo – en una desgarradura persistente, entre el testículo izquierdo, canoso y desinflado y el – ya sin ímpetu ni talla – engurrinado sexo [...]

Las encías y la lengua, con algodón y un palillo, se humedecen de un líquido cáustico y desinfectante, que disuade el morbo de toda posible intimidación.¹

Cette vision effrayante des corps purulents proclame de manière tangible leur précarité mais surtout, cela va de soi, leur inéluctable mortalité. Le personnage lui-même de Sonia-Siempreviva n'échappe pas à cette menace : ayant recouvré la jeunesse, au risque de la folie, elle la perdra à nouveau et se lancera dans une ultime course, en quête de Caballo et Caimán, portés disparus. Le récit de cette fuite, qui la mène depuis le centre de l'île jusqu'à la mer, depuis la *Casona* jusqu'aux récifs, tourne court. Le narrateur l'interrompt brutalement, à son corps défendant, laissant en quelque sorte inachevée la trame centrale de *Pájaros de la playa*. Ainsi se clôt le chapitre 20 du roman (l'avant-dernier), amalgamant, en une ultime confusion, récit omniscient et narration à la première personne, parodiant aussi, en une dernière et dérisoire révérence, la meilleure tradition des feuilletons à suspense et sans doute aussi le récit d'ascendance cervantine² :

Si [Siempreviva] permaneció allí, contra viento y marea, si regresó al hospicio, cómo y con quién, si volvió a ver al saurio [Caimán] y al equino [Caballo], si continuó envejeciendo o recuperó la juventud dos veces perdida...

Enlaces y desenlaces que tornaré a contaros.

Si la Pelona, siempre presta a golpear, me concede una tregua.³

1 SARDUY Severo, *Pájaros de la playa*, op. cit., p. 156-157.

2 C'est ce que constate Gustavo Guerrero : « La redacción termina ocho meses antes de la muerte del escritor y, desde esta perspectiva, las últimas palabras del capítulo veinte [...] parecen menos una confesión de impotencia que el postrer homenaje del novelista a uno de sus más queridos maestros : Cervantes », GUERRERO Gustavo, « Nota filológica preliminar [...] », art. cit., p. XXXII-XXXIII.

3 SARDUY Severo, *Pájaros de la playa*, op. cit., p. 213. Il est à noter que, dans l'un des derniers fragments de son autobiographie, écrit le 21 mai 1990 et où il parle de lui/elle à la troisième personne, Severo Sarduy conclut ainsi : « Prefiero no consignar el resto de su

Quoi qu'il en soit de cette fin provisoire, comme suspendue au fil de la vie d'un narrateur en sursis, le roman s'enrichit d'une trame seconde – pas forcément secondaire –, comme interpolée dans le récit premier. Elle occupe moins d'espace (à peine quatre chapitres) mais, en quelque sorte, dans la solution de continuité qu'elle instaure, induit un sens pour l'ensemble de l'œuvre puisque les quatre fragments portent tous le même titre (« Diario del Cosmólogo »), dessinant ainsi une manière de mini-cycle qui en autorise la lecture plénière et autonome. Manuscrit autographe d'un cosmologue – dans les deux acceptions de physicien spécialiste des lois physiques de l'univers et de philosophe-métaphysicien –, ce journal morcelé, fait de bribes parfois effilochées - « Pienso descosido », confesse le scripteur¹ -, prend appui sur une métaphore signifiante : le corps est semblable à l'univers, assujetti à la loi implacable qui l'entraîne vers sa décadence –déchéance et sa finitude². De ce point de vue-là, le journal est tout autant une chronique intime de la maladie au jour le jour qu'une méditation bouleversante sur la fragilité de l'existence et l'angoisse de la mort en première personne. Entre lucidité et désespoir, le cosmologue-*voyeur* consigne, fixe, apprivoise ce qui l'entoure, se métamorphose en spectateur tout autant de la décomposition de l'univers promis à la poussière que de la dissolution programmée de son corps condamné lui aussi à la pulvérisation, voire au pourrissement. La maladie anticipe la mort, rend caduque l'invincibilité dont chacun, presque honteusement, se prévaut dans le secret : « La mort, chacun sait cela, est quelque chose qui n'advient qu'aux autres », rappelle avec bon sens V. Jankélévitch³. Ainsi le cosmologue épie-t-il, traque-t-il les signes de cette impensable proximité de la fin, rendue plus perçante encore par la maladie qui a sonné le compte à rebours. Et comme pour répondre à la légèreté d'un personnage qui, presque par défi, proclame que la mort, somme toute, n'est qu'un changement de costume – « La muerte es como un cambio de ropa »⁴ –, le cosmologue préconise deux voies à suivre que lui-même s'astreint à observer, entraînant le lecteur-*voyeur* de son journal dans une rhétorique retorse dont lui-même ne sortira pas indemne et qui tient à peu près en ces deux pseudo maximes :

vida./Que es largo y tendido./Y que luego tomaré a contaros », SARDUY Severo, « Lady S. S. », in *Obra completa, op. cit.*, I, p. 18.

1 SARDUY Severo, *Pájaros de la playa, op. cit.*, p. 112.

2 Au chapitre 12, le narrateur explicite ce processus métaphorique en se référant au cosmologue et à son journal : « [...] el astrónomo se había encerrado a pan y agua en su celda para redactar un diario sobre la extinción del cosmos y su metáfora : la enfermedad », *ibid.*, p. 120.

3 JANKÉLÉVITCH Vladimir, *op. cit.*, p. 10.

4 SARDUY Severo, *Pájaros de la playa, op. cit.*, p. 23.

avant de mourir, apprends à mépriser la vie et ses *vanités* ; pour vivre, apprends à mourir. Bien sûr, cela appelle commentaire, d'autant plus que cette apparente résolution de l'énigme – à la manière des Stoïques ou de Montaigne – et cette banalisation de l'odieux désordre que constitue la mort, amènent, dans le même temps, le cosmologue vers d'ultimes considérations, autrement plus terrifiantes, puisque propres à disqualifier tout apprivoisement.

Le chapitre 13, soit le deuxième fragment du journal, est sans doute le plus suggestif. La mort est définie tout d'abord comme privation, cessation, négation de la vie. De cette certitude le cosmologue fait son credo, entre confession intime et devise universelle : « Asumir la fatiga hasta el máximo : hasta dejar de escribir, de respirar./Abandonarse. Dar paso libre al dejar de ser »¹. Quelques lignes plus loin, le discours, si besoin en était, se fait encore plus explicite : « Aquí escribo, en esta ausencia de tiempo y de lugar, para que esa negación sea dicha y cada uno sienta en sí mismo esa inmóvil privación de ser »². Enfin, couronnement de cette entreprise d'auto-persuasion, le cosmologue s'invente cette directive : « Consigna para los días que siguen, para el tiempo que me quede : ADIESTRARSE A NO SER »³, sage et prudente instruction que l'on ne peut manquer de rapprocher des vers qui clôturent l'ultime poème d'une série que l'auteur du journal aurait consignée dans un autre cahier, semble-t-il retrouvé (par qui ? quand ? après sa mort ?), comme l'indique une note en bas de page⁴ :

A la luz sin peso, / al día sin bordes
ni comienzo, / los ojos voy a abrir.
[...]
Pendiente abajo / hacia el no ser
[...]
Adiestrarse a no ser. / Fusionar con eso.⁵

Être puis ne plus être. Apprendre, s'entraîner à ne plus être. La mort, dans ce discours, ne laisse pourtant d'être une menace. Il s'agit de l'apprivoiser tout en sachant l'exercice dérisoire. Car penser qu'elle est une cessation – en particulier de quelque chose qui serait la vie – n'exonère pas pour autant de l'angoisse, non face à la mort elle-même en tant qu'événement ou passage, mais devant ce qui est obstinément refusé au sujet : connaître la nature de ce lieu qui l'attend et qui reste, forcément, du

1 *Ibid.*, p. 129.

2 *Ibid.*, p. 130.

3 *Ibid.*, p. 133.

4 « Poemas encontrados en otro cuaderno, junto al *Diario del cosmólogo* », *ibid.*, p. 215.

5 *Ibid.*, p. 222-223.

domaine de l'insondable. Appelons ce *quelque chose*, pourquoi pas, l'au-delà :

El verdadero infierno consistiría en que hubiera *algo* – cualquier cosa que fuera-después de la muerte, en que ésta no fuera una cesación, un reposo total.

[...]

El cuerpo queda extenuado, exangüe.

Habría que escribir un breviario : *De la dificultad de morir*.¹

Or, à côté de ces réflexions presque pragmatiques, comme dictées par la douleur de l'expérience, par l'appréhension de la mort-propre, se fait jour un autre discours. Dès les premières pages du roman, l'accent est mis sur l'objet de dérision que constituent la vie et sa manifestation la plus externe et immédiate, le corps, pour celui qui est atteint d'une maladie incurable, idée que développera à son tour le cosmologue, au troisième fragment de son journal :

Si nos miramos involuntariamente en un espejo [...], lo que vemos nos hiela : un esperpento apresurado, de pómulos hundidos y cabeza calva, nariz filosa y negruzcos labios. Rodea la figura un manchón pintarrajeado, frotado con carbón.

¿ Qué hacer ante la dádiva que se retira ? [...]

¿ Qué hacer ? ¿ Implorar prórrogas ? ¿ Suplicar mendrugos de vida que tarde o temprano irán a dar al traste, al pudridero ? [...]

No. La única respuesta del hombre, la única que puede medirse, por su desenfado, con la voluntad de Dios, es el desprecio : considerar ese don precioso como algo intrascendente, irrisorio, como lo que llega y se va. Sin otra forma de evaluación.²

Mais il semble bien que là on nous instruit d'autre chose que d'une simple indifférence à la vie et d'un simple bras de fer avec Dieu. En effet, si l'on revient au début du roman – hors le journal du cosmologue –, s'impose l'idée selon laquelle le corps ne serait qu'une vulgaire enveloppe charnelle, une apparence. Qui plus est, puisqu'il est rongé par la maladie, il doit être abandonné, littéralement dés-habité. Dès lors, l'image renvoyée à celui qui le regarde est en quelque sorte celle, illusoire, d'un faux-semblant ou d'un trompe-l'œil :

Mi espíritu ya no habita mi cuerpo ; ya me he ido. Lo que ahora come, duerme, habla y excreta en medio de los otros es una pura simulación [...] Aquí estoy, bajo la colorinesca luz del día, pero ya todo es póstumo. Me escapé del sufrimiento físico.

– ¿ Cómo ? – inquirió la de la transfusión.

1 *Ibid.*, p. 136-137. C'est l'auteur qui souligne. C'est ce topique du saut dans l'inconnu dont parle ainsi JANKÉLÉVITCH Vladimir : « [...] l'angoisse est le désarroi d'une conscience qui a essayé de penser la mort comme on pense un contenu fini et qui reflue, affolée et désemparée, devant ce monstre », *op. cit.*, p. 40.

2 SARDUY Severo, *Pájaros de la playa*, *op. cit.*, p. 155.

– Deshabitando el cuerpo. Dejándolo como un paquete de ropa maloliente, algo que es no sólo inútil, sino molesto, insoportable. Ese abandono del cuerpo a lo que lo escrutan es una desencarnación.¹

L'image explicite du corps malade, assimilée de fait à un simple masque, travestit, occulte la réalité profonde du corps, autrement dit son « essence », vidée de sa substance². Le trompe-l'œil simule donc ici précisément la vie mais, implicitement, rend visible ou palpable ce qui d'une certaine façon n'est pas encore advenu : la mort. Ce que suggère aussi fortement cette assimilation entre, d'un côté, le vide que l'on opère de ou dans soi-même (ou que la maladie elle-même met en œuvre) et, d'un autre côté, la présomption de la mort à venir, c'est que celle-ci s'inscrit à son tour dans le vide. Ce corps désincarné et comme fictif, moins construit pour tromper l'autre que pour ne plus se voir soi-même, est l'un des motifs exemplaires qui illustrent cette réflexion menée depuis longtemps par Sarduy, au moins depuis son essai intitulé *La simulación*, et qui a trait au simulacre. La réalité, le monde sont des illusions et cette faillite du réel exige que l'on en rende compte³. Derrière l'apparence d'un monde profus et superficiel, se trouve la vérité de toute chose, à savoir l'inanité foncière de toute chose. Comme souvent chez l'auteur cubain, théoricien du néo-baroque, il est ici fait appel à l'image du miroir pour rendre intelligible cette conviction :

Siempre viva se ajustó la cofia y miró a Caimán, pero de reojo y en el espejo, sugiriendo que en los atuendos del barroco vienes que se había colgado – tanto festón, voluta y doradura ; tanto canutillo negro de brillo funeral – se vislumbraba la reverberación de otra vacuidad.⁴

Le miroir, baroquisant à souhait, dit ici l'envers des choses, leur probable réalité. Il nous est pourtant dit dans le même temps que l'envers du décor ne recèle rien :

Detrás de las apariencias – las de las personas y las cosas –, no hay nada. Ni detrás de las imágenes, materiales o mentales, sustancia alguna. No hay respuestas – ni antes ni después de la muerte – cuando las preguntas se han disuelto. El origen del universo, la realidad del sujeto, el espacio y el tiempo y la reencarnación, aparecen entonces como « figuras » obligadas de la retórica mental.⁵

1 *Ibid.*, p. 21-22. C'est moi qui souligne.

2 En-deçà de la superficielle réflexion philosophique, il est bien fait ici référence à un corps qui, littéralement, se décharne : « Se ahoga uno en ese mundo de anemia, de fetidez y encierro, en que cada personaje sigue un declive irreversible hacia su caquexia, hacia su desencarnamiento final : la enfermedad atrofia y deseca los músculos, que caen bajo los huesos, como trapos », *ibid.*, p. 169.

3 Nulle originalité, bien sûr, dans ces concepts galvaudés.

4 SARDUY Severo, *Pájaros de la playa*, *op. cit.*, p. 121.

5 *Ibid.*, p. 164-165.

La vacuité serait dès lors à entendre comme cet abîme indicible où l'homme se sent dépossédé, comme orphelin du sens du monde, aussi bien de son origine que de sa fin, rejoignant ainsi l'idée courante que la mort de soi équivaut à la fin de l'univers. Comment concevrait-on, en effet, un univers qui survivrait à notre mort ? Les nombreuses allusions au *Big Bang* dans le roman nourrissent cette idée¹. Le désarroi dû à l'incompréhension et au doute liés aux origines de l'univers est en particulier illustré par un personnage moins marginal qu'il n'y paraît : l'architecte. Celui-ci, à la manière des utopistes créateurs de villes imaginaires, a élu domicile dans une maison souterraine, sur le littoral, et passe son temps à scruter le ciel et la terre pour, dit-il, « volver al origen de todo. Como esos ingenieros que han escuchado bajo tierra la vibración del estallido inicial, el nacimiento del universo »². Ce bruit qu'il guette, comme une réponse à des questionnements vieux comme le monde, il l'appelle « rumor de la Tierra »³. Le narrateur revient plusieurs fois sur cette manière de vocation de l'architecte, comme ici : « Decidí vivir bajo los arrecifes, escuchando por el día el rumor de la marea y, por la noche, hundido en sus estratos, el casi imperceptible de la Tierra que gira, o del origen, el eco de la explosión inicial »⁴. Les intempéries auront raison de l'architecte (cosmologue à ses heures !⁵), laissant peut-être entendre qu'il n'y a pas de réponse à attendre, que penser l'origine de l'univers n'offre aucune prise ni aux esprits rationnels ni à ceux qui, attentifs aux beautés secrètes de la nature, tentent d'en percer les arcanes. En ce sens, le rapprochement qu'opère le roman entre le mystère de l'univers et le mystère de la mort inscrit dans le texte même de *Pájaros de la playa* une question plus vaste qui a à voir avec cette vacuité dont on a parlé plus haut. « L'Homme est devant la mort comme devant la profondeur superficielle du ciel nocturne »⁶, nous dit, en un bel oxymore, Jankélévitch. Que saisir, en effet, dans ces abîmes indéchiffrables ? À quoi se raccrocher ? À quelle matière ? *Quid* de ce trou noir et béant ?

1 Il s'agit là d'un véritable leitmotiv de l'œuvre de Sarduy, qu'elle soit poétique, romanesque ou théorique.

2 SARDUY Severo, *Pájaros de la playa*, *op. cit.*, p. 87.

3 *Ibid.*, p. 88. L'expression, qui donne son titre au chapitre 9, cite non seulement un célèbre tableau de Wifredo Lam, mais également l'ouverture du premier récit de *De donde son los cantantes* : « Junto al río de Cenizas de Rosa ».

4 *Ibid.*, p. 93.

5 Gustavo Guerrero a l'air de penser que l'architecte et le cosmologue ne font qu'un. Je n'en suis pas aussi convaincue.

6 JANKÉLÉVITCH Vladimir, *op. cit.*, p. 40.

Cette question, il n'en faut pas douter, fut celle qui habita Sarduy dans ses derniers écrits, dans tous ses derniers écrits : ce roman-ci, les dizains de *Epitafios*¹, les vingt fragments qui composent le texte inclassable² (essai poétique, notes d'un carnet intime, carnet de citations...) de *El estampido de la vacuidad*. La vacuité, précisément, dans ce qu'elle a d'assourdissant. Que cela ait à voir – comme Gustavo Guerrero en particulier l'a montré³ – avec les religions orientales (plus précisément le taoïsme⁴), avec Octavio Paz ou la peinture de Kline, cela ne fait aucun doute. L'on pourrait objecter que ce n'est là que philosophie de pacotille – comme une espèce de placage artificiel – ; pourtant, il semble bien que la fascination pour l'Orient soit, chez Sarduy, une constante tenace de son œuvre et que le vide – en tant qu'essence de toutes choses – soit toujours au cœur de sa réflexion. Déjà dans *La simulación*, nous lisons ceci :

[...] en Oriente encontramos, en el centro de las grandes teogonías – budismo, taoísmo –, no una presencia plena, Dios, hombre, logos, sino una *vacuidad germinadora cuya metáfora y simulación es la realidad visible* [...].⁵

On voit bien comment se dessine, d'un texte à l'autre, comme dans une chambre d'échos, un réseau de mots et de concepts qui finissent par faire système⁶.

Mais au-delà de la validité ou non de ces références, je voudrais ici, pour terminer, détisser et retisser brièvement le lien très fort qui unit le texte romanesque et le texte du carnet, afin d'en souligner la coïncidence et la parfaite congruité. Dans les notes du second, le « je » narrateur (c'est parfois

1 Je me suis intéressée à la portée en quelque sorte testamentaire de cette série de poèmes. Voir MOULIN CIVIL Françoise, « Corps à corps avec la mort. 'Epitafios' de Severo Sarduy », in *Itinéraires. Mélanges offerts à Évelyne Martin-Hernandez*, Éd. Danielle Corrado et Viviane Alary, Université de Clermont-Ferrand, C.R.L.M.C., Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 137-146.

2 Dans les œuvres complètes, le texte est néanmoins classé dans la section « Autorretratos » et Sarduy lui-même parle de « balance prepóstumo », S. SARDUY, *El estampido de la vacuidad* [c. 1993], in *Obra completa, op. cit.*, I, p. 105-112.

3 Cf. GUERRERO Gustavo, « Sarduy : la religión del vacío [...] », *op. cit.*

4 Dans son dernier essai, *Nueva inestabilidad* (1987), au fragment 6, on trouve ces vers extraits du Livre X du *Rig Veda* : « Ni el No-Ser ni el Ser existían entonces. / [...] No existían entonces ni muerte ni no-muerte ; [...] El universo no era más que onda continua. / La fuerza del Ardor dio nacimiento al Uno : el principio vacío cubierto de vacío », in SARDUY Severo, *Obra completa, op. cit.*, II, p. 1378.

5 SARDUY Severo, *La simulación* (1982), in *Obra completa, op. cit.*, II, p. 1271. On ne peut que renvoyer ici aux derniers mots de *Maitreya* (1978) : « Para demostrar la permanencia y la vacuidad de todo », *ibid.*, I, p. 689.

6 Pour une appréciation globale de l'œuvre de Severo Sarduy, voir, entre autres, le très beau texte de WAHL François, « Severo de la rue Jacob », in SARDUY Severo, *Obra completa, op. cit.*, II, p. 1447-1547.

un « il » distancié), marqué par la maladie qui l'éloigne petit à petit du monde des vivants, écrit pour oublier qu'il meurt, se posant ainsi comme le double évident du cosmologue : « Quizás porque el único modo de responder a un absurdo – y la muerte es el absurdo por excelencia – es un absurdo aún mayor : la escritura *para nada* »¹. Obsédé par la décomposition de son monde familial, il en désapprend les contours, regarde avec distance et dégoût sa détérioration progressive. Au dernier fragment de cet autoportrait de l'artiste en moribond, ces mots où du passé mais aussi du futur il fait table rase :

Se deshace de libros polvosos, ropa de verano, cartas acumuladas, dibujos amarillentos y cuadros.

Se entrega, como a una droga, a la soledad y el silencio.

En esa paz doméstica espera la muerte. Con su biblioteca en orden.²

Ce narrateur, au discours effiloché, n'a de cesse par ailleurs de chercher la lumière, la solitude et le silence³, s'appropriant tout ou partie de ces confins, de cette frontière précaire, provisoire entre lui et le vide, comme si c'était là une antichambre ou même un simple seuil : « Defendido, amurallado por la soledad y el silencio »⁴ et, à peine plus loin, en écho à saint Jean de la Croix, l'autre référence absolue d'un mysticisme qui oscille entre Orient et Occident :

Quizás la muerte sea eso : [...] quedar cegado por el chisporroteo de esa luz
[...]

Para salir a otra luz, para convertirse en ella. Una luz inmaterial, que no atraviesa vibración alguna, sin peso, sin colores, ajena al sol y al iris. Increada, sin bordes, sin comienzo ni fin.⁵

Dans le roman, le renoncement à la vie est peut-être aussi cette acceptation, à la fois sereine et déchirante, de la mort. Une mort, dont la lumière, la solitude et le silence seraient la délicate métaphore. Dans le paysage insulaire, dont les chromatismes soulignent les tracés, le cosmologue, défait de son enveloppe charnelle, peut alors prendre son élan vers la lumière et l'impondérabilité :

Respirar al fondo el aire marino, arrancarse del cuerpo el mal, extirparlo, como un segundo cuerpo impalpable y carbónico que se confunde con el nuestro, que lo desborda levemente, aureola letal. Recuperar la claridad, la ligereza.

Muy lejos, la montaña calcárea, blanca, de cuarzo y mica, de yeso, con manchones de distinto verde, dividida en triángulos por la sombra matinal.

1 SARDUY Severo, *El estampido de la vacuidad*, in *Obra completa*, op. cit., I, p. 111.

2 *Ibid.*, p. 112.

3 D'un fragment à l'autre, les mots se répètent, se croisent, se répendent.

4 SARDUY Severo, *El estampido de la vacuidad*, in *Obra completa*, op. cit., I, p. 108.

5 *Idem.*

La mort et le vide: Pájaros de la playa de Severo Sarduy
Sol. Soledad. Silencio.⁶

227

Françoise MOULIN CIVIL
G.R.I.A.H.A.L. / C.I.C.C.
Université de Cergy-Pontoise

⁶ SARDUY Severo, *Pájaros de la playa*, *op. cit.*, p. 164.

Table des matières

Amadeo López	
Présentation. Être-pour-la-mort et angoisse.....	7
María Angélica Semilla Durán	
La Muerte. Proliferação y vértigo en El desbarrancadero de. Fernando Vallejo.....	17
Nathalie Lalisse-Delcourt	
Les trompe-la-mort dans Altazor et Temblor de cielo de.....Vicente Huidobro.....	39
Clément Tournier	
Le sexe et la mort dans La secta del Fénix de Jorge Luis Borges.....	59
Lina Iglesias	
Figures de l'enfant et de la mort dans l'œuvre poétique de Leopoldo María Panero.....	77
Béatrice Ménard	
Tiempo, muerte y poesía en los sonetos de Jorge Cuesta.....	89
Amadeo López	
El rostro anonadador de la muerte en « el Cristo yacente de Santa Clara de Palencia » y otros textos de Miguel de Unamuno.....	113
Sylvie Turc-Zinopoulos	
El árbol de la ciencia de Pío Baroja et la mort : une approche schopenhauerienne.....	133
Florence Olivier	
Entre la vie et la mort : du simulacre à l'identification dans ...« Notas de un simulador » de Calvert Casey	155
Jaime Céspedes	
Función ideológica de la muerte en Veinte años y un día..... de Jorge Semprún.....	169
Monique Plâa	
L'écriture de la mort dans Palinuro de México de Fernando del Paso	179
Yolande Trobat	
La menace de mort cortazarienne.....	197
Christina Komi-Kallinikos	
Le Lance-flammes arltien : entre le non-sens et le non-être, un voltigeur aux bords du Néant.....	215
Françoise Moulin Civil	
La mort et le vide : Pájaros de la playa de Severo Sarduy.....	233

Table des matières.....	247
-------------------------	-----