

Amadeo LÓPEZ & Béatrice MÉNARD

(Dir.)

GRELPP

(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

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

Travaux & Recherches

6

Actes du Colloque des 26, 27 et 28 janvier 2006



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

Couverture:
Passages, Pablo LÓPEZ, 2005 (153 X 74 cm)

Collection particulière

GRELPP

(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

Figures de la mort dans la littérature de langue espagnole

Travaux & Recherches

6

Actes du Colloque des 26, 27 et 28 janvier 2006

Ouvrage publié sous la direction de

Amadeo LÓPEZ & Béatrice MÉNARD

©Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines
PRESSES UNIVERSITAIRES DE PARIS X-NANTERRE
2006

GRELPP

(Groupe de Recherches en Littérature, Philosophie et Psychanalyse)

Responsable: Amadeo LÓPEZ

© Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines
PRESSES UNIVERSITAIRES DE NANTERRE

ISBN:

Ouverture du Colloque

Mes chers amis, je suis très heureux de participer avec vous à l'inauguration de ce colloque international, dont les travaux, étendus sur trois journées, réunissent des chercheurs de grand renom, habitués à cerner, par delà le discours des œuvres, le cheminement caché de la pensée des Bhommes. Le GRELPP, que dirige mon ami Amadeo López, nous démontre, une fois de plus, sa force, sa vitalité et son originalité.

Je vous dirai que je regrette fort de ne pas y participer davantage, tant le sujet est important et riche.

À en juger par les travaux précédents du séminaire consacré au sujet (13 contributions publiées¹), et à en juger par les 36 communications annoncées de ce programme, on a affaire à une construction majeure : les figures de la mort.

Le séminaire travaille tant sur l'Espagne que sur l'Amérique latine, et il semble bien que les questions qu'il aborde sont si profondément ancrées dans l'esprit (le père, la mort, la souffrance) qu'elles sont universellement partagées : ce qui distingue l'*homo hispanicus* (au sens large), c'est sa spécificité culturelle, la spécificité de son esthétique et de ses représentations.

J'ai eu naguère le plaisir de participer au colloque sur l'image parentale. J'avais choisi un texte médiéval, en rapport avec mon champ de recherche. Les travaux du présent colloque sont plutôt orientés vers le monde actuel, dans l'immensité du monde hispanique. Si je passe maintenant de la diatopie à la diachronie – pour utiliser une notion dont nous autres linguistes sommes friands –, force est de constater que la mort intéresse le médiéviste, autant que le moderniste, et que la mort était pour l'homme du Moyen Âge, comme elle l'est encore pour l'homme d'aujourd'hui, une compagne de tous les instants.

Les *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique est un des sommets de la poésie espagnole. On n'en retient souvent que les premières strophes, oubliant que le poème a pour objet de faire de la mort une compagne, plus qu'une ennemie. La conception est en fait calquée sur une vision multiple et chrétienne de la vie, vie terrestre, vie dans la mémoire des autres, vie spirituelle. La mort s'adapte à ces trois vies en changeant à chaque fois d'apparence. Lorsqu'on utilise les moyens informatiques

¹ Cf. LÓPEZ Amadeo (éd.), GRELPP, *Figures de la mort dans la littérature de langue espagnole*, Travaux & Recherches 5, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines, Nanterre, Presses Universitaires de Paris 10, 2006, 266 p.

d'analyse textuelle, on aperçoit que le mot le plus employé, dans ces *Coplas* sur la mort, c'est le mot *vida*.

Un autre outil que possède le médiéviste, ce sont ces riches collections d'*exempla*, ou de contes, qui nous parlent de mille choses, mais en particulier de la mort. Ces contes sont souvent classés par ordre alphabétique, de sorte qu'il suffit de chercher à *mors* (entre *monachus* et *mulier*). Le *Libro de los exemplos por ABC* de Clemente Sánchez en est un bon exemple.

On trouve d'abord un conte sur la crainte de la mort : *mors continuo est timenda*. Le second conte évoque presque pareillement la douleur du riche ou du méchant dans ses derniers instants, alors que le saint approche de la mort le cœur léger : *mors sanctorum dulcis, peccatorum erit amara*. Le troisième intime à l'homme de garder toujours présente l'idée de la mort, ce qui ne peut que bien guider son action : *mors semper in memori debet esse*.

Une autre représentation intéressante évoque le caractère multiforme de la mort. *Mors imago multum est disformis* : cette mort possède une voix d'homme, mais son corps est celui d'un âne, ses pattes sont celles d'un cerf. Elle a des pieds de cheval, un visage de lion, et plusieurs rangées de dents. Au total, un ensemble difforme, diabolique. La mort est un âne, car l'âne a pour fonction de tout transporter, vers Dieu, vers le diable, vers les vers. La mort transfère aussi l'argent du mort vers les héritiers. Elle a les pattes d'un cerf, car d'un pas léger, elle va partout. Nul lieu ne lui est étranger. La mort est comme le cheval de la fable, car elle est chicaneuse et orgueilleuse. Elle a le visage du lion, car elle ne craint personne et affronte même les plus puissants.

Quoi qu'il en soit, la mort est souvent dénoncée comme négation de la vie. Le riche devient pauvre, et Trotte-couvents, la leste maquerelle du *Libro de buen amor*, celle qui marchait et trottait, est partie et ne reviendra pas :

¡ Ay mi Trotaconventos, mi leal verdadera !
Muchos te seguían biva, muerta yazes señora.
¿ A dó te me han llevado ? Non sé cosa çertera ;
nunca torna con nuevas quien anda esta carrera.¹

Ce n'est là qu'une entrée en matière, sous l'angle médiéval ! L'ampleur et la diversité des figures va maintenant apparaître dans vos exposés. Le colloque, je le sais, sera riche, et chacun y apportera tout son talent. L'UFR de Langues est heureuse de vous accueillir et d'apporter sa contribution au budget général de l'opération. La diversité des origines de chaque

¹ RUIZ Juan (Arcipreste de Hita), *El Libro del Buen amor* (1569), edición de GYBBON-MONYPENNY G. B., Madrid, Castalia, 1989, [573 p.], p. 433.

participant est un gage de la réussite du colloque et du rayonnement international du GRELPP.

Bernard DARBORD
Directeur de l'UFR de Langues
Université Paris X-Nanterre

BANALISATION DE LA MORT ET ANGOISSE

Scandale de la mort: 2666, roman posthume de Roberto Bolaño

Le pathétique, l'un des ressorts principaux de la tragédie, trouve dans le récit moderne des facettes nouvelles, dont la brutalité est à la mesure de notre temps sans illusion sur les capacités moralisatrices et civilisatrices de la raison¹. Dans le théâtre, le cinéma et le récit, comme d'ailleurs dans diverses formes de l'expressionnisme, dans la première moitié du XX^e siècle, horreur et terreur sont devenues des instruments communs de la communication des émotions ; la littérature d'aujourd'hui reprend à son compte ces ressources des premiers textes de la littérature universelle. La littérature humaniste depuis la Renaissance, puis à l'époque classique et jusqu'à la période romantique, les avait atténuées tout en s'en servant comme repoussoir à des fins morales, sous l'influence des philosophies ou des religions. Le recul du rôle recteur de ces formes de pensées dans les sociétés des XIX^e et XX^e siècles leur redonne une grande place :

Le malheur d'un héros innocent produit cette qualité particulière de crainte et de pitié que les modernes appellent « pathétique ». Qualité ou quantité ?

[...] Frye souligne que le pathétique est produit plus facilement par les malheurs des femmes, des enfants, des animaux et des fous.²

La réponse est dans la quantité, on le voit aujourd'hui dans les *média* associant l'image et le son, en particulier dans ce qu'on dénomme l'information, où le pathétique est omniprésent et littéralement décompté, le nombre de morts et de blessés conformant une grande part du drame. La littérature, là où se rencontrent l'imaginaire et la représentation du réel (fiction), est ouverture sur le monde et moyen de se hausser au-dessus du banal ; elle s'oppose à un quotidien fait de monotone application des usages et des règles, comme si seules des violences ou de graves transgressions pouvaient le colorer. Conformément à la tradition tragique, le public est invité à une catharsis permanente. Mais aussi le met-on en mesure de surmonter l'inquiétude, l'angoisse d'une existence dans un monde chaotique.

Dépendant de la menace de la mort, la perception de la vie installe une dimension purement ontologique de l'être qui, sans besoin d'y réfléchir en philosophe, se sait éphémère et d'autant plus s'acharne à durer dans un

¹ Voir un survol contemporain de cette question du tragique dans GOIMARD Jacques, *Univers sans limites [4], Critique des genres*, Paris, Pocket, 2004, Coll. « Agora », 749 p. Particulièrement aux pages 131-135, puis 155 et suivantes.

² *Ibid.*, p. 155.

monde qui ne lui est pas donné, mais qui est aussi, et donc altérité, adversité¹. Que l'on appelle cela instinct de survie, ou conscience de soi, on se sent vivre et pleinement plongé dans le fait social. Mais c'est précisément ce fait social, l'échange ou confrontation avec autrui qui met en évidence la possibilité de notre mort, en matérialise l'idée. L'autre est alors menace et la vie une lutte ininterrompue où l'esprit n'est que le serviteur de la pulsion. La férocité est manifeste dans les actions humaines, le littérateur la dénonce comme telle, ou l'explique et l'analyse comme composante de la nature humaine, son principal objet. Il n'en découle pas obligatoirement une prise de position sociale, morale ou philosophique, mais le plus souvent, les scènes pathétiques et les discours sur la douleur et la crainte de la mort, projetés dans la pensée des personnages et dans leurs actes, construisent une affirmation de la vie.

Qu'on se place dans une vision matérialiste et purement comportementale, ou que l'on se tourne vers la quête d'une transcendance – en nous-mêmes ou hors de nous –, toute la représentation de l'action des hommes paraît s'encadrer dans la crainte de la douleur et la fatalité. Le *fatum*, ce n'est pas seulement la certitude de la mort et l'impuissance à diriger nos propres mouvements sur une autre voie : le concept d'éternité y ajoute une horreur particulière à côté de quoi la souffrance, la violence physique et morale paraissent moins redoutées, voire nécessaires à l'établissement de la perception de soi et des autres dans les faits, comme dans l'idée. L'idée de soi qui, est désignée comme conscience par le philosophe, n'affleure pas forcément à la réflexion de l'homme au quotidien – l'homme naturel, comme disaient les penseurs de jadis, celui qui limite sa pensée à ce que perçoivent ses sens et ce que son esprit imagine, représente en image –; elle demeure sous-jacente à la conscience en sorte que la plupart des actes ne sont accomplis qu'en fonction d'une intention momentanée ou d'un projet d'une portée dérisoire. Alors – la présence au monde et la conscience de soi pour autrui, formule qui s'inverse en crainte d'autrui pour soi et angoisse de la transcendance de soi, mènent à appréhender l'être au monde comme une lutte qui à la fois inclut et dépasse la lutte pour la vie, on se débat comme en aveugle, mais pour se sauver².

Ce n'est pas se sauver selon la morale ou la religion, mais suivre la pulsion vitale – souvent appelée instinct –, mais il existe aussi une pulsion

¹ Pour ces aspects philosophiques, voir le chapitre sur l'ipséité dans SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, 722 p.

² Cf. *ibid.*, Troisième partie : « Le pour autrui », chap. III, « Les relations concrètes avec autrui », p. 410-412 et II, « Deuxième attitude envers autrui : l'indifférence, le désir, la haine, le sadisme ».

de mort qui n'est pas moins instinctive. Et c'est un des moyens de la communication du pathétique de la faire apparaître habillée en valeur : le bien ou le mal, la vie ou la mort, en sentiments comme l'amour et la haine et en comportements comme la quête du plaisir et le masochisme, le sadisme et toute la séquelle de l'exercice des pulsions essentielles de domination.

*

Burlesque, mais aussi sombre et cruelle, la plus grande partie de l'œuvre de Roberto Bolaño (1953-2003) se rapporte au meurtre : criminalité, guerre, homicides volontaires et involontaires, cruauté ou lâcheté, même la guerre devient meurtre légal et champ où se donne carrière une horrible complaisance. La vie et la mort s'entrelacent en récits dont les intrigues sont construites avec un sens aigu des modèles dramatiques (théâtre et cinéma) : le mélodrame, parfois le grand guignol, toujours une perversité voilée sous les apparences d'une sociabilité honnête et dont la découverte bouleverse la vision du monde. De *Putas asesinas* (1993) à *Estrella distante* (1996) et à *Los Detectives salvajes* (1998) et à *Amuleto* (1999), un suspens est proposé au lecteur, invité, comme dans la littérature policière anglaise et nord-américaine, à jouer lui aussi l'enquêteur. Il n'est pas nécessaire de disposer un personnage de détective pour arriver à ce ton et à cette inquiétante difficulté à désigner et punir le crime, chacun peut devenir enquêteur et pourquoi pas aussi juge et bourreau ; « détectives sauvages », le pluriel lui aussi devient inquiétant qui incite le lecteur à creuser la signification des transgressions et de leur châtement¹. Les possibilités de renverser la situation, comme le prônait Jorge Luis Borges, et qu'il appliquait avec Adolfo Bioy Casares, dans *Seis problemas para don Isidro Parodi*, est aussi un procédé familier à la construction des livres de Roberto Bolaño ; toutefois, l'horreur ne s'en trouve pas diminuée, au contraire, car l'assassin esthète de *Estrella distante* peut sans doute renvoyer à De Quincey et à l'assassinat considéré comme un des Beaux Arts, il est aussi inscrit comme déterminé par le vent de folie meurtrière qui a balayé le monde au XX^e siècle et dont le nazisme est un des exemples repris en compte dans le texte du roman, lui-même devenu terriblement dramatique dans la mémoire de

¹ Le lecteur y entre d'autant plus volontiers qu'il se souvient de *Crime et châtement* de Dostoïevski. Sur l'intertextualité du roman policier hispano-américain, voir l'article de FOUREZ Cathy, « Vampirisation des dents de Bérénice. Circulation d'un motif d'Edgar Allan Poe dans le roman *Las Muertas*, de Jorge Ibarguengoitia », in *América, Cahiers du CRICCAL*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, n° 34, 2006, [337 p.], p. 117-125.

Sur la multiplicité des thèmes dans les romans de R. Bolaño, cf. FELL Claude, « Errance et écriture dans *Los Detectives salvajes* », communication au séminaire du CRICCAL (27 novembre 2004), in *América, Cahiers du CRICCAL*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, n° 36, 2007, *Voyages et fondations (2^e série)*, [128 p.], p. 23-36.

nos contemporains, puisqu'il met en scène les morbides plaisirs de tortionnaires dans un Chili de la dictature. Tour à tour pathétique et parodique, le roman se mue en dénonciation, le suspens en interrogation sur l'humanité prédatrice d'elle-même.

2666 de Roberto Bolaño

Le dernier livre de Roberto Bolaño constitue une nouvelle suite de variations sur deux de ses thèmes favoris : la tension de vie et de mort fait des personnages des survivants acharnés à sauver leur conscience d'être au monde, exposés qu'ils sont à perdre la liberté d'action – aliénation sociale ou idéologique –, d'autres à perdre leur propre identité, tous à perdre la vie. L'autre, ouvert par le premier récit, « La parte de los críticos », est un très plaisant jeu de spécularité textuelle qui moque la prétention des critiques et met en scène les ridicules des rivalités universitaires¹. Ses prolongements dans le deuxième récit, « La parte de Amalfitano », puis dans l'étrange cinquième récit, « La Parte de Archiboldi », lui donnent le rôle structurel principal.

Le romancier, qui savait n'avoir plus longtemps à vivre, avait conçu l'ensemble comme une suite de cinq romans à publier successivement – non sans raison, les héritiers et l'éditeur ont décidé de les publier en un seul volume, afin de faire ressortir les liens qui les unissent sous l'ostensible autonomie des intrigues et des personnages². Le troisième et le quatrième ont le même lieu d'action et le même temps, en sorte que « La parte de Fate » paraît être une sorte d'exposition théâtrale, abordant par un regard

¹ Le lecteur ne peut manquer de savourer dans ces pages une transposition du roman satirique de David Lodge sur les universitaires. Cf. LODGE David, *Un tout petit monde*, Paris, Rivages, 1991, 415 p. Du même David Lodge citons des travaux plus théoriques sur la littérature : *L'Auteur !, L'auteur !*, Paris, Rivages, 2005, 413 p., et *L'Art de la fiction*, Paris, Rivages, 1996, 308 p. *Littératron*, Paris, Flammarion, 1964, 224 p.

² BOLAÑO Roberto, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004, 1135 p. Le titre sibyllin est éclairé par une note de l'exécuteur testamentaire, Ignacio Echevarría, qui a ordonné les manuscrits laissés par Roberto Bolaño, à son décès. Il renvoie à la fin du roman précédent, *Amuleto*, où le personnage a une vision des artères du centre de Mexico en monde mort : « La Guerrero, a esa hora se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado : muerto o nonato, las acusidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidar todo », BOLAÑO Roberto, *Amuleto*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999, [154 p.], p. 76-77). Cf. ECHEVARRÍA Ignacio, « Nota a la primera edición », in *2666*, *op. cit.*, p. 1124. 1968 fait allusion au massacre de Tlatelolco, décidé au plus haut niveau de l'État, 1974 à une des années de l'action du roman *Amuleto*, 1975 à l'année où le personnage narrateur récrit ce qui lui a été raconté : l'écriture sauve de l'oubli dans un monde où il faut bien oublier pour ne pas devenir fou de chagrin et de douleur.

extérieur la vie de l'État de Sonora et d'une ville appelée Santa Teresa, avec sa frontière avec l'Arizona et la complexe vie d'une société en perpétuel mouvement. Cette société, où le contrôle des autorités est montré à la fois comme brutal et très épars, le texte ne cesse de souligner qu'elle échappe à l'appréhension du personnage principal dont les malaises physiques incessants obèrent l'intérêt pour la vie d'autrui et l'activité sociale et politique inhérents à son activité de journaliste noir d'une revue new-yorkaise, *Amanecer negro*, prolongement de la lutte pour les droits civiques et restée proche de l'esprit révolutionnaire des Panthères noires. Ces malaises deviennent incessants, donnés d'abord comme mal-être consécutif à la mort de sa mère. Ils ne cessent de s'aggraver à Santa Teresa où, venu pour un reportage sur un combat de boxe, il voit son intérêt éveillé par la dénonciation de l'incapacité de la police à élucider des meurtres de femmes dont le nombre a fini par attirer l'attention des *médias*, y compris ceux de la capitale. Le sujet devient alors un des scandales du pays (les *médias* du monde entier en ont parlé), les centaines de meurtres de femmes, restés impunis, pour la plupart parce que la police n'a pas trouvé de coupable¹. Le texte commence par des péripéties où le rôle de la police est rabaissé (négligence, inaptitude) selon un procédé des histoires policières et des romans de mystère, la suspectant de collusion avec le crime organisé, ce qui va de pair avec des insinuations sur l'opacité de l'exercice du pouvoir dans l'État de Sonora. Ce thème devient le fil conducteur du récit, le mystère à élucider : le lecteur est alors empoigné par cette attente, selon une pratique usuelle du récit d'enquête, celle du journalisme d'investigation – à la mode dans le roman policier contemporain –, les journalistes eux-mêmes étant à la fois acteurs, enquêteurs et victimes.

« La parte de los crímenes » qui lui fait suite est le plus long des ces romans – le double de chacun des autres. Entrant dans le vif du sujet, il se construit comme un gigantesque dossier des meurtres de femmes. Pour chacun, une fiche datant la découverte du cadavre, le lieu où il a été trouvé, son aspect et condensant les données principales, à la manière d'un rapport de police qui dérive bientôt vers des détails susceptibles de donner plus d'intérêt au récit et de bien se combiner avec les intermèdes qui séparent chacune des morts : la vie de personnages de la ville de Santa Teresa qui

¹ Une synthèse documentée et méthodique en a été donnée par GONZÁLEZ RODRÍGUEZ Sergio, *Huesos en el desierto*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2002, 334, XXXIX p. (Version française à paraître en 2007, Paris, Passage du Nord-Ouest). Plusieurs romans mexicains récents ont abordé cette longue suite de faits divers et celui de R. Bolaño ne manque pas d'allusions à la confusion des genres et au jeu plaisant de la fiction quand elle repose sur une information.

viennent relever ces cadavres, les policiers chargés des affaires criminelles et les proches de la morte lorsqu'elle est identifiée. On passe sans étonnement d'un meurtre par strangulation, précédé de viols répétés, à un autre presque semblable, à des dizaines d'autres presque tous accompagnés de sévices que le rapport consigne en termes aussi techniques que possible. Les victimes, lorsqu'elles sont très jeunes – onze ans, treize ans, dix-sept ans pour certaines – ont été enlevées, mais d'autres sont adultes, et elles ont été tuées par jalousie, par un mari ou un compagnon ivre d'alcool ou de colère. D'autres encore, victimes de sévices sexuels, ne sont jamais identifiées, elles viennent d'ailleurs, étaient de passage vers la frontière des États-Unis ou venaient à Ciudad Juárez ou à Santa Teresa – c'est sans doute la même chose dans la fiction – pour travailler dans les *maquiladoras*.

Sauf quelques crimes commis par un proche ou une connaissance en pleine rue, presque toutes les fiches ont en commun la découverte d'un cadavre dans un lieu désertique ou marginal – une suite de dépotoirs à ordures contribuent à marquer ces femmes du signe de l'objet que l'on jette, et la gravité des plaies et stigmates de violences montre l'acharnement du ou des criminels inconnus. Tout autant que la mort, c'est le crime sexuel qui est donné à voir par chacun des rapports succincts. Leur accumulation, comparable à celle des pages de faits divers ou de certaines séries audiovisuelles mettant en scènes l'action de la police dans une grande ville, a le double effet de dénoncer le crime et de le banaliser dans son horrible précision : « *había sido violada varias veces anal y vaginalmente* ». Le rapport s'arrête aux meurtrissures sur tout le corps, aux organes sexuels déchiquetés ; ou bien, par une ruse de présentation familière à l'art de la description, dit que la femme avait tous ses vêtements, ou bien qu'on les lui avait remis. Le lecteur devient voyeur, en même temps il est incité à déduire de la supposée sobriété des faits constatés comment le crime avait été commis, puis à relier les unes aux autres ces affaires criminelles dont la multiplicité apparaît comme le signe d'une monstruosité qui se serait intronisée dans la région¹. N'a-t-on pas trouvé des cadavres loin de la ville, en plein désert, deux à quelques pas de la frontière ?

¹ Entre les fiches ou rapports est construite une intrigue centrée sur un personnage de policier enquêteur, mais l'affaire dont il est chargé n'est pas un meurtre de femme, c'est la profanation d'églises par un maniaque qui, lorsqu'on veut l'en empêcher, sort son couteau et tue, mais qui se sert aussi de son couteau pour décapiter les statues et détruire crucifix et tableaux. Les autorités mobilisent longtemps plusieurs policiers sur cette enquête et pour garder les églises, tandis que les meurtres de femmes ne sont que rarement élucidés et sont vite classés sans suite.

Dans l'intervalle entre les fiches, le récit s'enrichit de petits romans en apparence autonomes, mais qui contribuent à une mosaïque de la cité et de la société régionale, toujours dans une perspective proche de la picaresque : un policier, la directrice de la maison de fous – ce sont les personnages honnêtes, qui donnent l'échelle de la normalité –, le chef de la police et son « compadre », enrichi par le trafic de drogue et de bien d'autres choses – armes, marchandises, boîtes à plaisir, femmes sans doute –, sans négliger les gardes du corps, ni non plus les liens personnels pouvant unir les autorités respectables et les crapules – le chef de la police est le frère jumeau du Recteur de l'Université, il procure un garde du corps à son « compadre » trafiquant, qui est accepté dans la société locale parce qu'il a acheté une grande maison et un domaine, puis il le lui reprend pour en faire un policier d'élite. Dans cette symbiose, on peut voir un réseau de compromissions qui rend suspectes toutes les relations entre les différentes couches de la population ; on peut parler d'une contamination de la mort que le lecteur est en mesure d'apprécier par lui-même. Le crime s'instille partout, la femme du trafiquant échappe de justesse à l'assassinat, elle est sauvée par un jeune garde du corps qui sait se servir de son fusil d'assaut, mais dans ce sauvetage il va jusqu'à donner le coup de grâce aux hommes de main qui croyaient pouvoir faire leur coup malgré lui¹. Or, si mortifères que soient ces péripéties (évocatrices du film *thriller*), ce sont de simples mésaventures, sorte de convention du référent de la société urbaine mexicaine, sans la dimension tragique des rapports sur les cadavres de femmes qui demeure le scandale de la responsabilité de tous dans l'impunité des crimes.

Détournement de stéréotypes contemporains

La mort et le voyeurisme, tous deux liés à la sexualité, sont encore inscrits dans d'autres passages développés de façon diserte, hauts en couleurs². Ils font partie du cadre général pour avoir été annoncés dans le roman précédent, « La parte de Fate » : pour meubler l'une des soirées passées à Santa Teresa, Fate a été entraîné par un journaliste chez un ami grand amateur de vidéos pornographique ; ils visionnent un film où une prostituée subit les assauts de trois hommes à la fois, en d'obscènes gros plans, puis un fondu enchaîné y substitue un squelette qui s'agite et s'effondre, enfin ressurgit le visage de la vieille prostituée regardant de près

1 Cf. BOLAÑO Roberto, 2666, *op. cit.*, p. 493-498.

2 Voir la scène de la prison où l'apprenti policier est attiré par un surprenant vacarme à un autre étage. Là il trouve son camarade chargé de lui enseigner le métier, occupé à regarder dans une galerie où ont été enfermées des prostituées d'un bordel où une femme a été assassinée la veille : les cris sont ceux des prostituées violées par les autres policiers. Cf. *ibid.*, p. 502.

la caméra : « como diciendo ¿ lo hice bien ? ¿ he estado bien ? »¹. Le reporter s'en va écœuré, plus que jamais tenaillé par son malaise (mal-être), juste ce qu'il faut pour que le lecteur déchiffre la richesse des significations, disons plutôt des poncifs de ces récits, en particulier d'un stéréotype mexicain : la mort est « la chingada », « la gran puta » ; l'enchaînement de l'acte sexuel multiple et de la mort est poussé au paroxysme de la brutalité et de la saleté, paroxysme qui déborde le réel, le transcende². Dans ce volet du livre de R. Bolaño c'est une donnée imagée qui vient s'ajouter au malaise du journaliste noir new-yorkais et s'associer aux craintes qu'il a pour le sort de la jeune Rosa, muées ensuite en terreur et en fuite pour lui garantir la vie sauve. Autrement dit, un enchaînement de menace, avertissement et action protectrice qui donne un sens étrangement rationnel à cet épisode, appel à une réaction morale contre les dérèglements d'une société d'obsédés sexuels et meurtriers psychopathes.

Dans « La parte de los crímenes », ce sont les très nombreux crimes non élucidés, et l'abjection des découvertes qui prennent le pas sur cette signification. Il y a bien chez plusieurs personnages l'engagement moral envers la société, la familiarité avec la certitude de la mort et la nécessité d'aller de l'avant en la ramenant dans l'ordre de la nature et de la nostalgie. Mais l'anonymat de la plupart des femmes assassinées projette le roman dans une autre vision du destin : n'est-il pas plus tragique l'être qui a perdu son identité ? Cet effet est souligné parce que certains des rapports comportent les noms, entourage et circonstances, et le nom du coupable : blessures mortelles à l'arme blanche ou par arme à feu, parfois traces de coups, l'acharnement aussi est montré, et cependant, c'est la suite des inconnues qui importe, car les meurtres non élucidés et l'anonymat des victimes font planer une menace sur chaque femme. On pourrait voir dans ce ressort dramatique un avertissement aux jeunes filles d'avoir à se conduire avec prudence – plusieurs collégiennes enlevées, et dont le cadavre a été retrouvé quelques jours plus tard, ont été vues montant dans un véhicule 4X4 aux vitres fumées, carrossé luxe, apparemment sans y être contraintes. Mais à la signification morale et au pathétique, familiers à la littérature policière, vient se superposer une incertitude : ne pas pouvoir mettre de nom sur ce grand nombre de victimes, les avoir trouvées dans un

¹ *Ibid.*, p. 406.

² Pour une analyse de cet emprunt du roman à une tradition mexicaine, il conviendrait de mettre en avant le chapitre « Los hijos de la Malinche » de *El Laberinto de la soledad*, consacré à la « chingada » (mère et mort et prostituée) et à « lo chingado » qui implique domination, pénétration, viol et destruction. Cf. PAZ Octavio, *El Laberinto de la soledad* (1950), México, Fondo de Cultura Económica, col. « Popular », 1986, [195 p.], p. 68-69.

espace hors de l'univers socialement maîtrisé (dépotoirs ou désert) anéantit au plein sens du mot l'imagerie de la mort telle que nous l'avons vue dans le stéréotype de la « chingada ». Les deux dernières femmes assassinées en 1997 ont été trouvées sur le bas côté d'une route, à deux sorties de la ville, enfermées dans des sacs poubelles. Un être dépouillé de son moi n'est qu'un objet pris et déchiqueté, rejeté, nié en tant que personne, un objet qui vit et souffre et dont il a été tiré un atroce plaisir, celui d'anéantir autrui.

Le non-être

Le scandale est d'une autre dimension encore : depuis le début, l'horreur est sans nom, les cadavres sont là, mais pas les femmes ; puisque rien ne peut les désigner, elles sont mortes sans avoir accédé à l'existence sociale, leur cadavre matérialise leur inexistence. Si nous poussons la réflexion vers la métaphysique, le cadavre atteste de la disparition d'un être qui étant notre semblable nous donne à nous regarder nous-mêmes, mais qui demeure nul en tant que personne. Leur grand nombre entraîne une généralisation (au plein sens du mot) et pose la question lancinante de l'être et du non-être. À chaque rapport de police, le lecteur trouve une morte, mais il voudrait en connaître la vie, savoir le pourquoi et le comment, construire les liens de causalité, l'ordre et le désordre qui donnent le pouvoir de régner sur ce monde de la fiction littéraire qu'on lui a donné à lire dans d'autres passages, sortes de tranches de vie rattachées au fil général sans avoir l'air d'y toucher. Comme l'enquête ne délivre aucune clé, le chaos s'accroît, déclenchant dans l'esprit une angoisse qui jamais ne se résout.

Le néant d'autrui me donne ainsi l'idée de mon propre néant, trouble ma certitude d'exister et d'être par moi-même et pour autrui. Ce roman de Bolaño crée d'abord l'illusion d'une dénonciation sociale, incarnée principalement par un personnage de femme députée, originaire de Santa Teresa, et qui ayant rassemblé tout le dossier que l'on vient de lire, l'a remis à un journaliste choisi pour son talent. Cependant, la portée morale de son intervention ne dissimule pas son désespoir d'agir sur le monde, une conscience de la folie de maîtriser la vie et les gens, la vocation du chaos :

¿ Qué es o qué quiero que usted haga ? dijo la diputada. Quiero que escriba sobre esto, que siga escribiendo sobre esto...

Yo quiero que golpee sobre seguro, sobre carne humana, sobre carne impune y no sobre sombras... Conozco los nombres de todos o de casi todos. Conozco algunas actividades ilícitas. Pero no puedo acudir a la policía mexicana. En la Procuraduría General creerían que me he vuelto loca. [...] Eso lo resolvemos nosotros, a chingadazos como siempre, o nos hundimos juntos.¹

¹ BOLAÑO Roberto, 2666, *op. cit.*, p. 788-789.

Insupportable à notre rationnelle expérience du quotidien, cette angoisse pourrait-elle devenir tolérable si l'on savait bien l'écrire ? ou bien faut-il se décider à passer pour fou, fou jusqu'à la mort ? L'écriture n'offre plus, comme chez Borges, « desesperaciones aparentes y consuelos secretos », elle renie notre résignation devant la mort d'autrui et devant la certitude de notre mort, elle pousse à s'insurger, même sans espoir.

François DELPRAT

Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle

Actitudes y presencias de la muerte en *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo

Tras el comienzo del resquebrajamiento de la religiosidad cristiana entre la intelectualidad de Occidente, simbólicamente iniciada con el célebre poema de Voltaire, después del terremoto de Lisboa (1755), que cuestionó la bondad divina o existencia de Dios¹, la angustia por la muerte ha ido cobrando más y más importancia en la filosofía occidental. Muerto Dios a manos del hombre, tal y como afirma Nietzsche en uno de los aforismos de *La Gaya ciencia* (1882)², esta angustia por la finitud del ser – objeto de estudio de autores como Kierkegaard, Heidegger o Sartre – se multiplica aún más si cabe.

Si cada vez que la muerte trunca la trayectoria de un ser cercano nos vemos confrontados con la cercanía del vacío absoluto y misterioso que supone el fin de la existencia, podemos suponer que esta angustia es especialmente grande en aquellos lugares donde la vida corre peligro constantemente y la muerte no respeta edades. Uno de estos espacios es la Medellín de principios de los noventa del siglo pasado, retratada por Fernando Vallejo en *La Virgen de los sicarios*³ (1994), una ciudad que, a pesar de llevar más de dos décadas liderando la lista de metrópolis más homicidas del planeta, sigue viendo cómo una parte de sus habitantes se resiste a admitir esa realidad. De ahí la controversia levantada en Colombia por el escritor antioqueño, cuya obra completa puede ser leída como la de un loco visionario que en el umbral de la muerte se dedica a gritar a los cuatro vientos las verdades e insultos que pocos colombianos se atreven a decir o a pensar⁴.

1 « O malheureux mortels ! O terre déplorable ! / O de tous les mortels assemblage effroyable ! / D'inutiles douleurs éternel entretien ! / Philosophes trompés qui criez : « Tout est bien » / Accourez, contemplez ces ruines affreuses / Ces débris, ces lambeaux, ces cendres malheureuses [...] », Voltaire, « Poème sur le désastre de Lisbonne », in *Discours en vers sur l'homme*, Paris, Boutan Marguin, 1968, 349 p. La citation est tirée des premiers vers du poème.

2 « ¿ Dónde está Dios ?, exclamó, ¡ Os lo voy a decir ! ¡ Nosotros lo hemos matado – vosotros y yo ! ¡ Todos somos unos asesinos ! », NIETZSCHE Friedrich, *La Gaya ciencia*, Madrid, M. E. Editores, 1994, [271 p.], p. 139.

3 VALLEJO Fernando, *La Virgen de los sicarios*, Madrid, Suma de Letras, 2003, 174 p.

4 Esta imagen ha sido utilizada por el propio escritor en una escena de *Entre fantasmas* (1993). Cf. VALLEJO Fernando, *El Río del tiempo*, Santafé de Bogotá, Editorial Alfaguara, 1998, [711 p.], p. 585-586.

No obstante, como ha observado una buena parte de la crítica literaria colombiana, en el caso de Vallejo, la injuria y la diatriba no son únicamente estrategias para llamar la atención o quejas amargas contra el paso del tiempo, sino que suponen una denuncia de la falta de libertades, la exclusión y marginación a la que son sometidos los seres diferentes al resto en su Antioquia natal :

Las generalizaciones irreverentes y los exabruptos tienen como objetivo socavar convenciones ideológicas falaces en sociedades patriarcales que han mitificado la maternidad y la proliferación como ideales a seguir y que realmente buscan reforzar la familia, la propiedad y el *status quo*.¹

Se trata pues de mostrar a la ciudadanía colombiana, con toda su crudeza, la violenta realidad del panorama de muerte y de violencia que le circunda, no tanto para forzarla a renegar de su patria, sino para hacerla reaccionar. De hecho, junto al insulto y la ofensa hacia sus paisanos, Vallejo destila, por medio de esa voz en primera persona culta y refinada que narra sus novelas – desde *Los Días azules* (1984) hasta *Mi Hermano el alcalde* (2004) –, una ternura sin límites por la patria idealizada de su niñez, una Colombia reconstruida con precisión de orfebre desde su exilio voluntario en México.

Este inmenso amor de Vallejo por su país logra que, por momentos, sus novelas traigan reminiscencias de las elegantes coplas medievales de Jorge Manrique, autor con el que el escritor antioqueño comparte la temprana confrontación con el único acontecimiento capaz de enfrentarnos con el inigualable trauma de la finitud del ser : el fallecimiento del prójimo más amado². Continuando el paralelismo entre ambos, Manrique y Vallejo escriben para liberarse de su dolor por la ausencia de un ser querido. Si la muerte del progenitor – evocada por el poeta castellano del siglo XV en sus *Coplas a la muerte de su padre* – supone, según Vladimir Jankélévitch, la asunción de que ha llegado nuestro turno, mediante la desaparición del último intermediario interpuesto entre la muerte en tercera persona y la muerte-propia, la muerte del ser amado es aún peor, pudiendo llegar a ser vivida, dice el filósofo francés, como la muerte-propia³. Esto es lo que ocurre, en nuestra opinión, con el *alter ego* de Vallejo que protagoniza *La*

1 JARAMILLO María Mercedes, « Fernando Vallejo : desacralización y memoria », in JARAMILLO María Mercedes, OSORIO Betty y ROBLEDO Ángela I., (comp.), *Literatura y cultura narrativa colombiana del siglo XX*, vol. II, *Diseminación, cambios, desplazamientos*, Colombia, Ministerio de Cultura, 2000, [640 p.], p. 412.

2 « Recuerde el alma dormida, / avive el seso e despierte / contemplando / cómo se passa la vida, / cómo se viene la muerte / tan callando / cuán presto se va el placer, / cómo, después de acordado, / da dolor / cómo, a nuestro parescer, / qualquiere tiempo pasado / fue mejor », MANRIQUE Jorge, *Poesía*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004, [180 p.], p. 148.

Virgen de los sicarios, quien a su regreso a Medellín descubre que su adorada ciudad natal ha desaparecido, dejándole así huérfano y desamparado, máxime cuando su sustituta, la asesina Medallo, se empeña en matar a los nuevos destinatarios de su amor : Alexis y Wilmar.

Definitivamente, la muerte física es uno de los ejes temáticos claves en la obra de Fernando Vallejo. No en vano la infancia del escritor y cineasta en Antioquia transcurrió durante el periodo bautizado como La Violencia (1947-1965), guerra civil no declarada entre liberales y conservadores, especialmente cruenta en el medio rural, que, según Carlos Lemoine, director del Centro Nacional de Consultoría, generó 200.000 muertes y más de dos millones de desplazamientos del campo a la ciudad¹. Pero es que, además, cuando el artista volvió a fijarse en su país, tras su periplo por Europa y Estados Unidos, Colombia había vuelto a las andadas y de la mano del narcotráfico, la guerrilla y los paramilitares, andaba de nuevo desangrándose en guerras clandestinas. Parece pues lógico que toda la obra novelística de Vallejo recree un universo donde la muerte juegue inexorablemente un papel central. A este respecto, con permiso de *Entre fantasmas* (1993) y *El Desbarrancadero* (2001), la novela donde este vacío de la muerte se observa mejor es *La Virgen de los sicarios*.

Medallo y su idilio con la criminalidad

Entrando en el análisis concreto de la presentación de la muerte en la novela, podemos distinguir una triple presencia. La primera hace alusión al aspecto físico y material de la misma ; la segunda la personifica, convirtiéndola en un personaje alegórico y espectral que, contrariamente a lo que suele ocurrir en la iconografía al uso, es valorado positivamente por el narrador ; en cuanto a la tercera, y más importante, alude a la desaparición definitiva de la Medellín idílica de su niñez. Esta última manifestación de la muerte es la que explica la falta de motivación del protagonista para seguir viviendo, la pregunta retórica que éste se realiza al comenzar su narración al inicio de la novela : « ¿ Pero por qué me preocupa a mí Colombia, si ya no es mía, es ajena ? »².

En este sentido, no nos equivocáramos si afirmásemos que toda la obra de Vallejo puede leerse como una amarga queja contra el paso del tiempo, por él y por su venerada ciudad natal. Así lo anuncia el protagonista y narrador de sus relatos desde su primera novela, *Los Días azules* :

³ Cf. JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Muerte*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2002, [435 p.], p. 39.

¹ Cf. OQUIST Paul, *Violencia, conflicto y política en Colombia*, Bogotá, Biblioteca Banco Popular, 1978, [339 p.], p. 307.

² VALLEJO Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 9.

Yo crecí con Medellín. Era yo un niño berrietas y ella una ciudad chiquita crecimos juntos, nos corrompimos juntos, la vida nos echó a perder. La llamaban « la ciudad de la eterna primavera », y a mí « el niño Jesús » : el niño Jesús resultó un demonio, y su Medellín – con tanta fábrica, con tanto carro, con tanto ladrón respirando – un infierno en verano.¹

Al igual que en el fragmento anterior, en *La Virgen de los sicarios* el narrador se lamenta fundamentalmente del paso del tiempo. Sin embargo, esta vez, al pasado feliz que traen los recuerdos de la Medellín de antaño, va a oponérsele un escenario infernal bien definido : la violenta y truculenta Medellín de principios de los noventa, una ciudad convertida en un campo de batalla tras la muerte de Pablo Escobar, el jefe del cartel de Medellín, y lo que ello supuso, dejar a cientos de sicarios sin patrón y sin empleo fijo, vagando armados por las calles de la ciudad².

En este escenario macabro – donde se encuentran cadáveres en las cunetas, para festín de los gallinazos³, y los muchachitos jóvenes que el narrador homosexual frecuenta en las casas de citas o los billares no son sino sicarios – la muerte es el pan nuestro de cada día y se encarga de recordarnos frecuentemente que la existencia es algo precario y fugaz, como repite varias veces el narrador durante su relato : « Y acuérdesse de que todo pasa, prescribe. Somos efímeros. Usted y yo, mi mamá, la suya. Todos prescribimos »⁴.

Es tal la cotidianidad de la muerte que el narrador acaba convirtiendo su relato – la historia de su regreso a Medellín y de sus amores con dos jóvenes sicarios – en una retahíla de crímenes, sepelios y asesinatos. Consciente de ello, llega a utilizar como muletilla para continuar su historia : « Y sigamos con los muertos, que es a lo que vinimos »⁵. La orgía de muerte, que indefectiblemente vive Medellín y que se perpetúa con cada nuevo asesinato, es pues el marco donde se desarrolla la historia de amor imposible entre Fernando y Alexis en la novela. Pero al mismo tiempo esa cercanía del narrador con el « horror de la muerte »⁶, « derrumbadero »⁷, « abismo insondable »⁸, « reino del silencio »⁹ es aún mayor que la de sus paisanos, toda vez que sus amantes y ángeles protectores, primero Alexis y después

1 VALLEJO Fernando, *Los días azules*, in *El río del tiempo*, op. cit., p. 143-144.

2 VALLEJO Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 142.

3 Cf. *ibid.*, p. 64-65.

4 *Ibid.*, p. 27.

5 *Ibid.*, p. 89.

6 *Ibid.*, p. 22 y 112.

7 *Ibid.*, p. 112 y 115.

8 *Ibid.*, p. 113.

9 *Ibid.*, p. 148.

Wílmara, son sicarios que van por las calles de Medellín acabando con todo aquél que le importuna y evitando ser víctimas de sus culebras anteriores – cuentas pendientes por los asesinatos cometidos.

En este sentido es en el que hablamos de una primera presencia de la muerte en la novela como el final del viaje del ser humano, la puerta del abismo en el que van cayendo durante la novela muchos de los figurantes : el vecino punkero que pone la música que desagrada al protagonista, el mimo que importuna a la gente por la calle con sus imitaciones burlescas, el muchachote que grita « maricas » a Fernando y Alexis, el taxista que les echa del taxi cuando le piden que baje la música, una mujer embarazada que se encontraba en el lugar equivocado, etc. Son tantos los asesinatos durante la novela que este horror de la muerte acaba contagiando a la vida :

Alcancé a ver al muchacho de atrás de la moto, « el parrillero », cuando disparó : le vi los ojos fulgurantes, y colgando sobre el pecho, por la camisa entreabierta, el escapulario carmelita. Y nada más. La moto, culebriando, se perdió entre el gentío y mi niño se desplomó : dejó el horror de la vida para entrar en el horror de la muerte. Fue un solo tiro certero, en el corazón. Creemos que existimos pero no, somos un espejismo de la nada, un sueño de basuco.¹

De ahí que tras la muerte de Alexis, el protagonista defina la vida como « un sueño de basuco »², « un espejismo de la nada ». No obstante, el *alter ego* de Vallejo adopta en otras ocasiones una estrategia muy diferente para enfrentar su angustia existencial : la parodia. Así, mediante la personificación de la muerte y su sarcástica presentación como una vieja señora trabajadora que intenta arreglar el caos en que anda sumida Medellín, puede reírse del drama último que vive su ciudad natal y que tanto le martiriza :

Mi señora Muerte pues, misía, mi doña, la paradójica, es la que aquí se necesita. Por eso anda toda ventida por Medellín día y noche en su afán haciendo lo que puede, compitiendo con semejante paridera, la más atroz. Este continuo nacer de niños y el suero oral le están sacando canas.³

He aquí la atrevida segunda presencia de la muerte en la novela, una presencia banal, paródica y burlesca, que dota de un tono fantasmagórico al relato, ameniza la narración pero hiere muchas sensibilidades. No tanto por hacerla risible, banalizar el horror de la muerte en un espacio tan azotado por ella, sino por el hecho de atribuirle cualidades positivas, como « justiciera », « obsesiva laboradora », « incansable » o « ráfaga fría o refrescante », en una ciudad que, como recordara en *Los Días azules* en un

¹ *Ibid.*, p. 112-113.

² Cocaína impura fumada.

³ VALLEJO Fernando, *La Virgen de los sicarios*, op. cit., p. 80.

pasaje citado aquí con anterioridad, se ha convertido en un infierno en verano. Sin embargo, la importancia de esta figura de la Muerte en *La Virgen de los sicarios* no reside exclusivamente en su papel desacralizador o en su consideración positiva, también juega un papel importante para entender el estatuto último del narrador de la novela.

Entrando con más detalles en la compleja relación entre el protagonista y la Muerte, lo cierto es que éste la presenta en tres ocasiones como « mi señora Muerte »¹ y en otra como su « comadre »². La cercanía entre ambos parece evidente. Sólo queda establecer el parentesco entre ellos para averiguar el estatuto de Fernando, el narrador, en comparación con los personajes fantasmales del Difunto o el Ñato, escasamente analizados hasta la fecha. En este sentido, a diferencia de lo ocurrido en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, el protagonista de la novela de Vallejo – al contrario que Juan Preciado – parece pertenecer finalmente al mundo de los vivos, sólo que en una Medellín donde la violencia ha pulverizado la frontera entre la vida y la muerte :

Salí por entre los muertos vivos, que seguían afuera esperando [...] Y por entre los muertos vivos, caminando sin ir a ninguna parte, pensando sin pensar tomé a lo largo de la autopista. Los muertos vivos pasaban a mi lado hablando solos, desvariando. Un puente peatonal elevado cruzaba la autopista. Subí. Abajo corrían los carros enfurecidos, atropellando, manejados por cafres que creían que estaban vivos aunque yo sabía que no. Arriba volaban los gallinazos, los reyes de Medallo, planeando sobre la ciudad por el cielo límpido en grandes círculos que se iban cerrando, cerrando, bajando, bajando.³

Vivos tan acosados por la muerte que llegan a ser vistos como muertos vivos – como se colige del pasaje arriba citado, correspondiente a la visión final del narrador, a su salida de la morgue municipal, tras reconocer el cadáver de Wilmar, muertos que son nuevamente asesinados, caso del Ñato, detective criminal homófobo disparado por segunda vez treinta años después de su muerte, al que el incrédulo narrador visita en su velatorio⁴, y muertos que resucitan para sumarse a los vivos, como El Difunto, sicario descubierto con vida al volcarse su ataúd⁵, conviven en un relato donde la frontera entre la vida y la muerte se enturbia cada vez más.

1 *Ibid.*, p. 77, 82 y 103.

2 *Ibid.*, p. 155.

3 *Ibid.*, p. 172-173.

4 *Ibid.*, p. 152-156.

5 *Ibid.*, p. 60-61, 103 y 153.

La muerte de Medellín, epicentro del desastre actual en Colombia

La aniquilación de la ciudad de sus recuerdos a manos de sus paisanos – confirmada por el propio narrador en la propia novela cuando acude al Oficio de Difuntos en la Catedral para rezar por Medellín y su muerte¹ – se erige en la explicación de la desazón última y el odio del narrador hacia los responsables de la miseria que inunda a la ciudad, una miseria acrecentada por la superpoblación, para el narrador, la razón última de la plaga de violencia que asola al país :

¿ Las aceras ? Invasadas de puestos de baratijas que impedían transitar. ¿ Los teléfonos públicos ? Destrozados. ¿ El centro ? Devastado. ¿ La universidad ? Arrasada. ¿ Sus paredes ? Profanadas con consignas de odio « reivindicando » los derechos del pueblo. El vandalismo por donde quiera y la horda humana : gente y más gente y más gente y como si fuéramos pocos, de tanto en tanto una vieja preñada [...] Eso que veis aquí maricanos es el presente de Colombia y lo que les esperan a todos si no paran la avalancha. Jirones de frases hablando de robos, de atracos, de muertos, de asaltos.²

Si el desencanto por el reinado de la violencia en su patria natal va a ser una constante de toda su obra narrativa, este desencanto se transforma en rabia e indignación ante la deliberada minimización de la violencia realizada por los políticos colombianos y extendida entre la población, incapaz de afrontar la trágica realidad. Ante todo esto, Vallejo reacciona convirtiendo sus novelas en un inventario de muertes y, lo que es aún peor, parodiando su importancia. Al banalizar el miedo más profundo del ser humano, un temor cotidiano en un país asediado por la violencia, el escritor consigue que sus detractores – que le reprochan su ligereza ante un problema tan serio – reconozcan la gravedad de la situación, su principal objetivo.

Concluyendo, la irreverencia ante la muerte en la obra de Fernando Vallejo se erige como una respuesta a su dolor por la desaparición de sus seres queridos : Chucho Lopera y Hernando Aguilar en *El Fuego secreto* ; su abuelo en *Los Caminos a Roma* ; Alexis y Wilmar en *La Virgen de los sicarios* ; su hermano Darío en *El Desbarrancadero*, etc. Frente a otros escritores colombianos, como Laura Restrepo, Abad Faciolince, Mario Mendoza o Jorge Franco Ramos, que proyectan en sus novelas el drama humano que la cercanía de la muerte supone en Colombia, Vallejo aporta la singularidad de presentar en su obra la tragedia universal del inevitable paso del tiempo. No hay en los personajes de las historias relatadas por Vallejo un interés por mirar hacia delante, hacia el futuro. Hay una continua vuelta atrás, una recreación de los acontecimientos del pasado reciente que han

¹ *Ibid.*, p. 76.

² *Ibid.*, p. 92.

acabado por arruinar a Colombia. Al narrador de *La Virgen de los sicarios* no le interesa tanto narrar la muerte de Alexis o Wilmar como explorar la desaparición de la Medellín de su niñez y adolescencia, y con ella el inicio de la ruina del país entero. De hecho, ha sido ésta la que le ha obligado a dejar su patria, a tener que exiliarse en México para poder continuar narrando hasta el fin de sus días las andanzas de la muerte en la capital de su Antioquia natal :

Esta iglesia es la más hermosa de Medellín, que tiene ciento cincuenta y que las conozco yo [...] Dios aquí se siente y el alma de Medellín que mientras yo viva no muere, que va fluyendo por esta frase mía con los ciento y tanto gobernadores que tuvo Antioquia, a tropezones, como don Pedro Justo Berrío [...] O como don Recaredo de Villa, a quien, apuesto, usted no ha oído ni mencionar. Yo sí, lo conozco. Yo sé más de Medellín que Balzac de París, y no lo invento : me estoy muriendo con él.¹

Fernando DÍAZ RUIZ
Universidad de Sevilla

¹ *Ibid.*, p. 57-58.

La mise en scène de la mort dans les *esperpentos* de Valle-Inclán: «la dernière grimace»

Para mí, no hay nada tras la última mueca. Si hay algo vendré a decírtelo.
Ramón del Valle-Inclán¹

Les liens entre les *esperpentos* de Valle-Inclán et la mort sont nombreux. Tout d'abord, la mort est l'élément autour duquel se construit chacune des pièces. *Luces de Bohemia* raconte l'acheminement vers la mort du poète Max Estrella. Les *Cuernos de don Friolera* représente, de trois façons différentes, la mort de Loreta, femme adultère du lieutenant Friolera qui cherche à laver son honneur dans le sang. Dans *Las Galas del difunto* et *La Hija del capitán*², c'est la mort de deux personnages, le pharmacien dans la première et don Joselito dans la seconde, qui provoque l'enchaînement des actions dans les deux pièces. L'*esperpento* est le reflet d'un monde décadent, fatigué, où la mort est toujours proche. Les personnages sont malades, leur démarche est traînante, claudiquante. Les lumières vacillent, prêtes à s'éteindre. Max prétend qu'après la mort il n'y a rien : « Para mí, no hay nada tras la última mueca »³. Pourtant, après sa mort, la pièce continue, et c'est à ce moment que naît le nouveau genre qu'il a inventé : l'*esperpento*. L'*esperpento* est une esthétique qui naît de la mort d'un personnage. Enfin, le mot *esperpento*, lui-même, évoque la mort, dans son aspect extravagant, absurde, déformé. Les personnages, au moment de passer de l'autre côté, sont représentés, comme l'exige la loi mathématique de l'*esperpento*, au travers de miroirs déformants. La mort dans l'*esperpento* n'est pas seulement la fin d'un parcours. Représentée comme une rupture dans l'action, elle correspond à une déchirure temporelle, à l'accomplissement de l'être, mais aussi d'une esthétique de l'auteur. C'est le point de vue que devrait adopter l'artiste, comme l'explique don Estrafalario dans le prologue des *Cuernos* : « Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse

1 VALLE-INCLÁN Ramón del, *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa Calpe, « Clásicos Castellanos », n° 33, 1993, 174 p., scène 10.

2 VALLE-INCLÁN Ramón del, *Martes de carnaval (Las Galas del difunto, Los Cuernos de don Friolera, La Hija del capitán)*, Madrid, Espasa Calpe, « Clásicos Castellanos », n° 18, 1990, 312 p.

3 VALLE-INCLÁN Ramón del, *Luces de bohemia, op. cit.*, p.123

historias de los vivos »¹. Il s'agit d'adopter un regard distancié, celui que l'on peut avoir « desde la otra ribera »².

La mort, banale et dérisoire

Dans *Luces de Bohemia*, premier esperpento, la mort est convoquée par le poète Max, dès la première scène. Fatigué, sans un sou, la mort semble être la dernière solution :

- Max : ¡ Collet, mal vamos a vernos sin esas cuatro crónicas ! ¿ Dónde gano yo veinte duros, Collet ?

- Madama Collet : Otra puerta se abrirá.

- Max : La de la muerte. Podemos suicidarnos colectivamente [...] Con cuatro perras de carbón, podríamos hacer el viaje eterno.³

La boucle est bouclée dans la dernière scène où la lecture à voix haute des gros titres du journal *El Heraldo de Madrid* nous apprend : « El tufo de un brasero. Dos señoras asfixiadas »⁴. La mort de Max, qui entraîne le suicide de sa femme et de sa fille, survient après une longue nuit d'errance. La didascalie qui introduit cette scène décrit le lieu suivant :

Don Latino y Max Estrella filosofan sentados en el quicio de una puerta. A lo largo de su coloquio, se torna lívido el cielo. En el alero de la iglesia pían algunos pájaros. Remotos albores de amanecida. Ya se han ido los serenos, pero aún están las puertas cerradas. Despiertan las porteras.⁵

Sa mort intervient au moment exact où la nuit cède la place au jour. Tout suggère le passage : le seuil de la maison, l'adjectif « lívido », qui annonce les couleurs de l'aurore légèrement teintée par la mort, les concierges qui vont relayer les *serenos* partis dormir. On a l'impression que la scène s'immobilise en cet instant entre la nuit et le jour, ce que traduisent les phrases nominales, le temps présent et le participe « cerradas », séparé du verbe « están », suggérant l'attente. Max se retrouve exténué devant chez lui en compagnie du fidèle don Latino. La disparition du dernier poète, souvenir d'un temps où l'art pouvait agir sur le monde, est ramenée à un fait ordinaire, comme le symbolisent ces dernières paroles : « Buenas noches ». Puis il s'endort, et Latino lui rafle son portefeuille. Ces éléments démythifient la mort du poète. D'autre part, l'intervention en hors champ des voix de la voisine et de la concierge vont donner à la scène une autre dimension :

1 VALLE-INCLÁN Ramón del, *Martes de carnaval, Los Cuernos de don Friolera*, op. cit., prologue, p. 114.

2 *Ibid.*, p. 115

3 VALLE-INCLÁN Ramón del, *Luces de Bohemia*, op. cit., scène 1, p. 54.

4 *Ibid.*, p.169.

5 *Ibid.*, scène 12, p. 139.

Finalmente se eleva tras de la puerta la voz achulada de una vecina. Resuenan pasos en el zaguán. Don Latino se cuele por un callejón.

– La Voz de la vecina : ¡ Señá Flora ! ¡ Señá Flora ! Se le han apegado a usted las mantas de la cama.

– La Voz de la Portera : ¿ Quién es ? Esperarse que encuentre la caja de mixtos.

– La Vecina : ¡ Señá Flora !

– La Portera : Ahora salgo. ¿ Quién es ?

– La Vecina : ¡ Está usted marmota ! ¿ Quién será ? ¡ La Cuca, que se camina al lavadero !

– La Portera : ¡ Ay, qué centella de mixtos ! ¿ Son horas ?

Rechina la cerradura y aparecen en el hueco de la puerta dos mujeres. [...] El cuerpo del bohemio resbala y queda acostado sobre el umbral al abrirse la puerta.¹

Tout ce que l'on entend vient du hors champ « tras de la puerta » : le grincement de la serrure et la conversation des deux femmes, caricature de personnages du *sainete*. Le décalage entre le ton des voix, le contenu du dialogue, et ce qui est visible sur scène, un corps sans vie, donne à la mort de Max une dimension terriblement ordinaire. Sa mort a lieu dans l'indifférence et le cours de la vie ne s'en trouve pas dérangé. De ce fait, la mort apparaît aussi dans toute sa violence, elle est ramenée à sa définition la plus simple, la fin d'une vie et rien d'autre, comme le montre la description du corps de Max dans la didascalie, corps sans vie qui a glissé devant la porte : « La Cuca, viéndose sola, con aire medroso, toca las manos del bohemio y luego se inclina a mirarle los ojos entreabiertos bajo la frente lívida »². L'auteur décrit la couleur du corps en utilisant à nouveau l'adjectif « lívido », et nous laisse même imaginer le contact avec un corps froid, ainsi que l'aspect du visage. Remarquons aussi que la personne morte a perdu son identité. Dans les deux dernières didascalies citées, le poète Max est simplement désigné par le mot « bohemio ». Lorsque la voisine le découvre, elle fuit : « ¡ Santísimo Señor ! ¡ Esto no lo dimana la bebida ! ¡ La muerte totalmente representa ! [...] ¡ Que no puedo demorarme ! ¡ Propia la muerte ! »³. Sa façon de parler est une manière de donner à la scène un ton burlesque, mais son commentaire insiste aussi sur la mise en scène, plutôt réaliste, de la mort, représentée par la présence physique du corps gisant.

Max revient chez lui, mourant, refermant sur lui-même le trajet circulaire commencé au début de la pièce. Mais, au moment où il va mourir, on a l'impression que ce cercle se brise et laisse le temps s'étendre, l'instant se prolonger. Dans les *esperpentos*, le cercle ne se dessine jamais parfaitement. Il finit par se briser, et c'est dans cette rupture que l'œuvre esthétique se réalise. L'action de *Lucas de Bohemia* ne se termine pas par la mort de Max,

1 *Ibid.*, p. 144-145.

2 *Ibid.*, scène 12, p. 145.

3 *Idem.*

elle continue et met en scène les personnages de l'esperpento, dont les gestes et le rythme de pantin sont exagérés. La mort du poète donne vie, en quelque sorte, à l'esperpento dont il est l'auteur. Ainsi, dans la scène suivante de la veillée funèbre, le corps est l'objet de commentaires sinistres et d'un jeu macabre, on se livre à des expériences afin d'être certain que Max est bel et bien mort :

¿ Qué no está muerto ? Ustedes sin salir de este aire no perciben la corrupción que tiene. [...] ¿ Tiene usted un espejo ? Se lo aplicamos a la boca, y verán ustedes cómo no lo alienta.¹

Et c'est finalement le cocher de la voiture funéraire qui prouve la mort du poète en laissant brûler une allumette entre les doigts du cadavre. Sa fille s'effondre :

Claudinita, con un grito estridente, tuerce los ojos y comienza a batir la cabeza contra el suelo : « ¡ Mi padre ! ¡ Mi padre ! ¡ Mi padre querido ! ». ²

La mort dans *Luces de Bohemia* est mise en scène de manière à en faire jaillir toute la cruauté³ qu'elle contient, non seulement dans l'aspect physique du corps, mais aussi dans tout ce qu'elle a de dérisoire, à travers la réaction des personnages. Aucun n'est épargné dans la caricature, pas même la femme et la fille du mort dont les sentiments sont ridiculisés.

La mort, déformation expressionniste

Dans la scène 2 de *Las Galas del difunto*, la didascalie décrit longuement la syncope du pharmacien. L'action se déroule sous le regard de plusieurs personnages et aucun dialogue n'intervient jusqu'à ce que le pharmacien tombe. Sa silhouette, se détachant en ombre chinoise derrière un rideau, est nommée « abstracción gesticulante » :

Reaparece bajo la cortinilla con los ojos parados de través, y toda la cara sobre el mismo lado, torcida con una mueca. [...] El estafermo, gorro y pantuflas, con una espantada, se despega de la cortinilla. El desconcierto de la gambeta y el visaje que le sacude la cara, revierten la vida a una sensación de espejo convexo. La palabra se intuye por el gesto, el golpe de los pies por los ángulos de la zapateta. Es un instante donde todas las cosas se proyectan de mudez. Se explican plenamente con una angustiosa evidencia visual.⁴

1 VALLE-INCLÁN Ramón del, *Luces de Bohemia*, op. cit., scène 13, p. 152.

2 *Ibid.*, scène 13, p. 153.

3 J'entends « cruauté » selon le sens employé par Artaud, une cruauté qui fait frissonner, qui atteint dans la chair.

4 VALLE-INCLÁN Ramón del, *Martes de carnaval, Las Galas del difunto*, op. cit., scène 2, p. 62-63.

Le silence qui enveloppe cette scène est semblable aux ambiances qui entourent la mort dans les drames de Maeterlinck⁵ – cette ressemblance est telle que l'on remarque l'emploi des mêmes termes, comme celui de « mudez », mutisme. Le cours de l'action et du temps sont suspendus face à la mort. Le personnage se fige – « ojos parados de través ». Il est complètement déformé – comme le montrent les termes « mueca », « visaje » – et se transforme en pantin – « estafermo ». Ces gestes saccadés – « el visaje que le sacude la cara », « la espantada » ou encore « el golpe de los pies » – finissent par s'immobiliser. Ainsi, les différents éléments s'unissent dans un geste unique, silencieux : « la palabra se intuye por el gesto, el golpe de los pies por los ángulos de la zapateta ».

La mort du pharmacien se révèle être une vision expressionniste : « abstracción », « toda la cara sobre el mismo lado », et enfin : « angustiosa evidencia visual ». La dernière rupture que constitue la mort est décrite par une distorsion expressionniste des formes, et vue au travers du miroir déformant : « espejo convexo ». Ce que le dramaturge veut éveiller ce sont les émotions liées à la mort, comme la surprise et l'effroi. La description déformée du personnage correspond aux émotions intérieures que peut faire naître le moment de la mort. Pour Denis Bablet, la déformation est justement le moyen choisi dans le théâtre expressionniste pour se détacher d'une représentation naturelle, afin de symboliser une émotion :

Le meilleur moyen d'extraire l'objet du monde objectif, de l'imprégner d'âme et de le spiritualiser, d'en faire la traduction plastique de l'émotion de l'artiste, est de le libérer de sa forme naturelle, de le déformer systématiquement.²

Mais dans cette rupture temporelle, l'harmonie symboliste des éléments visuels et sonores, contenue dans le geste unique et figé de la mort, dépasse toutes les discontinuités précédentes qui constituent la vie. Pour Valle-Inclán, la dernière grimace avant la mort contient l'être dans toute son unité, comme il le décrit dans *La Lámpara maravillosa* :

¡ Cuántas veces en el rictus de la muerte se desvela todo el secreto de una vida ! Hay un gesto que es el mío, uno solo, pero en la sucesión de los días, en el vano volar de las horas, se ha diluido hasta borrarse como el perfil de una medalla [...] Sobre la inmovilidad de la muerte recobraré su imperio el gesto único.³

⁵ À propos de l'influence maeterlinckienne sur l'œuvre de Valle-Inclán, en particulier en ce qui concerne la conception du silence autour de la mort, voir CHAMBOLLE Delphine, *Mécanique acoustique et rythmique dans les esperpentos de Valle-Inclán*, thèse de doctorat, sous la direction de Monsieur le Professeur Serge Salaün, Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2004, [376 p.], p. 323-328.

² BABLET Denis, *Expressionnisme dans le théâtre*, Paris, CNRS, 1971, [408 p.], p. 202.

³ VALLE-INCLÁN Ramón del, *La Lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa Calpe, « Austral », n° 368, 1997, [194 p.], p. 152.

La scène se termine, de la même manière que dans l'exemple précédent, par les exclamations des spectateurs devant cette mort subite : « ¡ Buena trúpita ! »¹, « ¡ Cayó fulminado ! »², ou encore « ¡ Impone mirarle ! »³. Enfin, l'apparition de la femme du pharmacien clôt la scène. Poursuivant le chat qui a mangé les sardines, et qui saute par dessus le cadavre pour se sauver, elle s'arrête et déclare : « ¡ Sócrates, por qué me dejas viuda en este valle de lágrimas ! »⁴. La mise en scène de la mort dans les esperpentos oscille, sans cesse, entre la représentation de l'épouvante et celle d'un mauvais mélodrame afin que les véritables sensations qui traduisent la mort puissent apparaître, comme l'angoisse.

La mort, déchirure temporelle

Enfin, la mort cause une cassure dans le temps où l'instant s'immobilise. Lorsque le *Pollo de Cartagena*, dans *La Hija del capitán*, crie dans la nuit au moment où on l'assassine, le temps s'arrête, à nouveau :

El eco angustiado de aquel grito paraliza el gesto de las tres figuras, suspende su acción : Quedan aprisionados en una desgarradura del tiempo, que alarga el instante y lo colma de dramática incertidumbre.⁵

Les personnages se dirigent vers le jardin pour voir ce qui s'est passé. Le tableau suivant décrit cet endroit. Au contact de la mort, l'action et les personnages se situent hors du temps :

Una puerta abierta : Fondo de jardinillo lunero. El rodar de un coche : El rechinar de una cancela : El glogloteo de un odre que se vierte : Pasos que bajan la escalera. Chuletas de Sargento levanta un quinqué y aparece caído de costado Don Joselito. El capitán inclina la luz sobre el charco de sangre, que extiende por el mosaico catalán una mancha negra. Se ilumina el vestíbulo con rotario aleteo de sombras : – La cigüeña disecada, la sombrilla japonesa ; las mecedoras de bambú. – Sobre un plano de pared, diluidos fugaces resplandores de un cuadro con todas las condecoraciones del Capitán. – Placas, medallas, cruces. – Al movimiento de la luz todo se desbarata.

Chuletas de Sargento posa el quinqué en el tercer escalón, inclinándose sobre el busto yacente, que vierte la sangre por un tajo profundo que tiene en el cuello. El general, por detrás de la luz, está suspenso.⁶

Le silence accompagne toujours la mort, et ce sont les bruits qui révèlent le silence et rendent le lieu mystérieux : une voiture qui roule, le grincement d'une grille, l'eau qui coule, des pas. L'infinif, mode atemporel, situe les

1 VALLE-INCLÁN Ramón del, *Martes de Carnaval, Las Galas del difunto*, op. cit, p. 63

2 *Idem.*

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, scène 2, p. 64.

5 VALLE-INCLAN Ramón del, *Martes de carnaval, La Hija del capitán*, op. cit., 2, p. 255.

6 *Ibid.*, scène 3, p. 255.

actions hors du temps – « rodar », « rechinar » –, et la substantivation de ces verbes – « el rodar », « el rechinar » –, immobilise l'action, indiquant une suspension du temps. De cette manière, on a l'impression que l'instant se prolonge, ainsi que l'écho des sons qui résonne longuement. L'idée de temps disparaît, comme l'indique aussi l'attitude du Général : « está suspenso ». Ce mot clôt la didascalie, l'isole du temps et du reste de l'action. Les jeux de lumière oscillent aussi entre un mouvement continu et discontinu : « se ilumina el vestíbulo con rotario aleteo de sombras », « fugaces resplandores ». Ils font apparaître par intermittence des éléments du décor, objets immobiles, qui s'évanouissent, comme par magie, lorsque la lumière est déplacée : « Al movimiento de la luz, todo se desbarata ». Dans le silence de la nuit et de la mort, une déchirure s'opère dans le temps. Les signes acoustiques et visuels adoptent le même rythme hésitant entre l'instant et l'éternité. Lorsque le mouvement s'immobilise, les ombres se détachent, les sons se déploient et les signes nous communiquent l'angoisse du lieu liée à la mort, où tout est inversé : les sons semblent redonner vie aux objets inanimés, et la lumière éclaire le corps immobile, celui du mort - « el busto yacente que vierte la sangre por un tajo profundo que tiene en el cuello »¹ – et celui du capitaine, figé.

La poésie et les émotions naissent lorsque l'idée de temps disparaît, comme au moment de la mort, ce que Bachelard nomme « temps vertical » : « c'est l'instant stabilisé où les simultanités, en s'ordonnant, prouvent que l'instant poétique a une perspective métaphysique »². L'instant éternel, celui de la mort, est le moment où l'œuvre esthétique de Valle-Inclán trouve son aboutissement. La cassure qui correspond à la brisure de la vie est représentée sous des traits expressionnistes. Et c'est dans la déchirure temporelle que se recomposent les lignes continues, les correspondances symbolistes entre les différentes sensations visuelles et sonores, dépassant ainsi la mort dans sa discontinuité et situant l'œuvre littéraire hors du temps et au-delà de la mort.

Delphine CHAMBOLLE
Université Charles de Gaulle Lille 3

¹ *Ibid.*, scène 3, p. 257.

² BACHELARD Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Biblio Essais, 1992, [149 p.], p. 104.

Poéticas de la degradación en la novísima poesía española: Guillermo Carnero y Miguel Ángel Velasco

In memoriam Dan Abad

No morimos de igual manera a principios del siglo XXI que en otras épocas o, por decirlo de otro modo, nuestra concepción de los inevitables procesos de extinción, así como sus representaciones, están fuertemente asociadas a condicionantes sociales mutables. La variación en las actitudes occidentales ante la muerte es un fenómeno que fue percibido y analizado con perspicacia por Philippe Ariès a principios de los años setenta. Según Ariès, entre la Edad Media y el siglo XIX tales cambios, aunque existentes, fueron casi imperceptibles para los contemporáneos que las protagonizaron. Tras centurias durante las cuales la muerte había constituido un espectáculo público, en el siglo XX el paso de esas transformaciones se acelera y la muerte va convirtiéndose en algo vergonzoso y prohibido, hasta acabar « desapareciendo ». Los moribundos se relegan al hospital, abandonando el hogar familiar, y las prácticas funerarias se industrializan y comercializan como un servicio más. El duelo, que antes inspiraba pena y conmiseración, pasa a percibirse como algo socialmente repugnante¹. La exposición de la muerte y lo que conlleva se prohíbe debido a la doble presión de las sociedades postindustriales por sacar un provecho económico de todas las esferas de la vida – y de la muerte – y por evitar toda apariencia de infelicidad. En muchas ciudades españolas, por ejemplo, incluso la ubicación de esos negocios funerarios que se hacen cargo con gran lucro de las exequias, los llamados *tanatorios*, ha sido regulada para que se alojen lejos de las zonas residenciales y se sitúen en áreas industriales.

Antes que Ariès, Walter Benjamin ya había hecho ciertas observaciones al respecto en uno de los ensayos que componen sus *Iluminaciones*. Para el pensador alemán, la relegación de la muerte es un efecto secundario de las regulaciones higiénicas y sociales características de la sociedad burguesa :

En los tiempos modernos, el morir ha sido empujado cada vez más lejos del mundo perceptual de los vivos. Anteriormente apenas había una casa, o siquiera una habitación, en la que alguien no hubiera muerto. [...] Hoy se vive en habitaciones que nunca han sido tocadas por la muerte, y las personas son secos habitantes de la eternidad a las que sus herederos las apartan en sanatorios u hospitales cuando se acerca su fin.²

1 ARIÈS Philippe, *Western Attitudes toward Death : From the Middle Ages to the Present*, Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press, 1974, [111 p.], p. 90.

2 « In the course of modern times dying has been pushed further and further out of the perceptual world of the living. There used to be no house, hardly a room, in which someone

Benjamin y Ariès vienen a coincidir en la percepción de que la muerte ha pasado de considerarse una parte más del proceso natural de la vida a entenderse predominantemente como una ruptura del mismo. Conceptualmente, la muerte es convertida en pura negatividad. Pero, como apuntaba antes, éste es un desarrollo relativamente reciente que ha encontrado resistencias, generando algunas manifestaciones poéticas como las que aquí se analizan.

El discurso sobre la muerte en la obra de poetas españoles contemporáneos, como Guillermo Carnero – Valencia, 1947 – o Miguel Ángel Velasco – Mallorca, 1963 – difiere del actualmente predominante. Carnero – de una manera más velada – y Velasco – con un discurso mucho más claro al respecto – reivindican la restitución de la importancia que tiene para la plenitud vital la asunción del tránsito del tiempo por medio de la consideración de la enfermedad y el deceso como una presencia constante y esencial en lugar de « reducirla al fallecimiento », como denunciara Cioran¹. Sus textos participan recurrentemente en retóricas de la degradación y su extremo, la ausencia, a través de imágenes como la de la ruina – humana o de otro tipo – y el vacío. La carencia de absolutos consoladores a los que poder amarrarse ante la degradación del cuerpo y el mundo que lo rodea es, en definitiva, la fuerza que determina el régimen imaginario de negatividad característico de estos autores, que es asimismo deudor de una cosmovisión barroca, ya que en el Barroco se postula una « vindicación » del papel *vital* que la muerte tiene en la vida. En el Seiscientos, nos ilustra Otis H. Green :

La muerte, introducida en el mundo por la desobediencia original del hombre – *per peccatum mors* –, es una de las necesidades de la vida, y todas ellas constituyen otras tantas partes indispensables del plan divino de la redención en un mundo que Dios creó perfecto y que estropearon nuestros primeros padres. La muerte, como todas y cada una de las necesidades de la vida, es buena.²

Análogamente, aunque con un tratamiento ajeno a consideraciones teológicas, la obra de poetas como Carnero y Velasco tiende a reivindicar la

had not once died. [...] Today people live in rooms that have never been touched by death, dry dwellers of eternity, and when their end approaches they are stowed away in sanatoria or hospitals by their heirs », BENJAMIN Walter, « The Storyteller, Reflections on the Works of Nikolai Leskov », in *Illuminations* [trad. JOHN Harry], Nueva York, Schocken, ed. ARENDT Hannah, 1978, [278 p.], p. 93-94. (La traducción de la cita es mía). El ensayo fue publicado originalmente en la revista *Orient und Okzident* en 1936.

1 CIORAN Emil, *Adiós a la filosofía y otros textos*, trad. y ed. F. Savater, Madrid Alianza, 1995, [146 p.], p. 96.

2 GREEN Otis H., *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde « El Cid » hasta Calderón*, trad. SÁNCHEZ GIL Cecilio, Madrid, Gredos, 1969, Tomo IV, [422 p.], p. 98-99.

rehumanización de la muerte, abogando por una disposición más cercana y menos mediada hacia la misma y disociándola de los extremos con los que hoy está mayoritariamente relacionada : las tragedias esterilizadas de los noticiarios y la frialdad aséptica de hospitales y tanatorios.

Guillermo Carnero es un autor que ha mostrado una preocupación evidente por el tema que nos ocupa desde muy joven edad – la primera versión de *Dibujo de la muerte* data de 1967 –, asociándolo, en repetidas ocasiones, con consideraciones en torno a la belleza. Carnero reincide en estas conexiones al acercarse a la siempre vecina presencia del no ser en su poema « Ostende », publicado originalmente en 1979 y que se abre con una cita – « Obediencia me lleva, y no osadía » – del poeta barroco Juan de Tassis, conde de Villamediana. En la pieza, el sujeto poemático reflexiona en torno a un desconcertante episodio amoroso de tintes fantásticos en el que muerte y belleza quedan fundidas en una sola imagen. Tanto en nuestro autor¹, como en el Barroco histórico, el erotismo no suele aparecer meramente como un fin en sí mismo, sino asociado a las reflexiones y los sentimientos de congoja que el inevitable paso del tiempo – y, con él, de la plenitud física y del amor – produce. En « Ostende » se conjugan el dolor que produce la conciencia de fugacidad del amor erótico con el que se asocia a la certeza del pasar del tiempo. En los versos que siguen, la amada, que aparece en cierta forma inmaterial – su vestimenta « no ofrece materia » –, se deshace fantásticamente entre los brazos del yo lírico tras la consumación del acto sexual :

Corro tras ella sin saber su rostro,
pero no escapa sino que conduce
hasta lo más espeso de la fronda,
donde juntos rodamos entre las hojas muertas.
Cuando la estrecho su rostro se ha borrado
la carne hierve y se diluye ; el hueso
se convierte en un reguero de ceniza,
y en medio de la forma que levemente humea
brilla nítida y pura una piedra preciosa.²

La única prueba que resta del extraordinario episodio amoroso es la piedra preciosa, hermoso e inerte memento de la mujer desaparecida y del valor del secreto intercambio que ella y el hablante han protagonizado. Éste la suma a la colección de experiencias de este tipo que ha tenido y que, *a posteriori*, pueden terminar convirtiéndose en material literario : « Tengo

1 Cf. su celebrada colección « Verano inglés », CARNERO Guillermo, *Verano inglés*, Barcelona, Tusquets, 1999, 69 p.

2 CARNERO Guillermo, *Dibujo de la muerte. Obra poética*, ed. LÓPEZ Ignacio J., Madrid, Cátedra, 1998, [322 p.], p. 283.

una colección considerable, / y en el silencio de mi biblioteca / las acaricio, las pulo, las ordeno / y a veces las imprimo »¹. Queda expresa en el poema la preocupación por la mutabilidad de las cosas, su tendencia al cambio y la inestabilidad, asimismo característica de la poesía barroca, y que, también al igual que en el Barroco, no quiere ser ocultada, sino acaso aliviada en un intento de fijarlas artísticamente : *ars longa*. El poema es a la vez una *vanitas* y, en sí mismo, un *memento mori*. Trata de la futilidad de la vida humana y, más concretamente, de la de los empeños amorosos : tras la experiencia erótica se halla a menudo un vacío, hasta tal punto que en el lenguaje ordinario se relaciona su clímax con la muerte y la concepción freudiana del *Tánatos* como principio opuesto y subyacente al *Eros*. El vacío que queda una vez consumada la experiencia sólo puede ser desafiado por la palabra, a través de la cual se genera conciencia :

Mas no perecerá
quien sabe que no hay más que la palabra
al final del viaje.

Por ella los lugares,
las camas, los crepúsculos y los amaneceres
en cálidos hoteles sitiados
forman una perfecta arquitectura,
vacía y descarnada como duelas y ejes
de los modelos astronómicos.
Vacío perseguido cuya extensión no acaba,
como es inagotable la conciencia,
la anchura de su río
y de su profundidad.²

La pieza no sólo relaciona el vacío con la meditación existencial. También hallamos en ella una crítica patente del afán burgués por darle sentido a su vacío periplo vital por medio de la ostentación material o las relaciones humanas entendidas meramente a nivel epidérmico. El segundo epígrafe es una cita del *Manifiesto Comunista* en el que se hace mención a la promiscuidad y adulterio que, según sus autores, caracterizan a dicha clase social. Será éste un prurito condenado al fracaso :

Brillante arquitectura que es fácil levantar
igual que las volutas, los pináculos,
las columnatas y las logias
en las que se sepulta una clase acabada,
ostentando sus nobles materiales
tras un viaje en el vacío.³

1 *Ibid.*, p. 283.

2 *Ibid.*, p. 284.

3 *Ibid.*, p. 284.

El poema, como tantos otros en la obra carneriana, incluye una reflexión metapoética que en este caso gira en torno a la contingencia de todo discurso : su fragilidad extrema y su cercanía al no-ser. La propia poesía es una gratuita creación burguesa que busca perpetuar la voz de su autor, quien, parodiando a Jorge Manrique, es en este caso consciente de que « [...] sin violencia ni gloria se acercan a morir / las líneas sucesivas que forman el poema »¹. Los versos con los que Carnero clausura « Ostende » hacen explícito algo que subyace a toda creación humana, el hecho de que, como apunta George Steiner, « hasta en el más confiado constructo metafísico, en la obra de arte más afirmativa, hay un *memento mori* : un esfuerzo, implícito o explícito, por contener la filtración del tiempo fatal, de la entropía de todas y cada una de las formas vivas »² :

Producir un discurso
ya no es signo de vida, es la prueba mejor
de su terminación.
En el vacío
no se engendra discurso,
pero sí en la conciencia del vacío.³

Los tres últimos versos son una derivación del principio *ex nihilo nihil fit* – « de la nada, nada adviene » – y, sirviendo de colofón a la primera compilación de su obra poética completa en 1979, titulada *Ensayo de una teoría de la visión*, lanzan al lector al final del volumen : al vacío.

El encuentro amoroso que centra « Ostende » se da en un ámbito de degradación, « entre las hojas muertas » – mencionadas ya en el segundo verso del poema : « húmedas y esponjadas hojas muertas » –, y no conduce a la procreación, sino al perecimiento inmediato :

Cuando la estrecho su rostro se ha borrado,
la carne hierve y se diluye ; el hueso
se convierte en un reguero de ceniza.⁴

En la obra de Carnero, la sensualidad aparece con frecuencia ligada a la mutabilidad y degeneración de las cosas y la vida. El objeto del deseo, que no está libre del siempre violento pasar del tiempo y a la vez concentra la atención superlativa del sujeto deseante, amplifica la percepción de decadencia irremisible que gobierna la realidad toda.

1 *Ibid.*, p. 284.

2 « There is in the most confident metaphysical construct, in the most affirmative work of art a *memento mori*, a labour, implicit or explicit, to hold at bay the seepage of fatal time, of entropy into each and every living form », STEINER George, *Grammars of Creation*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2001, [344 p.], p. 2. La traducción es mía.

3 CARNERO Guillermo, *op. cit.*, p. 284.

4 *Ibid.*, p. 283.

En el último libro de Miguel Ángel Velasco, *La Miel salvaje*, la decadencia de los cuerpos se contempla con la calma de quien la relaciona con la emergencia de otras formas de vida que dependen de un ciclo que abarca todos los entes que figuran en la naturaleza. Esta muerte, necesaria para el mantenimiento de los equilibrios que sustentan el mundo, se pone en un primer plano y se presenta despojada de significados de trascendencia religiosa, aunque sí se den los de una trascendencia orgánica, en el sentido de la participación del ser difunto en los ciclos vitales existentes más allá de la vida humana, que se alimentan de la degradación del cuerpo. Asimismo, se enfatiza el importante papel que tienen ante la muerte los vivos, sobre los cuales pesa la responsabilidad de lo que para Kierkegaard es el amor más desinteresado: el amoroso recuerdo de los muertos, cumbre de la generosidad, porque es el único amor que no espera absolutamente nada a cambio¹.

Con controlado patetismo, el poeta enfatiza la degradación carnal que supone la enfermedad, como en el poema « La rosa secreta », que se abre con un epígrafe que sentencia: « *El cáncer es una fiesta de las células* ». Se podrá observar que la pérdida de vitalidad del cuerpo enfermo se equipara al crecimiento de otra cierta forma de vida – el cáncer – dependiente del anterior:

Hay una oscura rosa acurrucada / allá en tu propio fondo, en lo más tuyo,
profundo y extranjero. / No sabes su color, pero es tu sangre.
Arraiga en el ramal de tus entrañas.
La abonas con tu amor y con tu miedo.
Se cuaja en ese lecho de tus sueños más firmes
y entre la grava de tus pesadillas. / La riegas con tus lágrimas
no vertidas a tiempo.

Estaba en ti esa rosa desde siempre, / inscrita su semilla antes del vértigo
del ovario y del rayo. / Desde el caudal abierto fue a parar
a tu breve corriente; / la transportó tu savia, y se hizo sangre.
Allí, sin prisa, espera; hace memoria / de su lejano clima;
desarrolla su órbita precisa, / el milenarion anillo repetido;
extiende sus raíces, excavando / su soterrano cielo.
Se anuda en tierno hilo a ese pespunte / de las estrellas hondas,
aguardando el instante / de pulsar una música extremada:
esa apretada munición que impulse / el mortero del tiempo, dispersando
la alta metralla en su noche de fuga.

Será entonces / cuando la inusitada rosa alumbre,
con naturalidad, la artificiera / carga de su paciencia y lance, airosa,

¹ KIERKEGAARD Søren, *Works of Love*, ed. y trad. HONG Howard V. y HONG Edna H., Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1995, [561 p.], p. 345-358.

en sed de firmamento sus bengalas / de fiebre, hacia el exceso renovado
de una fiesta remota.

Se encumbrará la púrpura / de tu jardín recóndito
al son de una violenta primavera. / Abrirá un cauce por tu cuerpo, en pos
de su cuenca escogida. / Y al llegar a la bóveda del ojo,
con la presión de un párpado encendido, / levantará su párpado esa rosa
hambrienta de la luz. Y estarás ciego.¹

La pieza es una paráfrasis lírica del desarrollo de un cáncer, la « rosa secreta », que habita en las entrañas de un ser vivo. La enfermedad que acabará con la vida – « levantará su párpado esa rosa / hambrienta de la luz. Y estarás ciego », concluye el poema – nació con ella – pues estaba en el organismo « desde siempre », incluso antes de la concepción : « antes del vértigo / del ovario y del rayo », como aludiendo a una fatal carga genética – y se alimenta de la propia vida, creciendo con su portador. Habita el cáncer en los órganos de manera embrionaria, y el futuro enfermo – que ya lo es, aunque de manera ignota – le va cediendo vida, especialmente con las preocupaciones, temores y constricciones del devenir cotidiano. Mantienen numerosos oncólogos que a menudo un cáncer latente se activa, por así decirlo, cuando el sistema inmune queda debilitado tras periodos de gran estrés emocional. La célula cancerígena primera es al tiempo una parte íntima del ser y un ente « extranjero » : es algo propio y ajeno. Tan ajeno, que se asemeja a un remoto planeta – « desarrolla su órbita precisa, / el milenarismo anillo repetido » – ; tan propio, que está destinado a ser el causante último de la más exclusiva e intransferible de las experiencias humanas : la muerte.

Velasco tampoco oculta la corrupción que sigue al deceso, entendiendo la muerte de una manera similar a la de Cioran, para quien es « regresión germinativa, descenso hacia nuestras raíces »². Este proceso de ir muriendo y de reincorporarse a la naturaleza de una manera radical, que posibilite cierta regeneración, no se oculta, sino que, bien al contrario, se vindica, acercándose al « instinto de muerte » freudiano, que, según el vienés, impulsa a todo ser vivo a volver a lo inorgánico, a lo indiferenciado. Y aunque Velasco casi coincide con Freud en expresiones como « nuestro oscuro apetito de muerte » – en el poema « Viático »³ –, lo cierto es que es la regeneración orgánica y una cierta participación en la vida desde la muerte el ideal que parece mover el siguiente poema, « Olla podrida » :

Mancilla la piedad de la carne finada / una disposición de salud pública.

1 VELASCO Miguel Ángel, *La Miel salvaje*, Madrid, Visor, 2003, [86 p.], p. 27-28.

2 CIORAN Emil, *op. cit.*, p. 92.

3 VELASCO Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 19.

Nos entierran envueltos / en una vaina. El cuerpo no toca la madera.
 Se priva a nuestros restos / de disolverse en zumo de resinas.
 Nuestro turbio jarabe / no fermenta en barrica, sino en un
 embalaje del mismo material / que aloja los deshechos del roer de los días.
 No es final para un hombre / tener que terminar en una bolsa
 como cruda basura, / que nos sea negado tan siquiera
 servir de buen abono / y que la lluvia lave nuestros huesos.
 Mejor fuera perderse, / mientras la fuerza alcance,
 en el confín del bosque más tupido / y dejarse morir entre matojos,
 ser pasto de las aves. / Recuerdo aquella hora
 de loca gratitud, cuando en un raptó / de amor pedí a mi amiga
 que enterrasen mi cuerpo campo adentro / con la sola mortaja de la tierra.

Imaginando un árbol de tutelar follaje / y a un joven que algún día se sentara
 al frescor de mi sombra.

Pensar que ha de espesarse / lo que te fue aderezo de alegría :
 el sabor de la mar, cuando rodabas / con tu bien en la arena ;
 la vainilla ceñida de su piel, / el jengibre del beso,
 o ese azafrán intenso de los atardeceres... / la caravana ardiente de tus días
 y sus ricas especias.

Maldición de que todo / cuanto vieron tus ojos y gustaron tus labios,
 la sustancia sabrosa / que bullía en tu entraña,
 no halle un cauce en lo hondo / desde donde pujar en añoranza
 de sol hacia la espiga.¹

La conciencia de la propia decadencia también tiene que ver con el deseo por una muerte que no sea súbita, que pueda acompañarse de cierta meditación, una « buena muerte » – en la tradición cristiana, la opuesta a la « mala muerte » repentina, que no permitiría al moribundo recibir los sacramentos, el viático. La individualidad no está aquí lastrada por la conciencia de la propia caducidad, sino que halla gozo en el pensamiento de formar parte de un todo mayor, la naturaleza. Pero para ello es preciso que se dé una reconsideración social del fallecimiento y vuelva a asumirse dentro de la esfera normal y necesaria de lo vital, como en el Barroco, cuando la muerte aún era un tema que « no se había vuelto ni aterrador ni obsesivo. Había seguido siendo familiar y manso. Pero a partir de entonces, sería percibido como una *ruptura* »². La muerte se veía entonces como parte natural de un proceso, en lugar de « abolirla »³. En consonancia con esto, el yo poético de « Olla podrida » pide de su amada un último acto de amor ; el

¹ *Ibid.*, p. 28-29.

² « [...] it had become neither frightening nor obsessive. It had remained familiar and tamed. But from now on it would be thought of as a *break* », ARIÈS Philippe, *op. cit.*, p. 56-58. La traducción de la cita es mía.

más generoso, como sostendría Kierkegaard, porque del difunto no cabrá esperar reciprocidad alguna. Más cerca de la aceptación barroca de la muerte que de los aspavientos dramáticos del Romanticismo, y con una percepción renovada que asume con naturalidad lo que se presenta socialmente como una excepción execrable, estos poetas acaban tornando el tópico de la negatividad por excelencia en un elemento que tiene un papel importante que desempeñar en nuestras vidas.

Luis MARTÍN-ESTUDILLO
Universidad de Iowa

3 BAUDRILLARD Jean, *Symbolic Exchange and Death*, trad. GRANT Iain Hamilton, Londres, Sage, 1993, 254 p.

Día de muertos. Antología del cuento mexicano (2001)



Es conocido el tópico según el cual « los mexicanos poseen una relación muy cercana con la muerte »¹, manifiesto en la tradición del Día de Muertos, además de otros eventos culturales. Sobre esta base, se publicó, en 2001, una antología de cuentos titulada *Día de muertos*; los doce autores

¹ VOLPI Jorge, in PARRA Eduardo Antonio, BELTRÁN Rosa, BELLATÍN Mario *et al.*, *Día de muertos, Antología del cuento mexicano*, [Prólogo de VOLPI Jorge], Barcelona, Plaza y Janés editores, col. « De bolsillo », 2001, [157 p.], p. 9.

La fotografía del altar de muertos se ha sacado de GUTIÉRREZ M. Cipriano y PÉREZ B. Leonardo E., *Tradición de Día de Muertos en México*, México, Cigumart S. A. de C. V., 2004, [109 p.], p. 29.

invitados, nacidos a partir de 1960, recibían « la sola consigna de hacer que la acción de sus relatos transcurriese el 2 de noviembre »¹. Me propongo estudiar esta antología, buscando en ella la actitud de unos jóvenes intelectuales frente a la muerte y a la tradición mexicana.

Cierto es que la temática de la muerte es omnipresente en México, desde la época prehispánica, pasando por las « calaveras » del grabador Posada, aprovechadas después por la artesanía. Tampoco se ha de olvidar que las almas en pena protagonizan la novela fundadora de la literatura mexicana del siglo XX, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, que presta a nuestra antología un epígrafe sugestivo :

¿ Has oído alguna vez el quejido de un muerto ?

No.

Pues más te vale.²

No sorprende, por lo tanto, que en su búsqueda de la esencia del mexicano, el ensayo *El Laberinto de la soledad* de 1950, Octavio Paz haya dedicado un capítulo a « Todos los santos, día de muertos », tal vez responsable del tópico. Después de mostrar la importancia de la « Fiesta » en México y su significación carnavalesca y subversiva, afirma que la « muerte ritual suscita el renacer »³, del mismo modo que la Fiesta reúne elementos contrarios para provocar el renacimiento de la vida. Como siguen haciéndolo los antropólogos⁴, Paz atribuye el origen de esta concepción a los antiguos mexicanos, para quienes « la muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito. Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico que se repetía insaciable »⁵. Modificándola, el cristianismo no alteró fundamentalmente la dualidad vida/muerte, « dos caras de una misma realidad »⁶. En la actitud del mexicano, añade :

hay quizá tanto miedo como en la de los otros ; mas al menos no se esconde ni la esconde ; la contempla cara a cara con impaciencia, desdén o ironía : « Si me han de matar mañana, que me maten de una vez ».⁷

1 *Ibid*, p. 12.

2 *Ibid*, p. 9.

3 Cf. PAZ Octavio, *El Laberinto de la soledad* (1950), México, Fondo de Cultura Económica, 1964, [179 p], p. 43.

4 Sin embargo : « Malvido (una antropóloga) asegura que el Día de los Muertos no tiene raíz prehispánica, sino que es una invención cultural que conjuga costumbres católicas y romanas, además de expresiones estadounidenses e irlandesas, que fue redescubierta en el gobierno de Lázaro Cárdenas por intelectuales, comunistas, anticlericales y masones que querían subrayar la identidad prehispánica de los mexicanos », « La santa de los desesperados », in *Masiosare*, Suplemento de *La Jornada*, 9 de mayo de 2004, p. 2.

5 PAZ Octavio, *El Laberinto de la soledad*, op. cit., p. 45.

6 *Ibid.*, p. 47.

7 *Ibid.*, p. 48.

Jorge Volpi, quien prologa el libro, dice lo mismo : « el mexicano insiste en transformar el horror natural frente a la extinción en un desafío lleno de bravuconería »¹.

La tradición del Día de Muertos, en auge hoy, da credibilidad a tales aseveraciones. El pensamiento prehispánico mesoamericano se organizaba en torno al concepto de dualidad, como lo demuestran las numerosas representaciones de máscaras que asocian sus dos elementos, vida y muerte, en un solo rostro, mitad vivo, mitad cráneo ; por otra parte, el dios Mictlantecuhtli, « Señor de la región de los muertos »², ocupaba un lugar importante en el panteón prehispánico.

Tal concepción no era incompatible con el cristianismo, y la representación de la muerte se perpetuó en la época colonial en vanidades, retratos de santos y tradición del Día de Muertos. Tal vez se atenuó en el siglo XIX con una relativa laicización de la sociedad mexicana, aunque un *Manual del viajero en México*, de 1858, describe la fiesta, mostrando que ya existía la costumbre de fabricar dulces en forma de los símbolos de la muerte :

[...] *el día de muertos* nuestra bulliciosa sociedad se reúne bajo los frondosos árboles de la Alameda [...], sin que eche de menos la viuda joven el brazo del esposo, la hermana al hermano, el hijo al padre. En todas aquellas avenidas se colocan en mesas, unas tras de otras, todos los emblemas y figuras de la muerte que están contruidos de dulce ; admirable coincidencia con el día ! pues en lugar de llorar a sus deudos, los más endulzan su memoria con el paseo.³

Sobre todo, la figura de *La Calaca, La Pelona, La Catrina*...según se nombra a la Muerte en México, resurgió con vigor en los grabados de José Guadalupe Posada (1852-1913) que le prestó un carácter lúdico hasta en sus caricaturas de políticos y revolucionarios, perdiendo así la calavera la significación temible que tenía en las « danzas macabras » medievales.

Hoy, la celebración del Día de Muertos es parte de la vida social mexicana, y en 2003 la UNESCO la declaró Patrimonio Intangible de la Humanidad. Tal vez sea más auténtica en las zonas rurales e indígenas del

1 PARRA Eduardo Antonio, BELTRÁN Rosa, BELLATÍN Mario *et al.*, *Día de muertos, Antología del cuento mexicano, op. cit.*, p. 10.

2 El « Mictlan », lugar de los muertos, era una estructura cósmica formada por nueve círculos descendentes debajo de la tierra. En el primero, los muertos tenían que cruzar un río caudaloso sobre el lomo de un perro ; en los demás les esperaban otros peligros. Este viaje duraba cuatro años, hasta alcanzar el último recinto, lugar de descanso eterno », FERNÁNDEZ Adela, *Diccionario ritual de voces nahuas*, México, Panorama editorial, 1985, [186 p.], p. 70.

3 ARRONIZ Marcos, *Manual del viajero en México*, México, Librería de Rosa y Bouret, 1858, (Instituto Mora, México, col. « Facsímiles », 1991), [299 p.], p. 140-141.

país – es famosa la de la isla de Janitzio, en el estado de Michoacán – que en las ciudades, donde la industrialización, la globalización y la penetración de las iglesias evangelistas han diluido las tradiciones propias y alentado festividades ajenas, como Halloween. Pero por esto mismo ha recobrado dinamismo, auspiciada por diversas instituciones culturales preocupadas por la permanencia de la tradición ancestral, aun a costa de su significación espiritual y religiosa. Por ejemplo, el 13 de octubre de 2005, la edición del Estado de Puebla de la *Jornada* convocaba un « Concurso Artístico de Ofrendas » :

[...] con el objetivo de contribuir a la continuidad de esta sólida tradición, Margarita Melo Díaz, directora de la Casa de Cultura de Puebla y César Gordillo, titular del Museo Erasto Cortás, dieron a conocer, en rueda de prensa, la convocatoria al XXXV Concurso Artístico de Ofrendas, y el manual para poner una ofrenda que detalla los pasos a seguir para su exacta colocación. [...]

La fiesta de muertos es una tradición que permanece en todos los poblanos, en todos los mexicanos, a través de los altares de muertos, que es una vinculación entre la vida y la muerte, que debemos permanentemente fortalecer y vigorizar como una respuesta a lo exótico que nos invade y que pretende absurdamente modificarnos », comentó Margarita Melo.¹

Porque el elemento esencial de la tradición es la ofrenda, o altar de muertos, instalado en las casas o los panteones², y ahora en plazas públicas. La escritora Elena Poniatowska describe el ritual, que supone que el espíritu de los « difuntitos » interrumpe su viaje al Mictlan para reunirse con sus deudos a beber, comer y cantar.

El altar se coloca en el sitio más representativo de la casa o en el patio si no hay espacio dentro de la vivienda. En toda ofrenda prevalece el maíz, planta sagrada que asegura la continuidad de la vida. Las luces de las veladoras hacen las veces de faros que guían a cada alma hacia su altar [...] La madre de familia y sus hijos esparcen en el piso del altar a la calle pétalos de cempasúchil³ para indicarle al muerto que baja del cielo la entrada de su antiguo hogar. Si el difunto era aficionado a la bebida, se le ponen cervezas Corona o Negro Modelo alineadas por docenas.⁴

1 « La Secretaría de Cultura convoca a su XXXV Concurso Artístico de Ofrendas », *La Jornada de Oriente*, 13 de octubre de 2005. Los periódicos también señalan las ofrendas que se pueden visitar en el Día de Muertos : « Los museos conmemoran a la muerte », *La Jornada*, 1º de noviembre de 2004, que recomienda las del Museo Nacional de Antropología, de Teotihuacán, del Museo del Templo Mayor, del Museo Nacional de Culturas Populares de Coyoacán o del Metro de la Ciudad de México.

2 El camposanto, en México.

3 Una flor de un amarillo subido bastante parecida al clavel.

4 PONIATOWSKA Elena, « Día de Muertos », *La Jornada*, 30 de octubre de 2005 ; continúa los 31/10 y 1/11. Véase también, de GUTIÉRREZ Cipriano M. y PÉREZ B. Leonardo E., *Tradición de día de muertos en México*, op. cit., 109 p. En el web se puede consultar : www.acabtu.com.mx/diademuertos y www.uaq.mx/tradicion/muerte.

También se le obsequian al muerto sus objetos de uso personal, « sus anteojos, su pipa, sus trofeos, su balón de fútbol »¹ y los dulces propios de la fiesta como el « pan de muerto », un bizcocho en forma de hueso, o las calaveritas de azúcar. Comenta la autora :

Somos los únicos que transformamos nuestros huesos en azúcar, los únicos que hacemos de nuestro cráneo una cabecita de dulce a la que le ponemos nuestro nombre, los únicos que abrimos grande la boca para comernos a nosotros mismos y chuparnos los dedos con las clavículas, las tibias y los peronés convertidos en pan de muerto.²

*

Éste es el contexto en el que se publica *Día de Muertos*. Al dar como título a su prólogo la enigmática frase rulfiana, « qué solos se quedan los muertos » ¿ niega Jorge Volpi la comunicación deseada de los vivos con sus muertos, o al contrario justifica el rito del reencuentro ? Los autores sin duda quedaron libres de su interpretación.

En efecto, dijimos que sólo se les obligó a situar la acción un dos de noviembre, único punto común entre los doce cuentos. Ello no contempla forzosamente la temática de la muerte, y en la casi totalidad de los relatos es ausente cualquier postura espiritual o reflexión metafísica. La consigna temporal tampoco impone la representación de la Fiesta de Difuntos, de la que prescinden muchos autores ; sin embargo permite al que lo desee la evocación o la simple presencia en telón de fondo de lo que viene a ser un acto colectivo ritual, un sistema simbólico, propio de las psicologías colectivas o de las representaciones sociales en México³.

Tampoco parece haberse formulado objetivos explícitos a los autores. Tratándose de intelectuales de unos cuarenta años, ¿ podrá pensarse que se trata de indagar cómo se sitúa esta generación frente a la tradición popular ?

1 PONIATOWSKA Elena, *idem*.

2 *Idem*. También se llaman *calaveras* unos versos satíricos, publicados con ocasión del dos de noviembre, muchas veces de tema político. Citemos la « calavera del PRI » (el partido en el poder durante 70 años y derribado en las elecciones presidenciales de 2000) del caricaturista El Fisgón : « Es tan fuerte el pudridero / Del catafalco del PRI / Que de cualquier agujero / Salen gusanos de allí. / Entre estiércol y dinero / El PRI ya pasó a la historia. / Tuvo sus años de gloria / Y un siglo de estercolero / (Sólo le queda la escoria). / En ceremonia luctuosa / Se lo llevan a la fosa. / La muerte que es escéptica, / Lo lleva a la fosa... Séptica », EL FISGÓN, *in La Jornada*, 1º de noviembre de 2005.

3 Cf. MANNONI Pierre, *Les Représentations sociales*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 3329, 1998, 128 p., especialmente el capítulo « Représentations collectives, représentations sociales, croyances, superstitions », p. 31 et *squtes.*, y Denise Jodelet, que las define así : « C'est une forme de connaissance socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social », JODELET Denise (dir.), *Les Représentations sociales*, Paris, PUF, 1989, [449 p.], p. 3.

Este libro no pretende contribuir [...] a esa resurrección folclórica de las fiestas de difuntos, tal como la practican hoy los diversos gobiernos estatales con el argumento de « conservar la tradición » – como escribió Jorge Cuesta, si las tradiciones se preservan es que han dejado de serlo –, sino más bien aprovechar sus metáforas y connotaciones y el poder de seducción que continúan ejerciendo en las mentes contemporáneas. La intención es, más bien, provocar un experimento que permita observar cómo se vive en nuestros días esta fecha y cómo esta fecha puede ser cuestionada y renovada.¹

En todo caso, Volpi no niega una relación específica del mexicano con la muerte :

Como si un *bluff* bastara para engatusar a la naturaleza, el mexicano busca colocarse en una posición de igualdad ante una fuerza que lo rebasa : con ello no disminuye el poder del adversario – la muerte, por desgracia, nunca pierde – pero, a diferencia de lo que sucede con otras civilizaciones, al menos disfruta un poco más de la breve experiencia de la vida.

Quizá sea este rasgo, precisamente, lo más rescatable de nuestra actitud hacia el inframundo : más que la pedregosa defensa de una tradición inmarcesible, ese humor macabro y distante con el cual contemplamos lo inexorable.²

Ese humor está presente, en efecto, en muchos de los relatos ; pero también resulta notable la distancia establecida con la tradición mexicana. Algunos autores, incluso, parecen rechazarla deliberadamente, adoptando opciones de espacio y tiempo que la eluden : si bien el relato del conocido novelista Mario Bellatín, « Melville no suele escuchar el sonido del viento », por ejemplo, desarrolla profusamente la temática de los ritos de velorios, entierros y mitos mortuorios, la línea narrativa principal se sitúa en los Andes peruanos, cerca de la fortaleza de Ollantaytambo como si el autor, rechazando cualquier chovinismo, se propusiera ensanchar la problemática para recalcar la riqueza hispanoamericana de la tradición ; además, la narradora es una « gringa », viuda reciente residente en la zona, observadora y participante de los ritos relatados, siendo así el enfoque a la vez interno y doblemente externo.

La modernidad del escenario de « El trueque » de Eloy Urroz, el viaje aéreo, tampoco es compatible con la festividad tradicional ; si bien se menciona la tradición de Halloween³, resultado del mestizaje cultural en México, el interés va centrado en el fantasma de la muerte relacionado con el miedo al avión, y a un tópico del destino, la muerte fiel a la cita fijada aun cuando no llega por donde se la espera : en un trato con Dios - en que no cree -, el protagonista, perturbado por el presentimiento del derrumbe del

1 PARRA Eduardo Antonio, BELTRÁN Rosa, BELLATÍN Mario *et al.*, *Día de muertos, Antología del cuento mexicano, op. cit.*, p. 12.

2 *Ibid.*, p. 10-11.

3 *Cf.*, *ibid.*, p. 119.

avión en que viajan su esposa e hijos, propone cambiar su muerte por la suya ; muere en efecto, en otro vuelo, pero de un ataque al corazón¹.

La estrategia de distanciamiento de Adrián Curiel Rivera es distinta, temporal y no geográfica, ya que adopta el género de la ciencia ficción. Los protagonistas de « Urbarat 451 », que toma prestado a *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury explícitamente y a *1984* de Orwell, son una pareja de catedráticos que han infringido la prohibición de poseer libros. Se supone que en aquella « Era Tecnológica »², hecha de robots y pantallas parlantes, se sigue celebrando el Día de Muertos y, desde el autobús que los lleva a la cárcel – y a la muerte – los condenados observan el mismo espectáculo que conoce el lector mexicano del cuento :

Era día de Muertos y la gente en las aceras, como podía observarse desde el interior del autobús, a través de la cuadrícula metálica que enmarcaba los vidrios, improvisaba altares que iba embelleciendo con papel picado y flores de cempasúchil. En esa fecha, los fieles difuntos subirían y bajarían de donde fuera que ahora tuviesen establecida su residencia, dispuestos a ingerir las ofrendas fantasmagóricas con el feroz apetito de un simple mortal.³

Pero la Fiesta viene a ser una forma vacía y la significación se ha desplazado de la muerte, sólo implícita en el texto, a la descripción de un régimen totalitario. Otros autores también evaden el sentido de la fecha : Rosa Beltrán, aparentemente respetuosa de la consigna al situar su cuento, « Optimistas », en un panteón el día señalado, propone en realidad una sátira de la administración, en la que, por remodelación del cementerio, una familia no logra encontrar la tumba de la madre. Y el *incipit* de « Altar a solas » de Alejandra Bernal, « Pobrecita [...] no tiene ningún muerto a quien rezarle »⁴, engaña al lector ya que su tema es, en realidad, la soledad en la ciudad donde el encuentro improbable entre una mujer llamada Ruina y El Suicida no tendrá lugar. El altar mencionado en el título, para el que Ruina compra copal en la tienda de abarrotes⁵, viene a ser una metáfora del

1 Eloy Urroz, miembro, como Volpi, de la llamada generación del « Crack », ha publicado, en 2004, la novela *Un siglo tras de mí*, (ed. Joaquín Mortiz, 568 p.). « El Trueque » viene incluido en la novela (p. 212-215), pero le falta el desenlace que revela la muerte del protagonista, ya que el personaje sigue vivo en la novela, e incluso es autor del texto... destinado a una antología de cuentos mexicanos contemporáneos en torno al tema del Día de Muertos, introduciendo así un juego de espejos entre ficción y realidad.

2 *Ibid.*, p. 73.

3 *Ibid.*, p. 64.

4 *Ibid.*, p. 83.

5 Tienda de ultramarinos, en México.

deseo de comunicación y vida, como lo confirman las escasas « ventanas de un edificio cúbico intemperizado, otro altar al exterior »¹.

Si los tres últimos relatos de la antología también eluden la consigna, es en forma distinta, valiéndose de categorías universales gracias a una estilización que enfrenta al hombre con su muerte ; « Ajedrez », de Martín Solares, cuenta una partida de ajedrez con la Muerte, recuerdo obvio de *El Séptimo sello*, la película de Ingmar Bergman ; pero las últimas líneas del relato desacralizan el reto metafísico con el humor mexicano señalado por Volpi : el protagonista, a punto de ganar contra la Muerte, descubre que el caballo que creía tener en la mano es en realidad una cebra, y despierta de su sueño sin recordar si jugaba con las negras o con las blancas². « Domingo », de Guadalupe Nettel, escenifica Eros y Tánatos, ya que la mujer que el protagonista descubre en su cama es su muerte. Los elementos referenciales son ínfimos en estos dos textos breves. No así en « El bienquisto a su pesar », de Ignacio Padilla ; si también narra un reto en el que lo que se juega es la muerte, éste se desarrolla en un contexto histórico preciso, los últimos momentos del imperio de Maximiliano, en torno a una representación del *Don Juan Tenorio* del Día de Muertos. Lo protagonizan su autor, el poeta José Zorrilla de paso por México³, asimilado al convidado de piedra⁴, y su don Juan quien, en una subversión del tema, le reprocha a su creador el haberlo hecho inmortal :

Si usted al menos, como Tirso, me hubiese entregado al infierno del convidado de piedra [...] me habría salvado de esta vida miserable donde un hombre es amado por todos menos por la muerte [...] Usted [...] será ahora el único responsable de la demencia y el deshonor que esta criatura suya se dará a sembrar por estas tierras sin Dios.⁵

¿ Rebelión de la criatura, no contra la Muerte, sino contra su Creador ?

Los cuatro relatos restantes asumen plenamente la propuesta, situar el relato el Día de Muertos, y está bien presente en sus páginas « la típica parafernalia ligada » con la fiesta, como escribe Volpi⁶, los altares de

1 PARRA Eduardo Antonio, BELTRÁN Rosa, BELLATÍN Mario *et al.*, *Día de muertos, Antología del cuento mexicano, op. cit.*, p. 86.

2 *Cf. ibid.*, p. 137.

3 « José Zorrilla se exilió en 1855 en México, donde Maximiliano lo nombró ‘Poeta de cámara’. Zorrilla creó un teatro en palacio donde estrenó, en 1865, su *Don Juan Tenorio*. Regresó a España el mismo año », *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, México, Porrúa, 4ª ed, 1976 (artículo Zorrilla).

4 PARRA Eduardo Antonio, BELTRÁN Rosa, BELLATÍN Mario *et al.*, *Día de muertos, Antología del cuento mexicano, op. cit.*, p. 149.

5 *Ibid.*, p. 151.

6 *Ibid.*, p. 12.

muertos con su copal, sus veladoras y sus flores de cempasúchil. Sin embargo, el registro fantástico de « Novia de azúcar », de Ana García Bergua, parece heredado de los cuentos de Hoffmann más que de la tradición mexicana, y el aparecido que atemoriza al doctor Greene – ¿ un gringo ? – en « Cerros de cobre », de Pablo Soler, puede ser fruto de un espíritu receptivo a lo irracional y perturbado por un remordimiento. Si bien el distanciamiento parece haberse reducido bajo estas plumas, tampoco siente el lector adhesión a la tradición.

En cambio, el ritual del Día de Difuntos es el eje estructurador de los dos cuentos que completan los doce. El título mismo, « Huaquechula », de Pedro Angel Palou, es el nombre de un pueblo del estado de Puebla, donde es particularmente celebrada la fiesta¹. Ese sábado dos de noviembre, un fotógrafo divorciado tiene que hacerse cargo de sus dos hijitas, y en vez de visitar el zoológico por enésima vez, las lleva a Huaquechula, aprovechando para hacer fotos para el periódico que lo emplea. Ahora sí la descripción de los altares de muertos escapa a la convención e integra detalles que interesan al profesional :

En Huaquechula todas las ofrendas son blancas, con torres de muchos pisos llenas de cromos con ángeles y querubines en colores suaves. Los techos de cada piso tienen espejos en los que se reflejan las fotos del difunto a quien se le dedica la ofrenda ; el espejo sirve para que no se diluya la presencia del muerto, para que su espíritu se quede en la casa, con los suyos, durante los días santos.²

Incluso la presencia de las niñas autoriza una perspectiva pedagógica que hace funcional la descripción :

Se despiden y la anciana les regala a las niñas unas calaveritas de azúcar a las que les escribe sus nombres, Sara, Regina, y les da un beso.

Me marea ese olor, papá – te dice Regina.

Sí, papá, ¿ por qué hay tanto humo ?

Se lo explicas pero no las convences ; además a ti tampoco. Realmente el copal y el incienso marean, las decenas de velas encendidas, los rezos, la fe.³

Sin embargo, la ausencia de llantos o demostración de dolor, la negación del viudo de poner espejos para dejar en paz a su esposa muerta de cáncer que bastante sufrió en vida⁴ – negación que responde a la reserva del padre para con su propia ex esposa – todo hace de los ritos descritos unas formas sin contenido, exóticas, observadas del exterior por el ojo profesional del fotógrafo y la curiosidad de las niñas.

1 Se le menciona en la Convocatoria citada en *La Jornada de Oriente* del 13/10/ 2005.

2 PARRA Eduardo Antonio, BELTRÁN Rosa, BELLATÍN Mario *et al.*, *Día de muertos, Antología del cuento mexicano, op. cit.*, p. 107-108.

3 *Ibid.*, p. 109.

4 *Ibid.*, p. 110.

Al contrario la emoción está muy presente en el cuento que abre la antología, « Los santos inocentes », de Eduardo Antonio Parra en que el ritual se vive por de dentro. Carmen, cuyo amante ha muerto hace poco, abraza una tumba abandonada porque « su muerto se encontraba unos pasos más allá, en compañía de la viuda y los hijos »¹; cuando un terrible aguacero ahuyenta a los familiares, puede reunirse con él, aprovechando el tequila de la ofrenda. En su borrachera, Carmen escucha « los murmullos » de los difuntos, posible recuerdo del Comala de Rulfo, sus quejas porque Dios los ha privado de « su » noche, de la orgía que necesitan para algún día abandonar el camposanto por un lugar mejor – ¿ el Mictlan prehispánico² ? Los « santos inocentes », las almas en pena, brotan de todas partes bajo la luz de la luna, acorralando a Carmen que viola « la sacralidad de su festín »³; sólo al amanecer puede escapar hacia la vida : « Tú tienes a María de los Angeles y a tus chamacos, dijo. Quédate con ellos. Y se alejó decidida a jamás volver a dedicarle siquiera un pensamiento »⁴.

*

La antología declina el tema mortuorio en una gran variedad de formas, ofreciendo al lector un catálogo de actitudes, no tanto frente a la muerte sino a un rito social ; rito cuya función sería rechazar una realidad insoportable, interponiéndose entre el horror a la muerte – que comparte el mexicano con los demás hombres, al contrario de lo que sugiere un tópico trillado – y el afán vital que triunfa al terminar la tremenda noche de Carmen : la comunicación es imposible entre vivos y muertos, muerte y vida son irreductibles.

Pero vimos la inmensa distancia con la que la casi totalidad de los autores convocados tratan el tema del Día de Muertos ; resume su postura Guillermo Sheridan en su « Filípica contra altares » que sirve de epílogo al volumen : « El día de Muertos es un invento de antropólogos, una excrecencia del Indio Fernández, un estremecimiento de Frida Kahlo »⁵ que, de ser auténtica tradición, no necesitaría de tanto fervor. Pero, al apelar al racionalismo en que se ha educado el mexicano⁶, Sheridan se manifiesta como intelectual, como lo son también los jóvenes escritores que integran la antología ; queda por ver si los grupos populares comparten su posición. En todo caso, invita a matizar su reticencia una extraña forma de renovación del

1 *Ibid.*, p. 15.

2 *Cf. ibid.*, p. 20-21.

3 *Ibid.*, p. 26.

4 *Ibid.*, p. 30.

5 *Ibid.*, p. 156-157.

6 *Cf. idem.*

Día de Muertos, la reciente devoción a la « Santa Muerte », un culto a la muerte que, en tiempos de crisis, parece haber arraigado entre los excluidos por la sociedad, delincuentes, pequeños narcotraficantes o prostitutas¹.

Jacqueline COVO-MAURICE
Université de Lille 3

¹ BARRANCO Bernardo, « La Santa Muerte », y HERNÁNDEZ Alfonso, « Ante la crisis, adorar a la santa muerte deviene culto familiar », *La Jornada*, 1º de junio y 29 de octubre de 2005.

DEUIL ET MÉLANCOLIE

Deuil et mélancolie dans *La Lluvia amarilla* de Julio Llamazares

Le cadre conceptuel de ce travail est, comme le titre l'indique, celui dont Freud a tracé l'orientation dans l'article « Deuil et mélancolie », écrit en 1915 et publié en 1917 avec quatre autres articles de la même période dans *Métapsychologie*¹.

La notion de deuil a deux sens : tristesse profonde causée par la perte d'un être cher et période de douleurs, de chagrins et de tristesse qui suit la perte d'objet, au sens freudien d'objet d'amour. C'est dans cette période que Freud situe le travail de deuil, ce processus de restructuration psychique, décisif pour l'avenir de l'équilibre du sujet endeuillé. Dans *Deuil et mélancolie*, Freud considère le deuil comme une maladie naturelle par laquelle passe l'endeuillé. Maladie qui met le sujet à l'épreuve singulière de la réalité, la disparition de l'objet. De la soumission ou pas au verdict de la réalité dépendra la réussite ou l'échec du travail de deuil.

Dans le premier cas, il s'agit de ce que Freud appelle le deuil normal :

Ce qui est normal c'est que le respect de la réalité l'emporte. Mais la tâche qu'elle impose ne peut être aussitôt remplie. En fait, elle est accomplie en détail, avec 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.

Dans le second cas, le sujet reste rivé à l'objet perdu dont il s'obstine à refuser la disparition. Nous sommes alors en présence du deuil pathologique dont l'aboutissement est la mélancolie.

C'est dans cet espace que je situe le long monologue d'Andrés de Casa Sosas dans *La Lluvia amarilla*⁴.

Je m'attacherai à montrer comment la série de deuils successifs, non surmontés, détermine le destin du personnage-narrateur, mais aussi celui de

1 FREUD Sigmund, *Métapsychologie*, traduit de l'allemand par LAPLACE Jean, PONTALIS J-B et *sqts.*, Paris, Gallimard, « Idées NRF », 1968, 189 p. L'article « Deuil et mélancolie » se trouve p. 147-174.

2 *Ibid.*, p. 150.

3 *Idem.*

4 LLAMAZARES Julio, *La Lluvia amarilla* (1988), Barcelona, Seix Barral, « Biblioteca Breve », 1989, 8^a edición, 143 p.

Sabina, son épouse, les plongeant tous les deux dans une mélancolie profonde.

Les deuils successifs

Le décès de Sabina provoque, chez le personnage-narrateur de *La Lluvia amarilla*, un choc, une sidération dont le récit montre les effets ravageurs. Ce décès conclut la série d'absences, d'abandons, de morts dont le personnage conserve saignants les stigmates jusqu'à la fin du récit.

Imaginant la réaction de ceux qui découvriront son corps, il dit :

Nadie, sino algún loco – pensaré más de uno en ese instante –, puede haber resistido completamente solo tanta muerte, tanta desolación durante tantos años.

Durante largo rato, contemplarán el pueblo en medio de un silencio sepulcral.¹

Ce silence d'outre-tombe, conséquence de la mort réelle ou symbolique de tous les habitants, enveloppe le personnage qui attend, dans son lit, l'arrivée d'une présence qui lui donne sépulture.

Le sentiment de solitude, de dérégulation, constant dans le roman, est la conséquence de la mort qui emporte, avec les personnages, tout le système référentiel environnant. L'obsédante pluie jaune – « lluvia amarilla » – en annonce et amplifie les effets.

Installé, depuis longtemps, dans le deuil par des pertes successives, la mort de Sabina et les circonstances dans lesquelles elle a mis fin à ses jours enserme définitivement Andrés de Casa Sosas dans les rets de la mélancolie. Car, comme le souligne Freud, « l'action des mêmes événements provoque chez de nombreuses personnes [...] une mélancolie au lieu du deuil »². C'est ce dont le personnage a une vive conscience :

La precipitación de los acontecimientos [...] y la terrible soledad que se abatió sobre la casa [...] me sumieron en un estado de total indiferencia del que tardé muchos días en salir. Sentado día y noche junto al fuego, sin acordarme apenas de comer ni de dormir, sin levantarme tan siquiera de mi sitio [...]³

Cet état de prostration est caractéristique 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

Si, dans le roman, les autoreproches sont absents, toutes les autres caractéristiques de la mélancolie y sont présentes, sous des formes tantôt

1 *Ibid.*, p. 11.

2 FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 148.

3 LLAMAZARES Julio, *op. cit.*, p. 29-30.

4 FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 148-149.

explicites, tantôt voilées. L'état de profonde dépression qui immobilise le personnage-narrateur, après la mort de Sabina, prolonge et approfondit celui dans lequel il succombait à chaque départ des habitants d'Ainielle.

L'exode des habitants d'Ainielle est vécu par le couple comme un abandon, comme une perte dont ils se refusent à accepter la réalité. Il est significatif que, à chaque départ, Andrés de Casa Sosas se réfugie dans le vieux moulin et y reste accroupi, se confondant avec les vestiges d'une machinerie depuis longtemps hors d'usage.

Faisant référence au départ de Julio, le dernier habitant qui a abandonné Ainielle, le personnage-narrateur dit :

También, aquella noche, corrí a esconderme en el molino. Lo hacía siempre que alguien se marchaba para no tener que despedirme, para que nadie viera la pena que me ahogaba. [...] Por eso, aquella noche, cuando los de Casa Julio llamaron muy temprano a la puerta de la mía, [...] tampoco [Sabina] bajó a abrirles. [...] Con la memoria y el corazón deshechos por el llanto, escondió la cabeza debajo de la almohada para no escuchar más los golpes en la puerta ni los cascotes de la yegua cuando se alejaban.¹

Se cachant, l'un dans le vieux moulin, l'autre sous l'oreiller, le mari et l'épouse accentuent leur enlèvement irréversible dans l'être-pour-l'absence et dans l'absence. Absence de ceux qui les ont quittés, absence de l'un par rapport à l'autre. Murés chacun dans son amertume, en proie à l'ennui, à l'indifférence, chaque fois plus éloignés l'un de l'autre, plus absents, ils se meuvent désormais dans l'espace du deuil pathologique, de la mélancolie profonde.

Le mari néantise la réalité en se blottissant dans le moulin, transformé en cercueil-refuge, et Sabina en se murant dans le silence, en errant comme un zombie sur les chemins lugubres d'Ainielle. Ni l'un ni l'autre ne reconnaît la perte qui, de ce fait, ne peut être intégrée par le moi. La multiplication des deuils qui frappent le couple ne peut donc qu'entraver davantage le travail de restructuration du moi.

La perte de Julio rouvre chez l'époux et l'épouse les blessures narcissiques mal cicatrisées des deuils anciens, notamment ceux de leurs trois enfants :

Uno [...] amontona silencios y óxido encima del recuerdo y, cuando cree que ya todo lo ha olvidado, basta una simple carta, una fotografía, para que salte en mil pedazos la lámina del hielo del olvido.²

Ces paroles d'Andrés de Casa Sosas, à propos de la lettre reçue du fils parti pour l'Allemagne, montrent qu'il n'en avait jamais fait le deuil.

¹ LLAMAZARES Julio, *op. cit.*, p. 18.

² *Ibid.*, p. 51.

Voici quelques lignes concernant la scène dans laquelle le fils annonce son départ :

Fue un día de febrero, [...] gris y frío que ni Sabina ni yo jamás olvidaríamos. [...] Ni su madre ni yo le respondimos. Sabina se escondió a llorar en algún cuarto y yo seguí sentado junto al fuego, inmóvil, sin mirarle, como si no le hubiera oído. Él ya sabía lo que yo pensaba. Se lo había dicho claramente el primer día. Si se marchaba de Ainielle, si nos abandonaba y abandonaba a su destino la casa que su abuelo había levantado con tantos sacrificios, nunca más volvería a entrar en ella, nunca más volvería a ser mirado como un hijo.¹

Le silence parental qui accueille l'annonce du fils traduit un choc émotif profond caractéristique du traumatisme causé par le décès réel d'un être cher. Mais, en même temps, ce silence constitue un déni de la réalité – moyen de défense classique contre la perte de l'objet –, analogue à celui que le couple opérera lors du départ de Julio. Déni qui comporte, dans les deux cas, une condamnation du « décédé ». Cette condamnation prend, dans le cas du fils, la forme explicite d'un infanticide symbolique, puisque le père ferme définitivement la porte au fils et le renie. L'attitude du père est, certes, ostensiblement dédaigneuse : « inmóvil, sin mirarle, como si no le hubiera oído ». Cependant, tout en indiquant que la Loi est inflexible, cette attitude est un moyen de défense contre la perte de l'objet. Ce que confirment, lors du dîner dans une atmosphère lugubre, le face à face père/fils et la scène de l'adieu manqué le lendemain :

Amanecía cuando escuché la puerta. Al principio, creí que era la puerta de la calle y pensé que Andrés se iba a marchar sin despedirse. Pero los pasos cruzaron el pasillo, subieron muy despacio la escalera y se pararon finalmente ante este cuarto. Andrés tardó bastante en decidirse. Cuando lo hizo, se quedó quieto al lado de la puerta, mirándome en silencio, sin atreverse siquiera a acercarse hasta la cama. Yo le sostuve unos instantes la mirada y, luego, antes de que pudiera decir nada, me volví y me quedé mirando a la ventana hasta que se marchó.²

Cette scène concrétise l'infanticide. Mais elle fait clairement apparaître, aussi, le conflit intrapsychique caractéristique de la mélancolie, cette scission du moi, ce tiraillement entre deux désirs contradictoires : désir de se détacher de l'objet, en le haïssant, et désir de le maintenir présent. Dès lors, on comprend l'inefficacité des efforts d'Andrés de Casa Sosas pour effacer tout souvenir du fils, comme en témoignent maints passages du roman. On comprend également que le père puisse se sentir coupable de la perte, comme c'est souvent le cas chez des proches du défunt.

L'inquiétante étrangeté

Le départ d'Andrés rouvre à vif, dans la conscience du père et dans celle de la mère, les blessures de la perte de leurs deux autres enfants :

¹ *Ibid.*, p. 52.

² *Ibid.*, p. 53.

La partida de Andrés resucitó las sombras de Sara y de Camilo. La partida de Andrés dejó un vacío tan grande dentro de la casa que, aunque su nombre nunca más volvió a ser pronunciado dentro de ella, tampoco nada ya volvería a ser igual desde aquel día. [...] Cuando, al amanecer, Andrés cerró a su espalda la puerta de la casa y se alejó en silencio, en medio de la lluvia [...], los fantasmas de Sara y de Camilo regresaron a la casa para llenar el hueco que su hermano había dejado.¹

Ces lignes montrent combien l'échec du travail de deuils anciens plonge le moi dans les affres de la mélancolie et favorise l'irruption de l'inquiétante étrangeté – *Unheimliche* – dont parle Freud. Par inquiétante étrangeté, il faut entendre ce « quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus du refoulement »². Freud souligne que « ce qui paraît au plus haut point étrangeté inquiétant à beaucoup de personnes est ce qui se rattache à la mort, aux cadavres et au retour des morts, aux esprits et aux fantômes »³. C'est dans cet espace que l'on peut comprendre la résurgence de l'ombre de Sara et de celle de Camilo qui annoncent la série des fantômes qui envahiront de plus en plus le champ de la conscience d'Andrés de Casa Sosas. Ces fantômes émergent du fond mi-inconscient, mi-conscient, dans lequel les maintient la relation ambiguë des parents avec l'objet de la perte.

Sara – l'enfant décédée à l'âge de 4 ans – est maintenue symboliquement présente dans sa chambre fermée à clef le jour du décès, jamais ouverte depuis. Cette fermeture symbolise le désir de maintenir enfui le principe de réalité, de refouler la perte. Je dirai que la chambre correspond à l'inconscient où se déroule le deuil pathologique dans lequel sont englués les parents de Sara, notamment le père.

Camilo, le fils aîné parti à la guerre, dont personne n'a jamais eu de nouvelles, est maintenu en attente de retour :

Al principio, tanto Sabina como yo nos resistimos a admitir aquello que el silencio venía sugiriendo [...]. Sabina se negó, de hecho, hasta su muerte y, aunque nunca lo dijo, esperó algún milagro hasta el último día. Pero el milagro era imposible. [...] Sólo su sombra regresó a la casa [...].

Y, ahora, regresaba del fondo de la noche, al cabo del olvido y al cabo de los años, como un fantasma antiguo a reclamar lo suyo.⁴

Le statut de disparu de Camilo le situe dans un entre-deux, ni mort ni vivant. Le disparu « est quelqu'un qui flotte entre la vie et la mort »⁵, dit le personnage principal de *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso. Camilo

1 *Ibid.*, p. 53-54

2 FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, « Folio-essai », n° 93, 1985, [342 p], p. 246.

3 *Idem.*

4 LLAMAZARES Julio, *op. cit.*, p. 55.

existe sans exister et, par conséquent, ceux qui attendent son hypothétique retour restent prisonniers de l'incertitude, tenaillés par des sentiments ambigus.

Dans ces conditions, il est manifeste qu'aucun travail de deuil n'est possible. C'est pourquoi Sabina s'en va à la dérive dans un processus irréversible de perte du sentiment de réalité, d'isolement et de malheur qui aboutit à son suicide dans le vieux moulin. Et Andrés de Casa Sosas, surtout après la perte de Sabina, s'installe dans le délire, dans l'hallucination et la détresse sous la poussée du retour du refoulé.

Il est significatif que ce soit dans la chambre fermée à clef de Sara que se produise la première irruption de ce refoulé, sous forme d'appel angoissé et de la respiration pantelante qui avait emporté la vie de l'enfant :

Recuerdo que serían las dos de la mañana. [...] había un ruido extraño dentro de la casa. Un jadeo monótono, lejano, indescifrable, como una respiración entrecortada. [...] [...] La respiración sonaba [...] en la pequeña habitación cerrada con candado desde hacía veinte años en la que había agonizado y muerto Sara.

Durante unos segundos, me quedé paralizado. [...] El tiempo suficiente, sin embargo, para que [...] aquella respiración febril y entrecortada se hubiera hundido ya como una hoja de hierro en mi memoria removiendo el recuerdo de aquella larga asfixia, de aquel jadeo ahogado e interminable que consumió el cuerpo de Sara lentamente.¹

Cette scène est le résultat d'une hallucination auditive qui, selon Lacan, trouve sa raison dans la structure de la forclusion. Ce qui a été refoulé dans l'ordre du symbolique fait retour dans l'espace nocturne et réel de la maison. Ce phénomène hallucinatoire est meurtrier pour Andrés de Casa Sosas, car la voix qu'il entend ne vient pas d'un Tu arrimé à l'Autre, mais d'un au-delà de sa propre subjectivité, sans aucune médiation possible, qui concrétise l'échec du refoulement.

Le retour de Sara inaugure la série de retours qui entraîneront le père dans le monde des morts. Retour obsédant, notamment, du fantôme de la mère et de celui de Sabina. Mais retour également d'autres fantômes : celui de la vieille femme qui avait péri brûlée, dans de terribles souffrances ; celui de l'enfant monstre, enfermé et attaché dans l'écurie par les parents, qui revient entouré de vipères.

La première apparition de la mère marque une étape décisive dans l'évolution psychologique du personnage. Celui-ci l'indique comme le moment frontière entre la vie – symbolisée par ses sorties sporadiques d'Ainielle – et l'univers morbide dans lequel il est de plus en plus englué.

⁵ BONASSO Miguel, *Recuerdo de la muerte*, Buenos Aires, Puntosur Editores, 1988, [408 p.], p. 43.

¹ LLAMAZARES Julio, *op. cit.*, p. 56-57.

Les premières apparitions de la mère semblent rassurantes. Mais elles deviennent vite angoissantes par la cohorte de fantômes qui l'accompagnent, prêts à engloutir le fils dans l'espace de la mort. Tel est le sentiment de ce dernier lorsqu'il « découvre », assis autour de sa mère, tous les morts de la maison :

Era una noche fría, de finales de otoño, y la lluvia amarilla cegaba, como ahora, la ventana. [...] Aquel murmullo extraño [...] era un ruido de voces, de palabras cercanas, como si, en la cocina, hubiera alguien hablando con mi madre.

[...] Con mi madre, en la cocina, sólo había sombras muertas, sombras negras, silenciosas, sentadas en corrillo en torno al fuego, que se volvieron al unísono a mirarme cuando, de pronto, abrí la puerta a sus espaldas, y en las que apenas me costó reconocer los rostros de Sabina y de todos los muertos de la casa.¹

Terrorisé par cette « rencontre », il s'enfuit, mais se retrouve à nouveau face à face avec la mort : tous les morts d'Ainielle ont fait retour sur leurs maisons respectives dans un vacarme de lamentations. La mort traque le personnage, qui a d'ailleurs souvent le sentiment qu'il est mort, qu'il fait partie du monde des morts :

[...] es una sensación que nunca me ha dejado desde la noche misma en que mi madre apareció por vez primera. La sensación oscura e impenetrable de que, quizá, también yo estaba muerto.²

Cette interrogation sur son statut, être vivant ou être mort, sur la frontière entre réalité et rêve, apparaît souvent dans le roman. Elle est le reflet du brouillard dans lequel se débat le personnage, terrorisé par le retour du refoulé. C'est pourquoi, depuis la première apparition de la mère, il n'a plus osé se regarder dans un miroir de peur d'y rencontrer l'abîme.

Après des mois sans revoir le fantôme de la mère, et alors qu'il pensait en être libéré, elle réapparaît, plus inquiétante encore :

De noche y por sorpresa. [...]

A veces, con Sabina. A veces, rodeada de toda la familia. Durante mucho tiempo, me escondí, para no verles, en cualquier lugar del pueblo o vagué durante horas por los montes sin rumbo ni sentido.³

Les apparitions de la mère et sa présence obsédante montrent que le personnage-narrateur n'avait pas fait le travail de deuil. La mère fait retour dans une situation particulièrement douloureuse – le décès de Sabina - qui reproduit celle qu'il avait vécue lors de son décès, sur fond de culpabilité.

On voit scintiller, comme une rumeur en sourdine, le sentiment de culpabilité qui sous-tend *La Lluvia amarilla*. Ce sentiment de culpabilité

1 *Ibid.*, p. 87-88.

2 *Ibid.*, p. 93.

3 *Ibid.*, p. 92.

s'est incrusté dans la structure même de la conscience délirante comme conséquence de l'attachement que le personnage-narrateur persiste à maintenir avec tous et chacun des objets perdus, notamment avec la mère et avec Sabina. La fuite éperdue d'Andrés de Casa Sosas pour ne plus se trouver face aux fantômes ne peut aboutir qu'à creuser davantage son sentiment de culpabilité, car elle implique le désir de se séparer de l'amour de l'objet, et non pas de l'objet.

Aussi, lorsqu'il fuit le fantôme obsédant de la mère qui le poursuit, il se heurte à celui, terrifiant, de la vieille femme brûlée dont il avait vu l'atroce agonie :

La vieja estaba en todas partes. [...] Era inútil que siguiera corriendo porque, allí donde fuera, ella estaría ya esperándome, repitiendo incansable aquel lamento horrible, brutal, interminable : ¡ Dadme agua y matadme !... ¡ Dadme agua y matadme !¹

Le harcèlement du fantôme de la femme brûlée, comme celui des autres morts, est le prix à payer au retour du refoulé. Les blessures anciennes non cicatrisées font ainsi sentir les profondes lésions opérées dans l'équilibre psychologique du moi.

Sabina fait retour par la panique que suscitent chez Andrés ses yeux et par l'indestructible corde avec laquelle l'épouse s'était pendue.

La présence obsédante des yeux dans *La Lluvia amarilla* a beaucoup à voir avec la problématique du châtement et de l'autopunition que souligne Freud dans l'analyse qu'il fait du conte d'Hoffmann, *L'Homme au sable*². Il y a un lien étroit, dit Freud, entre la crainte d'endommager ou de perdre les yeux, le sentiment de culpabilité et l'irruption de l'inquiétante étrangeté³. On en trouve la clé dans ces lignes qui évoquent la première rencontre d'Andrés de Casa Sosas avec la mort, à l'âge de six ans, lors du décès de son grand père :

Recuerdo que, de niño, ya intuía el inmenso vacío que esconden tras sus párpados los ojos de los muertos. Recuerdo, incluso, aún, con precisión extraña, el día en que descubrí el rostro inolvidable de la muerte. Tenía yo seis años. [...] El abuelo estaba solo, inmóvil en la cama, con la cabeza colgando de la almohada y los ojos inmensamente abiertos.

[...] Desde entonces, he visto muchas veces las últimas miradas de los muertos. He visto, ya vacíos, los ojos de mis padres, los ojos de mi hija, los ojos amarillos y heridos

1 *Ibid.*, p. 112.

2 Cf. FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 225-236.

3 « L'expérience psychanalytique nous met en mémoire que c'est une angoisse infantile effroyable que celle d'endommager ou de perdre les yeux. Beaucoup d'adultes sont restés sujets à cette angoisse et ils ne redoutent aucune lésion organique autant que celle de l'œil. N'a-t-on pas d'ailleurs l'habitude de dire qu'on tient à quelque chose comme à la prune de ses yeux ? L'étude des rêves, des fantasmes et des mythes nous a appris que l'angoisse de perdre ses yeux, de devenir aveugle est bien souvent un substitut de la l'angoisse de la castration », *ibid.* p. 231.

por la nieve de Sabina. [...] Siempre he sentido el mismo vértigo. Siempre el mismo frío intenso que una tarde de invierno me invadiera ante los ojos transparentes y sin vida de mi abuelo.¹

Le vertige auquel fait référence la citation est amplifié par la découverte de Sabina, pendue dans le moulin : « ¿ Cómo olvidar aquellos ojos fríos que se clavaban en los míos ? »². Dans les yeux glaciaux de Sabina fait retour la figure d'effroi de son enfance – le grand-père, la tête pendante et les yeux béants –, et ce d'autant que l'enfant avait pénétré dans la chambre mortuaire en cachette – la chambre lui avait été interdite –, tel le jeune Nathanaël du conte d'Hoffmann. Dans les deux cas, il y a transgression de l'interdit et refoulement.

Ce retour du refoulé se manifeste donc comme panique devant la mort et concomitamment comme condamnation. Ainsi s'explique, entre autres, la scène dans laquelle Andrés de Casa Sosas brûle le portrait de Sabina dont il ne peut plus supporter le regard vide qui le poursuit. Tel l'Œdipe mythique, terrifié par son acte, il quitte la cuisine et s'enlise dans l'espace morbide de la faute et de l'autopunition, en vidant symboliquement ses propres yeux par la profonde obscurité qui les envahit : « La oscuridad era absoluta, llenaba mis pupilas como una maldición »³. Le lourd sentiment de culpabilité l'amène, dans une sorte de rage désespérée, à éliminer tous les objets de Sabina. Mais cette élimination s'ancre dans l'espace de la mort de Sabina dont il se sent responsable. Contrairement à son habitude, la nuit du suicide il n'avait pas suivi son épouse. Il était resté tétanisé dans le lit, tout en ayant le pressentiment que quelque chose de tragique se préparait.

On remarquera que, parfois, il compare les yeux de la chienne à ceux de Sabina, comme si les deux lui faisaient les mêmes reproches.

Il est significatif que, pour se libérer de l'image de Sabina, Andrés de Casa Sosas ait enterré tout ce qui avait appartenu à l'épouse dans la valise que son père avait faite pour lui et qui l'avait toujours suivi :

Era una vieja maleta de madera y hojalata. Mi padre la había hecho para mí cuando me fui al Servicio y, desde entonces, había ido conmigo a todas partes. Ahora, la acompañaba a ella, solas las dos bajo la tierra, en su definitivo viaje hacia la eternidad.⁴

En enterrant cette valise avec les objets de Sabina, c'est lui-même qu'il enterre et accompagne l'épouse « dans son voyage sans retour vers l'éternité », ce qui rend symboliquement l'attachement à l'objet perdu

1 LLAMAZARES Julio, *op. cit.*, p. 73.

2 *Ibid.*, p. 17.

3 *Ibid.*, p. 36.

4 *Ibid.*, p. 37.

indissoluble. Cet attachement se matérialise également dans le rapport du personnage à la corde de la pendaison.

Cette corde, avec laquelle Andrés de Casa Sosas avait traîné et pendu le sanglier – ce sur quoi insiste le récit – concrétise la régression de la libido et l'identification narcissique avec l'épouse disparue. Voyons rapidement comment.

Ne sachant quoi faire de la corde enlevée du coup de Sabina, il l'attache instinctivement autour de sa ceinture. Après l'enterrement, dans la solitude de la maison, le personnage, pris de panique lorsqu'il se rend compte qu'il porte la corde sur lui¹, finit par la jeter dehors, de peur que Sabina ne revienne en pleine nuit la chercher.

Le comportement désordonné du personnage dans cette scène révèle un tiraillement entre le désir de rompre définitivement avec Sabina, ce qui lui aurait permis de commencer le travail de deuil, et un profond sentiment de culpabilité face à ce désir. Se séparer de la corde signifie « tuer » Sabina, être responsable de sa mort. De là, sans doute, que la corde, enfuie sous la neige, finisse par faire retour à l'improviste et prenne Andrés de Casa Sosas dans ses rets, car il ne s'en séparera plus :

[...] cuando, al volver a casa, me até de nuevo la sogá a la cintura – casi sin darme cuenta [...], como si el tiempo volviera una vez más a repetirse –, comprendí que nunca más habría de volver a abandonarme porque la sogá era el alma sin dueño de Sabina.²

La corde, analogon de Sabina, constitue, maintenant, le lien indissoluble du mari avec l'absence, non pas en tant qu'acceptation de l'absence, ce qui lui aurait permis d'en faire le deuil, mais, au contraire, ce fil qui l'entraîne, définitivement, vers le monde de l'absence, le monde des morts.

Dans le même sens, il convient de prêter attention au rôle ambigu de l'arbre du jardin, symbole, ici, de l'autre et du même, à qui Andrés de Casa Sosas communique la mort de Sabina :

Cuando alguien moría, la noticia pasaba, de vecino en vecino, hasta el final del pueblo y el último en saberlo salía hasta el camino para contárselo a una piedra. Era el único modo de librarse de la muerte [...] Cuando murió Sabina, en lugar de a una piedra, fui a contárselo a uno de los árboles del huerto. Era un manzano viejo, un árbol retorcido y casi seco que mi padre había plantado junto al pozo, al nacer yo, para ver cómo los dos crecíamos a un tiempo.³

Le rite ici décrit a quelque chose à voir avec ceux de la tradition populaire de prise en charge symbolique, par la collectivité, de la restructuration psychique du proche du disparu. L'individu pouvait plus

1 « De repente, la mano tropezó con algo extraño y la aspereza inesperada de la sogá me estremeció de arriba abajo dejándome aturdido al borde de la cama », LLAMAZARES Julio, *op. cit.*, p. 30.

2 *Ibid.*, p. 47.

3 LLAMAZARES Julio, *op. cit.*, p. 116.

facilement renoncer à l'objet et sauvegarder l'amour pour l'objet et l'amour pour la vie.

Il est manifeste que l'arbre destinataire de l'annonce, symboliquement le double du personnage-narrateur par la volonté paternelle, ne peut point chasser la mort.

La mort ronge et dessèche Andrés de Casa Sosas, comme elle dessèche l'arbre de Sabina :

Era como si el aire estuviera ya podrido. Como si el tiempo y el paisaje se hubieran corrompido poco a poco al contacto con las ramas del manzano de Sabina.

[...] La savia de la muerte había ya invadido todo el pueblo, roía las maderas y el aire de las casas, impregnaba mis huesos como una humedad lenta y amarilla. Todo a mi alrededor estaba muerto y yo no era una excepción, aunque mi corazón latiera todavía.¹

Médiatisé par la corde et l'arbre, l'objet est incorporé dans le moi pour en nier la perte, transformant ainsi, comme le souligne Freud, la perte de l'objet en perte du moi², ce qui rend le travail de la mélancolie impossible. D'où l'état de prostration dans lequel sombre le narrateur de *La Lluvia amarilla* à chaque mort, symbolique ou réelle, et la fin annoncée :

[La] savia [del árbol de Sabina] corre, ahora, dulce y lenta, por mis venas y en Ainielle ya no hay nadie que me pueda librar de ella cuando muera. Yo seré el único, el primero y el último en saberlo. El que tendría, por tanto, que salir hasta el camino para contarle a un árbol o a una piedra que me he muerto. Pero ya no podré hacerlo. Tampoco podré ir hasta Berbusa, como el día de la muerte de Sabina, para pedir a los vecinos que me entierren. No tendré ya otro remedio que esperar a que me encuentren. Aquí, en esta misma cama, mirando hacia la puerta, mientras los pájaros y el musgo me devoran y la savia de la muerte va pudriendo mi recuerdo lentamente.³

Amadeo LÓPEZ

GRELPP/EA 369 / Université Paris X-Nanterre

1 *Ibid.*, p. 121.

2 Cf. FREUD Sigmund, *Métapsychologie*, *op. cit.*, p. 158 et sqts.

3 *Ibid.*, p. 117.

Écriture et mélancolie dans *En las orillas del Sar* de Rosalía de Castro

Le recueil *En las orillas del Sar*¹, écrit en castillan par Rosalía de Castro, comprend une centaine de compositions numérotées dont certaines sont réunies pour former une suite poétique ; bien que publié en 1884, soit un an avant sa mort, ce recueil est le fruit d'une longue trajectoire puisque, dès 1866, quelques poèmes sont publiés dans la presse. Si cet ensemble de poèmes reflète un parcours marqué par des variations de tons qui témoignent d'une évolution de la poétesse dans son rapport au monde, il n'en demeure pas moins évident que le fil directeur qui sous-tend l'écriture est un face à face avec la mort. Omniprésente, la mort envahit l'espace du texte, comme elle a déjà envahi le moi. Elle est partout, au cœur de chaque poème, reflétant ainsi l'obsession majeure de la poétesse qui n'en finit pas de la solliciter et de la nommer, sans jamais avoir vraiment recours à la personnification ; même si de nombreuses images s'inscrivent dans un imaginaire proche des romantiques ou d'une poésie dite intimiste, caractéristique du XIX^e siècle, on est loin de l'image traditionnelle de la faucheuse, car il ne s'agit pas d'évoquer le passage vers l'autre monde. Celle qui apparaît sous les traits de *La sin entrañas*², figure sans corps et sans cœur, habite l'univers poétique et le temps de l'écriture, car le moi vit la mort au présent. Certains poèmes, écrits dès les années 1865-66, sont l'œuvre d'une femme jeune, à peine âgée de trente ans, et qui mourra à quarante-huit ans, marquée tout au long de sa vie par une santé précaire et des tourments intimes.

Dans la confrontation avec la mort qui engage son être, le moi poétique apparaît lucide ; l'adjectif « melancólico » surgit à maintes reprises pour désigner l'état dans lequel il se trouve. Il s'agit d'un moi conscient de son deuil impossible de l'objet aimé et perdu. Laissant de côté les nombreuses définitions de la mélancolie³, je ne retiendrai que cette approche assez claire : « la mélancolie est moins la réaction régressive à la perte de l'objet que la capacité fantasmatique (ou hallucinatoire) de le maintenir vivant

1 CASTRO Rosalía de, *En las orillas del Sar*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1997, 196 p.

2 *Ibid*, p. 134.

3 Pour une étude approfondie de la mélancolie, je renvoie à l'ouvrage de LAMBOTTE Marie-Claude, *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, 1999, [208 p.].

comme objet perdu »⁴. L'univers poétique se nourrit de cette absence qui, en saturant l'écriture, finit par devenir présence poétique.

Nous traiterons, dans un premier temps, le moi poétique comme figure mélancolique, puis comment le travail de deuil sans cesse repoussé se fonde sur l'absence des deux figures parentales, avant d'aborder, enfin, le rapport entre écriture et mélancolie.

Un moi mélancolique

Le titre *En las orillas del Sar* évoque un espace situé au bord d'une rivière nommée et identifiable, le Sar en Galice, qui, rappelant les origines de la poétesse, inscrit l'écriture dans un retour au lieu matriciel. En outre, cet ancrage topographique se double d'un ancrage linguistique dans la mesure où le choix de la préposition « en », et non « a », suggère l'enracinement dans un lieu défini par une limite atteinte : c'est à partir de ce seuil, de ces rives liées à un paysage intime que le moi poétique va se dire. L'espace ainsi suggéré dès le titre devient l'objet d'un développement dans les sept premiers poèmes qui forment un ensemble numéroté, intitulé « Orillas del Sar ». La description du paysage et des berges du Sar repose sur une comparaison contrastée avec les souvenirs qui renvoie au moi l'image d'un espace protecteur et doux dans lequel il espère trouver refuge : « en sus lares primitivos / halla un breve descanso mi alma »¹. Si le courant du fleuve rappelle les topiques du cours de la vie et du temps qui passe, il suggère davantage, dans l'univers poétique de Rosalía de Castro, le fleuve de l'Oubli, que l'on traverse dans la mort. Ainsi, s'élevant aux confins d'une vie menacée, la voix poétique qui surgit semble, dès son apparition, convoquer la mort. C'est dans la proximité avec cet espace ultime et dans l'attente de cette échéance que naît l'écriture : la préposition « en » notifie un état figé, une immobilisation du moi avant la dernière traversée tant désirée :

la cándida abubilla bebe en el agua mansa
donde un tiempo he creído de la esperanza hermosa
beber el néctar sano, y hoy bebiera anhelosa
las aguas del olvido, que es de la muerte hermano ;²

Ce recueil est celui d'un moi qui, habité par la certitude de sa propre mort, porte un regard lucide et désenchanté sur le monde qui l'entoure. Mais ce n'est pas la peur de cette échéance qui conduit le moi à ne voir le réel que recouvert d'une noirceur profonde, mais plutôt le sentiment que le temps

⁴ FEDIDA Pierre, *L'Absence*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio Essais », 1978, [523 p.], p. 92.

¹ CASTRO Rosalía de, *op. cit.*, p. 66.

² *Ibid.*, p. 68.

présent lui échappe, le laissant aux prises avec une angoisse existentielle. Entre un présent qui ne peut le combler et un passé vers lequel il se tourne, mais qui se dérobe sans cesse, le moi voit en la mort une issue possible, une libération à ces souffrances. Mais, là aussi, l'espoir et la promesse d'un futur associé à un au-delà se révèlent compromis. Envahi par le doute religieux et les tourments, le moi sait que, pour lui, il n'y aura pas de place au ciel :

Sólo los desengaños preñados de temores,
y de la duda el frío,
me destierran del cielo, donde las fuentes brotan
eternas de la vida.¹

La trouvaille langagière de l'expression, à la limite de l'oxymore, « me destierran del cielo » notifie la dimension tragique de la situation du moi : le sémantisme – terre –, compris en partie dans le verbe, associé à l'espace céleste et divin, transforme celui-ci en une terre d'accueil, réconfortante et synonyme de vie éternelle. Mais le privatif « des » exclut le moi de cette terre aux résonances bibliques pour le condamner à un exil ici-bas et maintenant. Comme le souligne Anne Juranville, « le mélancolique est un exilé, pétrifié dans un désert de solitude [...] ou dans un décor de dévastation universelle, à moins qu'il ne soit prostré dans un ennui abyssal au fondement existentiel »².

La vie sur terre apparaît ainsi marquée par un bannissement qui conduit le moi à ne voir le monde que sous le signe de la mort. Cette expulsion annoncée d'un au-delà, au demeurant déjà vécue par le moi, comme le suggère l'emploi du présent, accentue le sentiment d'inadéquation et d'isolement qui affecte le moi. Dès les premiers poèmes, le moi se présente comme à l'écart du monde :

A través del follaje perenne
que oír deja rumores extraños,
y entre un mar de ondulante verdura,
amorosa mansión de los pájaros,
desde mis ventanas veo
el templo que quise tanto.³

Ces vers qui ouvrent le recueil permettent de situer le moi poétique dans un espace en retrait et éloigné du monde : les marqueurs qui ponctuent le mouvement de la strophe – « a través de / entre / desde » – suggèrent un double mouvement, à la fois d'éloignement et de rapprochement entre le

¹ *Ibid.*, p. 70.

² JURANVILLE Anne, *La Femme et la mélancolie*, Paris, PUF, 1993, [325 p.], p. 33. Nombreuses sont les images d'un paysage désertique qui renvoient au sentiment de solitude existentielle du moi.

³ CASTRO Rosalía de, *op. cit.*, p. 65.

locuteur et l'objet de son regard, réunis cependant dans les deux derniers vers par une disposition singulière et par l'assonance en [e-o] – veo / templo –, mais séparés, comme le souligne l'opposition verbale entre le présent et le passé-simple – veo / quise – qui renvoie à la distance entre le temps de l'écriture et le temps subjectif, celui des sentiments passés. Retranché chez lui, le moi ne peut accéder au monde que par les sens, le regard et l'ouïe, mais le regard suscite une contemplation prudente d'un paysage familier devenu étranger. En effet, dans le poème suivant, le moi perçoit la distance qui le sépare des lieux chers :

Cual si en suelo extranjero me hallase,
tímida y hosca, contemplo
desde lejos los bosques y alturas
y los floridos senderos [...]¹

La comparaison de sa terre natale avec un sol étranger rappelle le sentiment d'exil. Quant à l'image de la fenêtre, elle souligne la séparation radicale qui existe entre le moi et l'extérieur : coupé du monde, le moi sombre dans une expérience intérieure et solitaire qui le conduit à percevoir le monde sous le signe de l'absence. Cette rupture avec le dehors est caractéristique du mélancolique qui, replié sur lui-même, ne parvient plus à accéder à de nouveaux objets et se tourne vers ceux perdus² : « Cette fenêtre [...] appelle en effet l'évasion vers le dehors inaccessible. [...] pour le mélancolique, elle figure l'impossible comme refus du renoncement, au risque de l'abîme »³. De sa fenêtre, le moi pense pouvoir saisir une nouvelle fois l'objet perdu, mais celui-ci se dérobe ; ainsi, dans les vers cités plus haut, l'on a vu que le temple demeure finalement hors d'atteinte, et le chiasme qui lie le dernier vers à la strophe suivante notifie le trouble du moi et son sentiment d'inadéquation avec le réel : « el templo que quise tanto. / El templo que tanto quise [...] »⁴. La fenêtre matérialise ainsi la scission du moi avec le monde :

Yo desde mi ventana,
que azotan los airados elementos,
regocijada y pensativa escucho
el disorde concierto
simpático a mi alma...⁴

Si l'âme apparaît à de nombreuses reprises comme autant de manifestations distantes du moi, empreintes de connotations religieuses, le

1 *Ibid.*, p. 66.

2 Je renvoie aux nombreuses occurrences du motif de la soif qui reflète l'état du moi.

3 JURANVILLE Anne, *op. cit.*, p. 95.

4 CASTRO Rosalía de, *op. cit.*, p. 103.

corps, lui, est peu présent, et, pourtant, les quelques occurrences ne laissent pas de surprendre par l'effet saisissant qu'elles créent au sein du poème, faisant ainsi de la mort une présence plus tangible et matérielle. Contrastant avec les passions et les affres d'une âme tourmentée, mais néanmoins pleine de vie, dont témoignent les champs sémantiques du feu et de l'exaltation, les métonymies ponctuelles du corps révèlent que le moi est déjà atteint par la mort : « rostro enflaquecido »¹, « miembros helados »², « helándome la sangre »³. Ces images soulignent le processus mortifère dont le moi est sujet, et le froid qui s'empare du corps commence à figer le moi, l'éloignant ainsi des vivants. C'est un corps transi, dépourvu de vie et presque inerte, qui affleure au fil des poèmes, suggérant un corps privé dorénavant de sensations et devenu stérile : « y para siempre frío y agotado mi seno »⁴. Et la mort ne vient qu'achever cette décomposition du corps qui entraîne un anéantissement de l'être : « y que al cabo en la nada / han de perderse mis restos »⁵.

La dichotomie âme, esprit/corps reflète l'opposition vie/mort, mais le dérèglement de l'esprit qui tourmente le moi trouve aussi son pendant dans le mal intérieur qui ronge son corps au plus profond de lui-même :

Ya duermen en su tumba las pasiones
el sueño de la nada ;
¿ es, pues, locura del doliente espíritu,
o gusano que llevo en mis entrañas ?⁶

L'image du vers dans les entrailles n'est pas sans rappeler une certaine représentation de la mort dans la poésie ou la peinture du Siècle d'or, elle-même empreinte de significations religieuses. Le moi s'interroge sur la nature du mal qui le taraude : la question qui s'étend sur deux vers fait apparaître une alternative disjonctive, entre l'esprit, la pensée et le corps, désigné ici par un terme qui renvoie à ce qu'il y a de plus enfoui et de plus visqueux. En outre, le possessif « mis » fait surgir implicitement le moi dans sa présence corporelle et charnelle : si l'esprit appartient au monde abstrait, le corps, lui, fait bien partie de l'ici-bas. L'image du vers, caché comme dans un fruit pourri, est une métaphore de la mort qui grouille et se développe en lui. On ne peut s'empêcher de penser au cancer de l'utérus dont souffrait Rosalía de Castro et qui l'emporta, mais la difficile datation

1 *Ibid.*, p. 74.

2 *Ibid.*, p. 129.

3 *Ibid.*, p. 134.

4 *Ibid.*, p. 70.

5 *Ibid.*, p. 139.

6 *Ibid.*, p. 93.

de la majorité des poèmes rend l'approche biographique délicate ; néanmoins, les nombreuses affections que très tôt la jeune femme a connues permettent d'évoquer une sorte de pressentiment funeste.

Dans les vers suivants, le moi tente d'apporter une réponse, bien que sous la forme d'une restriction qui lui permet de se réfugier dans sa contradiction :

Yo sólo sé que es un placer que duele,
que es un dolor que atormentando halaga,
llama que de la vida se alimenta,
mas sin la cual la vida se apagara.

La négation du corps, en tant que forme de vie, complète la construction d'un moi mélancolique qui se définit à partir d'un retrait de soi au monde. Sans aller jusqu'au bout d'une entreprise de destruction de soi, caractéristique de certains états mélancoliques, le moi poétique tente de se consacrer à l'objet perdu. Il n'est pas non plus anodin que le mal qui le mine et le consume peu à peu soit désigné par la « hiel », la fameuse bile responsable en partie des accès de mélancolie. Ainsi, se sentant soumis à l'influence néfaste de la lune mortifère, le moi l'accuse de ses maux : « Y con sus dulces misteriosos rayos / derrama en mis entrañas tanta hiel »¹. L'humeur liquide qui coule en lui transforme la vie en mort, mais l'image du liquide létal connote un flux, une dynamique : la mort se métamorphose en une présence active qui, dans un mouvement de renversement, finit par animer le moi. Le moi poétique, conscient des tensions non résolues qui l'habitent, ne cesse de nommer ce mal qui comble l'espace laissé vacant par la vie : « [...] en las soledades que el líquido amargo llena ! »².

Les ombres parentales

La mort constituant le noyau de l'écriture, l'on s'étonnera, peut-être, de ne voir jamais mentionner celle de la mère, ou du père, alors que certains poèmes évoquent la disparition d'un enfant³. Il est vrai que Rosalía de Castro a déjà consacré un livre à sa mère, juste un an après sa mort : *A mi madre*, publié en 1863, est un recueil assez court, où l'hommage à la mère aimée résonne du profond déchirement causé par cette absence ; aussi peut-on s'interroger sur l'absence de cette figure dans *En las orillas del Sar*. Ces deux grands absents du recueil, la mère et le père, renvoient à la naissance de la poétesse, enfant illégitime et non reconnue. Même si ses parents se

¹ *Ibid.*, p. 111.

² *Ibid.*, p. 141. La forte présence du champ lexical de l'amertume accentue la dimension mélancolique du moi.

³ Le poème de la p. 72 évoque cette perte irréparable. Rosalía de Castro a perdu en peu de temps – 1876, 1877 – ses deux derniers enfants, en bas âge et à la naissance.

sont occupé d'elle¹, on peut penser que l'œuvre se bâtit sur cette blessure originelle et narcissique ; l'ombre ou le fantôme des figures parentales affleurent derrière certains mots ou images. La récurrence importante de l'expression « alma huérfana » présente une double connotation : d'une part, elle renvoie à la dimension religieuse de certains poèmes dans lesquels le moi s'interroge sur sa foi, sa croyance et l'existence de Dieu. D'autre part, on peut se demander si cette remise en question, ce doute ne correspond pas aussi, dans un jeu de substitution, à celle de la figure paternelle, puisque le père était séminariste. Se sentant à présent abandonné de Dieu, le moi se retrouve une nouvelle fois confronté à sa situation d'orphelin. S'adressant au Seigneur, il l'implore de ne pas le laisser seul :

y no consentas, no, que cruce errante,
huérfana y sin arrimo,
acá abajo los yermos de la vida,
más allá las llanadas del vacío.²

Dans ces vers, le terme « huérfana » se fait l'écho des origines fantasmées du moi, fantasmées dans la mesure où ses parents n'étaient pas morts à sa naissance ; c'est donc sur un plan symbolique que s'opère le glissement. Les nombreuses images du vide, du néant et du désert qui jalonnent le recueil font état d'un sentiment de désarroi et d'abandon dont le moi est sujet lorsqu'il se trouve confronté à la réalisation impossible de son désir, mais ce sentiment d'effondrement remonte aux premiers temps de son histoire, comme le rappelle Julia Kristeva : « La disparition de cet être indispensable continue de me priver de la part la plus valable de moi-même : je la vis comme une blessure ou une privation, pour découvrir, toutefois, que ma peine n'est que l'ajournement de la haine ou du désir d'emprise que je nourris pour celui ou pour celle qui m'ont trahie ou

¹ Rosalía de Castro a, dans un premier temps, été élevée par une sœur de son père séminariste, puis sa mère l'a prise avec elle. Je renvoie à l'étude psychanalytique de Rof Carballo qui voit dans l'absence d'*imago* paternelle l'explication de l'insatisfaction constante de Rosalía de Castro, qualifiée de complexe de Polycrate. Cf. ROF CARBALLO Juan, « Rosalía, ánima galaica », in *Siete ensayos sobre Rosalía*, Vigo, ed. Galaxia, 1952, cité par MAYORAL Marina, *La Poesía de Rosalía de Castro*, Madrid, Ed. Gredos, col. « Biblioteca románica hispánica », 1974 [595 p.], chapitre XIX, « El complejo de Polícrates ». Mais Marina Mayoral préfère s'en tenir à un schéma plus simple : « La niña Rosalía ama y odia a un tiempo la figura del padre ausente. Su deseo inconsciente es conseguir el amor del padre, pero no sustituyendo a la madre – que en la vida ha sido abandonada – sino superando a la madre, logrando lo que ella no logró : retener el amor del padre. Pero eso es algo prohibido, algo que ha de ser castigado, por tanto », *Ibid.*, p. 307.

² CASTRO Rosalía de, *op. cit.*, p. 74.

abandonnée »¹. En disant « huérfana », le moi poétique ne fait que projeter, sur le mode symbolique, une situation rêvée qui l'aurait finalement privée dès le début de ce qui a été la cause de son désespoir, de ce manque initial. Évoquant la tentation que représentent les vagues ourlées d'écume dans lesquelles il aimerait s'enfoncer, le moi doit faire face à leur raillerie qui accentue son sentiment d'abandon :

y ellas de mí se burlan.
Y huyen abandonándome en la playa
a la terrena, inacabable lucha,
como en las tristes playas de la vida
me abandonó inconstante la fortuna.²

Dans ce recueil, le moi évacue finalement les figures parentales pour tenter d'occuper une place dont il a été privé ; ainsi, dans le long poème « Santa Escolástica » qui se compose de moments qui suivent, selon un fil narratif, les pas d'un moi parcourant la ville de Santiago de Compostela avant de pénétrer dans l'espace sacré de l'église, quelques vers évoquent le rêve, ou la vision dont le moi perturbé est sujet alors qu'il se trouve plongé dans une contemplation mystique :

¡ Ya ya no estaba sola !...En armonioso grupo,
como visión soñada, se dibujó en el aire
de un ángel y una santa el contorno divino,
que en un nimbo envolvía vago el sol de la tarde.³

Ces vers, qui constituent une strophe, prennent un sens symbolique : le champ sémantique de la lumière qui entoure cette strophe et les suivantes souligne le sentiment de révélation qui touche le moi devant un tableau qui s'anime, comme une apparition ; la scène, d'une intense portée lyrique, évoque sans doute aucun l'Annonciation⁴ qui renvoie donc à une conception pure et dépourvue de tout péché, laquelle évince ainsi dans l'imaginaire du moi l'autre père et lave le moi de toute faute, faisant de la mère une figure idéalisée et divinisée. En outre, le moi et les figures divines se trouvent réunis, libérant ainsi le moi de tout sentiment d'abandon et de solitude. Ces vers mettent en évidence le désir d'une origine autre qui confèrerait au moi un autre statut ou place dans le monde.

1 KRISTEVA Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio Essais », 1987, [267 p.], p. 14.

2 CASTRO Rosalía de, *op. cit.*, p. 139.

3 CASTRO Rosalía de, *op. cit.*, p. 135.

4 Cf. les vers suivants qui explicitent la scène : « que hace entreabrir los labios del dulce mensajero / mientras contempla el rostro de la virgen dormida ».

La dualité entre les deux figures se retrouve dans la métaphore de la terre galicienne qui, lorsqu'elle est associée à l'image de la mère, apparaît bonne et nourricière, mais cruelle quand elle renvoie à l'image du père :

¡ muchedumbre
que nace y muere en los paternos campos
siempre desconocida y siempre estéril !¹

Il semble donc qu'il y ait évincement de la figure du Père, car comme le dit Michel Picard : « écrire exige du sang, implique dans l'inconscient quelque meurtre secret »². En outre, la figure de la Mère jouit d'un traitement singulier, lié à la figure mélancolique du moi poétique. En effet, d'après Julia Kristeva, la pulsion matricide est nécessaire dans l'autonomisation du moi, mais chez le mélancolique, cette pulsion se trouvant entravée, elle implique une inversion sur le moi : « l'objet maternel étant introjecté, la mise à mort dépressive ou mélancolique du moi s'ensuit à la place du matricide [...] la haine que je lui porte ne s'exerce pas vers le dehors, mais s'enferme en moi »³. Cette intériorisation de la Mère se retrouve dans un poème, assez surprenant, où le moi, comme figure maternelle, apparaît dans la dernière strophe pour répondre à ses enfants qui la prient de les délivrer de leur monde vécu comme une prison. La voix maternelle qui s'élève à la fin avoue son impuissance à les sauver :

¿ adónde llevaros, mis pobres cautivos,
que no hayan de ataros las mismas cadenas ?
Del hombre, enemigo del hombre, no puede
libraros, mis ángeles, la egida materna.⁴

De plus, cette voix maternelle est une voix intérieure, silencieuse – « guardo silencio, pensando » – qui ne peut agir et condamne ses enfants à la mort, comme le suggère tout au long du poème le champ lexical de l'évanescence, du rêve éveillé qui entoure les enfants, dont on ne sait plus s'ils sont de ce monde ou de l'autre ; on notera la progression de « mis pobres niños », au début, à « mis pobres cautivos » dans la dernière strophe et « mis ángeles », au dernier vers, avec l'insistance du possessif « mis » qui enferme les enfants dans une entrave affective, comme si le moi préférerait les retenir morts plutôt que de les perdre⁵. La figure de la Mère est une figure

1 CASTRO Rosalía de, *op. cit.*, p. 101.

2 PICARD Michel, *La Littérature et la mort*, Paris, PUF, 1995, [193 p.], p. 63. L'auteur renvoie aussi à la thèse de Marthe Robert sur le « roman familial » comme l'origine de tout roman.

3 KRISTEVA Julia, *op. cit.*, p. 39.

4 CASTRO Rosalía de, *op. cit.*, p. 101-102.

5 Il pourrait s'agir d'une forme de « cannibalisme mélancolique » dont parle Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 21.

mortifère, que l'expression finale, « egida materna », vient accentuer. En effet, le terme « egida » renvoie dans la mythologie grecque à la peau de chèvre sur laquelle est arborée la tête de Méduse qui « met en scène l'innommable et l'infigurable par excellence, ce qui ne peut être regardé sans que mort s'en suive : le sexe castré de la mère »¹.

L'autre écriture

L'on voit bien comment la mélancolie rend complexe la construction du moi poétique, moins dans son rapport au monde que dans son rapport à soi. Mais face à cette dimension sombre du moi, il faut évoquer enfin la portée d'une écriture qui tente de dépasser la nature létale du moi. La fin du recueil est marquée par un changement de ton, plus serein, qui accompagne une autre thématique ; en effet, dans les derniers poèmes, le moi s'interroge sur la poésie, le mot et la parole. Cette réflexion métapoétique suppose une certaine distance, en même temps qu'une critique de la gloire et de la reconnaissance auxquelles a droit une poésie du bonheur, et dont se trouve d'emblée exclue la poésie de Rosalía de Castro. Le poème devient l'espace d'un questionnement où les tensions non résolues du moi se déplacent sur le terrain du langage : pour le moi, le mot ne parvient pas non plus à atteindre la chose et ne peut combler l'abîme qui le sépare de l'Idée :

Mas la palabra en vano
cuando el odio o el amor llenan la vida,
al convulsivo labio balbuciente
se agolpa y precipita.
¡ Qué ha de decir ! Desventurada y muda,
de tan hondos, tan íntimos secretos,
la lengua humana, torpe, no traduce
el velado misterio.²

La vision pessimiste de l'insuffisance du langage humain et de son impuissance à combler un manque s'oppose à la vision du langage poétique qui, finalement, parvient à atteindre son objet, en le faisant émerger de l'état mélancolique ; ainsi l'image de la rose dans ces vers, topique des topiques poétiques, apparaît-elle comme la métaphore d'une sublimation de la mort, possible dans et par la création poétique :

De su alma en lo más arido y profundo,
fresca brotó de súbito una rosa,
como brota una fuente en el desierto,
o un lirio entre las grietas de una roca.³

1 JURANVILLE Anne, *op. cit.*, p. 55. Il faudrait développer la charge symbolique de la Méduse dans ces vers.

2 *Ibid.*, p. 156.

3 *Ibid.*, p. 117.

Écrire est un acte défini comme une tentative de repousser la mort, comme un travail de deuil que le moi ne parvient pas à faire autrement ; Michel Picard parle même de « désendeuillage », car le geste d'écriture a été poursuivi et a permis la célébration de l'objet perdu, dans sa mise à distance même¹.

Dans le recueil *En las orillas del Sar*, la pulsion de vie se traduit dans l'invention métrique qui caractérise ces poèmes, comme l'ont montré plusieurs études : au-delà de l'omniprésence de la mort, la longueur des phrases, le ton d'une voix qui se fait véhémence, la présence des exclamations et des interrogations qui ponctuent le discours poétique, l'abondance des adjectifs correspondent à une dynamique de l'écriture qui se substitue à une immobilité du moi dans sa contemplation morbide.

À la veille de sa mort, et après avoir voulu voir la mer, Rosalía de Castro a demandé à l'une de ses filles de détruire ses écrits non publiés, les estimant sûrement inutiles à présent qu'elle se savait sur le point de mourir.

Voici comment Federico García Lorca, dans un poème écrit en 1935, rend hommage à la poète Rosalía de Castro et tisse, à travers le discours poétique, un fil qui l'unit à une autre parole poétique dont il se sent proche, imprégné lui aussi du sentiment de mélancolie et de la présence de la mort :

Canzon de cuna para Rosalía Castro, morta.

*¡ Érguete, miña amiga,
que xa cantan os galos do día !
¡ Érguete, miña amada,
porque o vento muxe, coma unha vaca !*

Os arados van e vén / dende Santiago a Belén.
Dende Belén a Santiago / un anxo ven en un barco.
Un barco de prata fina / que trai a door de Galicia.
Galicia deitada e queda / transida de tristes herbas.
Herbas que cobren teu leito / e a negra fonte dos teus cabelos.
Cabelos que van ao mar / onde as nubens teñen seu nido pombal.

*¡ Érguete, miña amiga,
que xa cantan os galos do día !
¡ Érguete, miña amada,
porque o vento muxe, coma unha vaca !²*

Lina IGLESIAS
GRELPP/EA 369

¹ PICARD Michel, *op. cit.*, p. 35.

² GARCÍA LORCA Federico, « Six poemas galegos », in *Obras completas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1986, [1196 p.], p. 565.

Doña Berta de Leopoldo Alas, «Clarín», et le deuil

Un décès occasionne bien des réactions au sein d'une même famille : ses membres peuvent se déchirer ou au contraire resserrer leurs liens ou encore n'éprouver qu'indifférence à l'égard du défunt. Dans le cas où la peine envahit le cœur, Des rites funéraires facilitent le deuil ; chacun pourra peu à peu se détacher avec le temps de l'objet aimé et recommencer à vivre normalement. Mais qu'arrive-t-il lorsque la mort se traduit par l'absence d'un être cher qui ne revient pas ? Ou, par une perpétuelle interrogation sur le sort d'un enfant arraché à sa mère ? Dans ces deux cas, pas de deuil possible : un vide de l'âme s'installe au fond de l'être ; la douleur se cristallise, obsède jusqu'à la folie ; elle demeure silencieuse, secrète et sourde¹, tout comme Susacasa, la propriété de doña Berta, coupée du reste du monde. Dans ce conte éponyme, Clarín montre comment la protagoniste parvient à faire le deuil de son unique amour, son « Capitaine », et comment se réalise en elle, par étapes successives, le travail de deuil d'un fils ravi à sa mère dès sa naissance. Nous nous proposons d'étudier ces deuils qui présentent un caractère singulier chez doña Berta et dont l'impact modifiera la nature même du personnage principal qui, nous le verrons, s'inscrit alors dans une lignée de protagonistes toute clarinienne.

Un narrateur omniscient présente au lecteur, sur un ton cordial, doña Berta Rondaliego, une sympathique femme très âgée qui vit seule en compagnie de sa servante Sabel sur des terres qui présentent la particularité de n'avoir jamais été foulées par les Romains ou les Maures. Seuls des paysans irrespectueux osent maintenant souiller l'herbe grasse et immaculée de ce coin perdu des Asturies. Or, l'apparente quiétude des lieux et le sourire de la protagoniste cachent un drame qui survint dans sa jeunesse. Le texte précise par un raccourci plein de sous-entendus que la protagoniste était : « Virtuosa [...], pero virgen no ; soltera sí »². En effet, un *Capitaine*, à qui elle s'était abandonnée par amour et qui lui avait promis le mariage à son retour de la guerre, ne revint pas accomplir sa promesse et son devoir de gentilhomme.

¹Le narrateur souligne l'osmose qui existe entre doña Berta et sa propriété : « este escondite verde y silencioso [...] aquel rincón suyo, todo suyo, sordo, como ella, a los rumores del mundo », ALAS Leopoldo, « CLARÍN », *Cuentos. Superchería, Cuervo, Doña Berta*, Prólogo de PÉREZ DE AYALA Ramón, Madrid, Taurus, col. « Temas de España », 1987, [203 p.], p. 133. Nous nous référerons à cette édition dans cet article.

² *Ibid.*, p. 139.

Le travail de deuil va alors demeurer impossible pour elle. Premièrement, par manque d'informations. Seul le narrateur omniscient prend soin d'expliquer au lecteur le non retour de l'amant : celui-ci a péri au cours d'un combat héroïque contre les troupes carlistes, malgré la promesse morale qu'il s'était faite à lui-même d'épargner sa vie dans les assauts pour sauver l'honneur de sa bien-aimée. Les personnages restent donc dans l'ignorance d'une mort qui n'est pas déclarée comme telle. Il ne peut y avoir par conséquent de signes extérieurs de deuil. Deuxièmement, le Capitaine incarne l'antithèse de la famille Rondaliego. C'est l'étranger qui représente une rupture avec la tradition familiale et sa sacro-sainte règle de la pureté, dont la dépositaire est Berta – les Rondaliego de vieille souche noble, ne mélangent pas leur sang et leurs terres – ; c'est le partisan libéral de María Cristina opposé aux carlistes ; c'est le compagnon chaleureux qui remercie les hidalgos, jusqu'alors froids et distants, de l'avoir recueilli, soigné et caché des soldats de leur camp qui le recherchaient. Pour la jeune fille, le beau militaire blessé, surgi de nulle part, qu'elle soigne et dont elle tombe amoureuse, ressemble aux héros des ouvrages romantiques qu'elle dévore en cachette ; il incarne l'idéal. La coupable négligence de ses frères et leur inconscience expliquent, selon le narrateur qui cherche à déculpabiliser la jeune ingénue, que celle-ci cède au soldat dans le cadre d'une nature tout aussi romantique que ses lectures. Clarín suit ainsi le canevas littéraire usé des amants que tout oppose et que la mort sépare. Lorsque les quatre frères apprennent l'inconduite de leur protégé, et surtout la grossesse de leur sœur, ils interprètent les faits comme une trahison. Le Capitaine devient alors l'archétype du vil séducteur qui a bafoué les règles de l'hospitalité, de l'amitié et de l'honneur. Il est à nouveau l'étranger ennemi dont ils auraient dû se méfier et qu'ils auraient dû livrer aux carlistes. Les Rondaliego déchaînent leur violence contre leur sœur. Ils ne la condamnent pas à mort, mais à quelque chose qui lui ressemble. Doña Berta est enfermée à vie sur le lieu de son crime, isolée du reste des vivants à Susacasa, son tombeau de verdure. On lui vole son nouveau-né. On la prive de parole, on bâillonne sa douleur, on l'empêche de dire son incompréhension face aux événements. On la met au secret. Pour les Rondaliego, il ne peut y avoir de deuil, puisque la mort de l'amoureux reste ignorée de tous et qu'elle se traduit par une absence interprétée comme une fuite, une infamie. Berta, culpabilisée, isolée, finit par accepter son sort et par renoncer à l'espoir du retour de son bien-aimé. Avec le temps, la femme âgée se pardonne à elle-même son inconduite et accepte sa retraite par goût. Elle idéalise son aventure amoureuse. En ce sens, elle « a fait le deuil » de son amour passé, mais son travail de deuil vis-à-vis du Capitaine reste inachevé. À cet égard, on peut se

demander si la surdité dont souffre la protagoniste ne serait pas le signe d'un emprisonnement qui fait obstacle à toute reprise de vie, une sorte de séquelle d'un deuil infaisable ; doña Berta serait devenue sourde aux autres : aux paroles peut-être mensongères de son bel amour, aux reproches ignominieux de ses frères, aux insolences des paysans, à tout mot qui blesse en général. Son corps – qui parle pour elle – aurait préféré le silence, le repli sur lui-même, puisque la communication devenait impossible. Et le silence serait une forme de mort de soi-même, ainsi que la seule expression permise de ce deuil irréalisable, jusqu'à ce que l'arrivée d'un autre étranger, un peintre, permette la « mise en mots » du deuil après bien des années de latence.

Clarín réunit un faisceau de circonstances propices au déclenchement du travail de deuil. La protagoniste va, de manière inconsciente, à la rencontre de sa jeunesse disparue. Le passé remonte à la surface sous forme de ballades sentimentales fredonnées machinalement et guide les pas de doña Berta vers la poterne où avait surgi son Capitaine et où elle attendait ensuite son retour. Cette porte était pour elle le lieu de tous les espoirs, de toutes les surprises, du bonheur enfin. Le personnage, animé d'un esprit aventureux, franchit les limites de Susacasa pour entrer dans le bois avoisinant que l'on peut interpréter comme l'image de son inconscient : elle écarte les plantes épineuses sur son chemin ; symboliquement, elle ouvre un passage à ses souvenirs. Le peintre devient le personnage qui va faire remonter à la surface les mots pour *dire* le deuil interdit jusqu'à présent. Il s'agit d'un interlocuteur privilégié, car c'est un artiste qui cherche à exprimer par son art l'âme des choses et des gens, c'est-à-dire, l'indicible. De plus, il partage la même expérience de deuil inachevé – la jeune fille qu'il aimait est décédée de la tuberculose. Les deux personnages éprouvent donc une sympathie réciproque. Ils sentent intuitivement qu'ils partagent une expérience de vie et une douleur communes, une « intelligence » de cœur, nous dit le texte¹. En laissant passer le peintre par cette même poterne, doña Berta accepte implicitement de lui ouvrir la porte de ses secrets, de retrouver son passé. L'artiste donne enfin la réponse tant attendue à la question de la trahison ou de la mort du *Capitaine*, en affirmant que : « el capitán no había vuelto [...] porque no había podido »². Il fournit l'explication manquante, en établissant un parallèle entre l'héroïsme d'un Capitaine mort au combat, dont il a été témoin, et le Capitaine décrit par son amie. Par un effet de miroir, le tableau décrit par son auteur renvoie à la réalité de cet autre *Capitaine*. Ainsi, s'il y a eu mort, il y a un deuil possible ; si, de surcroît,

1 « Las personas que se muestran *inteligentes* de corazón », *ibid.*, p. 155.

2 *Ibid.*, p. 156.

cette mort est glorieuse, elle réhabilite l'image du défunt, elle chasse le doute et permet enfin l'expression du chagrin par des pleurs, si longtemps interdits et réprimés. Doña Berta peut mettre des mots sur ce qui s'est passé, honorer la mémoire du disparu et reconstruire son histoire à partir de cette information manquante. Elle est désormais la fiancée d'un héros, non plus la jeune fille bafouée par un traître. Son amour retrouve sa légitimité. Mais, paradoxalement, si le Moi redevient libre grâce à ce travail de deuil rendu enfin possible, il en va tout autrement en ce qui concerne le deuil de l'enfant.

Tout comme ils l'avaient fait pour le père, les Rondaliego avaient bloqué le travail de deuil pour le fils. Cet enfant symbolisait pour eux l'infamie. Comme Hérode, ils sacrifient ce bâtard en l'arrachant dès sa naissance à sa mère et en le confiant aux premiers venus pour qu'on en perde la trace. Cet enfant maudit devient un sujet tabou que même le dernier des Rondaliego n'aborde pas au moment du dernier soupir. Encore une fois, doña Berta affronte l'incertitude qui la ronge : son fils a-t-il disparu ou est-il mort ? Elle se heurte au silence, au vide ; elle affronte la douleur, seule, sans pouvoir porter le deuil. Le devenir de son enfant l'obsède jusqu'à la folie ; elle ne peut même pas l'imaginer ; elle l'aime d'un amour abstrait, mais puissant, et se culpabilise de sa passivité vis-à-vis de ses frères ; elle ne trouve pas le repos. Ses remords sont réactivés avec la réhabilitation du Capitaine par le peintre, car le père serait en droit de réclamer des comptes sur le sort de sa progéniture et de s'enquérir des efforts déployés pour la retrouver. Curieusement, la vieille dame conçoit cet enfant comme un corps mort. Peut-être est-ce parce que sentant sa fin prochaine, elle rejoindrait ainsi son fils pour toujours ? Ou bien, cette image montre-t-elle la nécessité de faire le deuil de ce fils qu'elle n'a aucune chance de retrouver, même encore vivant ? De toute façon, il est perdu pour elle jusqu'à ce que le peintre, à nouveau agent du destin, lui adresse un portrait de « son » Capitaine. Le choc est formidable lorsque doña Berta reconnaît dans ce tableau « son » Capitaine à travers les traits de cet autre Capitaine : « *el suyo... el suyo, mezclado con ella misma, con la Berta de hacía cuarenta años [...]* »¹. Ainsi, par peinture interposée et un jeu de va-et-vient, la protagoniste retrouve-t-elle le fils qui renvoie au père. Le passé surgit dans le présent et la toile a fixé les personnages pour l'éternité plus sûrement que la mémoire. Grâce à cette représentation picturale, la vieille dame va pouvoir enfin faire le deuil de son fils de manière consciente.

¹ *Ibid.*, p. 165.

En effet, elle en exprime clairement la volonté par une série de verbes d'actions qui équivalent à un véritable plan de bataille à la hauteur de l'héroïsme des deux Capitaines. Avec détermination, elle expose son projet :

*Quería pagar la deuda de su hijo, quería comprar el cuadro que representaba la muerte heroica de su hijo, y que contenía el cuerpo entero de su hijo en el momento de perder la vida.*¹

Extérieurement, l'entreprise paraît insensée, car doña Berta doit vendre tous ses biens pour y parvenir. Mais le narrateur montre combien il est vital pour le personnage d'aller au bout de son programme pour enfin se reconstruire elle-même et échapper à un tourment obsessionnel. En réhabilitant l'honneur de son fils, la vieille dame rachète sa dignité de mère et ce rachat passe par le sacrifice de soi, tout comme les deux soldats avaient offert leur vie à une cause supérieure. À partir de cet instant de la prise de décision, la protagoniste change de nature. La femme romantique dont l'amour fut frappé par le destin devient une authentique héroïne de dimension christique. Cette métamorphose procède par étapes. La mortification commence par la vente de Susacasa qui la dépouille, la livre à l'usurier Pumariega – son bourreau – et la lance sur les routes, abandonnée par sa fidèle servante qui refuse de la suivre sur son chemin de croix vers la Jérusalem où elle mourra. Tout commence donc avec le départ de Posadorio qui symbolise la mort de son passé, la séparation définitive et irréversible dans l'indifférence de la Nature asturienne. Une partie de doña Berta meurt tandis que l'autre monte au supplice. Madrid devient le lieu des épreuves. Chaque sortie s'apparente à un combat dans le bruit et la fureur de la circulation des tramways tirés par les chevaux. Un sentiment de grande solitude envahit la vieille dame, perdue dans la foule indifférente. Des doutes assaillent son esprit sur le bien-fondé de sa quête, surmontés grâce à sa foi en Dieu et au refuge qu'offre l'Église. Le travail de deuil ne se fait pas sans douleur : l'instinct de conservation se révolte. Aussi chaque moment de désespoir surmonté est-il une victoire. La rencontre tant attendue avec son fils est une véritable crucifixion. Seule et désemparée, doña Berta affronte l'incompréhension des ouvriers qui clouent les caisses des tableaux qui doivent partir. Dans cette pièce, qui ressemble à une morgue, la toile-dépouille git sur le sol et la vieille dame doit gravir les degrés d'une échelle pour enfin contempler/identifier la peinture. Cette scène se structure autour du regard : le regard angoissé et déçu d'une mère qui d'abord ne reconnaît pas son fils dans la matière brute des couleurs ; puis, la rencontre fugace de deux regards : le sien et celui du Capitaine représenté sur la toile qui renvoie

¹ *Ibid.*, p. 167.

à son Capitaine et à tous les Rondaliego passés. Moment paroxystique avec l'enfant-idole qui provoque l'évanouissement de la mère, comparé à la Descente de Croix du Christ¹.

Doña Berta ressuscite symboliquement au bout de trois jours pour poursuivre son travail de deuil avec encore plus de conviction. À nouveau, le doute sur l'identité du soldat représenté et sur la légitimité de son sacrifice la torturent. Ils entravent ce travail de deuil en la replongeant dans la situation antérieure où elle ignorait tout du devenir de son fils. Elle rend visite à la peinture-sépulture qui réunit les corps de ses deux amours pour affermir sa foi face aux attaques de la raison. C'est dans cette ultime épreuve qu'elle parvient à un stade supérieur. La protagoniste a une révélation, comme le précise le narrateur :

Doña Berta acabó de sentir la sublime y austera alegría de la *fe en la duda*. Sacrificarse por lo evidente, ¡ vaya gloria ! ¡ vaya triunfo ! La valentía estaba en darlo todo, no por su fe... sino por *su duda*.²

À partir de là, la protagoniste s'inscrit dans la lignée des personnages clariniens tels que Bonifacio Reyes de *Su único hijo*, roman également publié en 1891. On retrouve la même conception de la maternité ou de la paternité qui passe par une abnégation totale de soi au profit d'un enfant idolâtré. De plus, il est curieux de constater, chez Clarín, la récurrence d'une incertitude quant à l'origine biologique de la progéniture. Si l'on sait qui est la mère, l'identité du père peut être plus incertaine. C'est le cas de figure choisi dans le roman. Mais il nous semble plus original d'aborder la question du côté maternel, comme dans le conte. Une mère n'est-elle pas sensée reconnaître son enfant sans hésiter ? Ce qui « ferait » l'enfant serait alors – selon Clarín – la décision de déclarer ce dernier comme tel et la capacité de s'y consacrer corps et âme. Mais remarquons également que Reyes se sacrifie pour un enfant vivant, alors que la vieille dame fait don d'elle-même pour un fils mort, c'est-à-dire, pour une abstraction, presque un mirage. Doña Berta va donc plus loin dans la sublimation de sa maternité par le sacrifice. L'objet aimé reste toujours inaccessible et mystérieux.

La dernière épreuve réservée à l'héroïne avec le départ du tableau décroché du mur, emballé pour son voyage à la Havane, porte le coup de grâce, car ce départ symbolise une seconde mort du fils. Cette fois, plus de recueillement possible, mais une séparation définitive et irréversible. L'océan mis entre la toile et doña Berta ressemble au Styx qui sépare le royaume des vivants de celui des défunts. Comme Orphée, la protagoniste

¹ « Aquello también parecía un cuadro ; parecía a su manera, un *Descendimiento* », *ibid.*, p. 190.

² *Ibid.*, p. 194.

ne se résout pas et elle espère un miracle. Elle n'accepte pas cette mort absolue sans retour, un nouveau deuil impossible à faire pour elle maintenant. Aussi, son tragique accident de la circulation – déjà anticipé par le narrateur dans le texte – devient-il le seul moyen de rejoindre ce fils dans l'au-delà. Doña Berta entre dans un sommeil sans fin en ayant atteint les limites du possible ; sa quête s'arrête là.

Dans ce conte, Clarín montre comment le travail de deuil reste bloqué quand l'entourage familial, la pression sociale et une idéologie réactionnaire interdisent tout signe extérieur lié à la mort. Une mort qui ne se déclare pas comme telle, mais qui devient une éternelle absence ou une disparition incertaine. Secrète, sourde et silencieuse est alors la douleur qui ne dit pas son nom, mais qui attend l'ami capable de mettre des mots sur l'indicible. Alors le puzzle peut se reconstituer, la vie reprendre un sens. Si doña Berta réussit son travail de deuil vis-à-vis de son unique amour de jeunesse, celui-ci demeure inachevé en ce qui concerne son fils. Mais elle a changé de statut au fil des chapitres, passant de la jeune fille romantique à la mère christique par l'abnégation. Le personnage acquiert ainsi sa grandeur et une véritable dimension spirituelle dans la lignée des personnages clariniens, pères et mères dont le courage ne recule devant aucun sacrifice, même l'ultime, celui qui va jusqu'à la mort.

Sylvie TURC

La «muerte» de Isidora Rufete

A diferencia de otras obras de Galdós, en las cuales la locura se aborda abiertamente, y ciertos personajes son tratados realmente como locos, la palabra « locura » no se menciona jamás en *La Desheredada*. Ni Galdós la usa para referirse a su protagonista, ni los personajes que la rodean consideran la posibilidad de un desequilibrio en ella. Ni siquiera el médico Miquis, su admirador, que busca ayudarla en sus momentos difíciles, se da cuenta del estado de Isidora : lo atribuye a sus malos hábitos que trata de corregir con principios morales, con educación, con un buen matrimonio¹.

Isidora es la única que, en ocasiones, parece cobrar conciencia de que algo no funciona dentro de ella. En uno de sus largos insomnios, que es, prácticamente, un extenso monólogo interno, cavila así : « En mi cabeza hay algo que no marcha bien. Esto es una enfermedad »².

Pero este « ocultamiento » parecería más bien un juego de Galdós. Porque desde el principio de la narración proporciona todos los detalles necesarios para poder deducir el estado mental del personaje. La obra se inicia con la visita de Isidora al manicomio donde su padre, perdidas todas sus facultades mentales, está internado y muere. El encuentro de ella con un personaje que le parece un dechado de cordura y de comprensión, que escucha sus palabras como un sabio lleno de experiencia, y resulta ser un loco peligroso, revela abiertamente el contenido de normalidad-demencia en que se desarrolla la novela.

La aproximación al pasado de Isidora aporta también datos significativos. Fue educada por su tío el « canónigo » – don Santiago Quijano-Quijada, natural de la Mancha –, el cual « no era tal canónigo ni cosa que lo valiera, sino un seglar soltero, viejo y extravagante »³, aunque fuera considerado por todos como tal. Él fue el motor de las ideas delirantes de su sobrina y, como personaje sustituto del padre, es también muy significativo. Freud se ha referido, precisamente, a la frecuencia de casos de paranoia en personas que han vivido esta situación⁴.

Isidora ha llegado a la convicción de no ser hija de sus padres, humildes y desequilibrados, sino la descendiente de una altísima y aristocrática

1 PÉREZ GALDÓS Benito, *La Desheredada*, Madrid, Editorial Aguilar, 1966, 1890 p.

2 *Ibid.*, p. 1032.

3 *Ibid.*, p. 1060.

4 Cf. FREUD Sigmund, *Teoría general de las neurosis*, Lección XXVI, « La teoría de la libido y el narcisismo », en *Obras completas*, II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, [2412 p.], p. 2387.

familia, cuya hija tuvo una criatura en amores ocultos, a la cual abandonó. Idea totalizadora para ella, que se ha convertido en parte de su existencia y que ha llegado a ser la única razón de su existencia. El origen de esta historia estuvo fomentado, básicamente, por el tío « canónigo », el cual declaraba poseer papeles probatorios de todo el proceso de nacimiento y abandono

Otto Rank catalogó esta fantasía como prueba de una demencia, de una paranoia delirante, cuya descripción coincide con lo expuesto en *La Desheredada* : « Los paranoicos sostienen que las personas que dicen ser sus padres no lo son realmente, pues creen descender de algún personaje principesco del cual debieron separarse por alguna razón misteriosa. Siendo entregados a sus ‘padres’ en calidad de hijos adoptivos »¹.

Algunos otros síntomas de esta paranoia – estallidos de violencia, reproches a los otros de sus propias culpas, quejas contra Dios, que la abandona y le declara la guerra, que opone su voluntad para impedir sus designios – se van revelando en Isidora a lo largo de la narración.

Las pruebas de la realidad se van cerrando poco a poco sobre ella, llevándola a la duda, al paroxismo. La primera es la visita a su supuesta « abuela », la cual le revela que, efectivamente, su hija tuvo una niña de unos amores ocultos, pero que murió a los pocos días ; revelación que sólo le confirma el « odio » que la señora siente hacia ella. Sin embargo, algo parece comenzar a resquebrajarse en su interior. Una sombra, una duda, principia a enturbiar su mente. Su « muerte » se inicia. El capítulo que sigue a la visita se titula « Suicidio de Isidora ». No muere físicamente en este primer intento, pero se arroja a los brazos del hombre que empezará a elaborar su fin. Esta medida es, sin embargo, « una tentativa de adaptarse a la realidad y cumplir las exigencias reales, labor a la cual se oponen obstáculos internos. Los hombres se enferman con igual frecuencia cuando se apartan de un ideal que cuando se esfuerzan en alcanzarlo »².

La tentativa de adaptación funciona breve tiempo, ¿ dos años ? en los que Isidora vive con cierta holgura, unida a Joaquinito Pez ; tiene un hijo macrocéfalo, y termina por perder todo. Ha sido un paréntesis. Mientras, se ha convertido en una mujer muy hermosa e inteligente que planea su vida, al mismo tiempo que entabla un pleito legal de sucesión. El narcisismo pasa a ser parte de su personalidad, y con él se presentan ideas de omnipotencia. Fantasea con dedicarse a una posible ocupación – arte, oficio –, lo cual

1 RANK Otto, *El Mito del nacimiento del héroe*, Buenos Aires, Barcelona, Editorial Paidós, 1989, [117 p.], p. 111.

2 FREUD Sigmund, *Las Causas ocasionales de las neurosis*, in *Obras completas*, II., *op. cit.*, p. 1719 y 1720.

combina con su cuidadoso arreglo personal, todo ello en medio de una total pasividad.

El sentimiento de omnipotencia fomenta su seguridad de dominar al mundo, seguridad que no mengua aunque las realizaciones fracasen. Estamos ante una actitud característica del neurótico, residuo sin duda de una etapa primitiva¹.

Para matar el fastidio vital, Isidora comienza a asistir a la iglesia, ocupándose en distracciones superficiales aprendidas en la infancia, que la entretienen, que la sitúan entre gente elegante y distinguida que la deleita.

Pero el descenso interno vital de esta mujer sigue su camino. El pleito de sucesión parece basado en papeles falsificados, a causa de lo cual es llevada a prisión por « calumnias ». Los hechos la conducen a un límite en el cual casi pierde la razón y comienza a imprecicar a los « culpables » : « ¡ Jueces, notarios, abuela, gente toda que me tenéis aquí, yo soy noble ! Soy noble, soy noble. No me quitaréis mi nobleza, porque es mi esencia y yo no puedo ser sin ella »².

Cuando el abogado trata de explicarle la situación, su furia se vuelve contra él : « ¡ También, también me han corrompido a mi abogado ! »³.

La falsedad de los papeles de sucesión queda demostrada, pero no involucra a Isidora : fue realizada cuando ella tenía tres años. ¿ Quién fue el autor ? ¿ Su propio padre ? ¿ El tío canónigo ? De nuevo la plena creencia en su origen aristocrático se tambalea, pero no se destruye. El parecido físico que le ha parecido percibir con el retrato de su « madre » es el hilo tenue que tal vez se mantiene todavía. Pero la duda se acrecienta y parece roer lo más íntimo de su existencia ; si no es aristócrata es « una cualquiera ». Y la pregunta « ¿ soy o no soy ? » se convierte en el eje de su vida⁴.

Para salir de la prisión tiene que comprar su libertad con la renuncia oficial a sus pretensiones, que es lo mismo que aceptar su fracaso. « Ya no creía en sí misma. O lo que es lo mismo, ya no creía en nada ». Se quedó « seca, muerta »⁵.

1 Cf. FREUD Sigmund, *Tótem y tabú*, in *Obras completas*, II, *op. cit.*, p. 1804.

2 PÉREZ GALDÓS Benito, *op. cit.*, p. 1144.

3 *Ibid.*, p. 1131.

4 El empobrecimiento de su yo, o sea, de su amor propio, característico de la melancolía, se ha producido. Cf. FREUD Sigmund, *Duelo y melancolía*, in *Obras completas*, *op. cit.*, p. 2093.

5 PÉREZ GALDÓS Benito, *op. cit.*, p. 1151.

Y, además, otra nueva amenaza se cierne sobre ella : la pobreza. Ha perdido todo menos un papel con varias cantidades apuntadas en él : las deudas contraídas en la prisión.

Como en otros momentos de su pasado, carece de todo :

En el cuadro de la melancolía resalta el descontento con el propio *yo*, desde el punto de vista moral, sobre todas las demás críticas posibles [...] Sólo la pobreza o la ruina ocupan, entre las afirmaciones o temores del enfermo, un lugar preferente.¹

El horror a la miseria es lo que arrastra a Isidora a la vida más infame, al hombre más depravado, que ella misma describe :

Coge la desvergüenza, la traición, la rapiña, la crueldad, júntalo todo, añádele toda la basura que puedas encontrar, revuelve, haz un muñeco, sopla, dale vida y tendrás el que ha sido mi señor y dueño durante tres meses.²

Un individuo de las más bajas esferas, que si en un principio le ha dado dinero, después la ha golpeado, maltratado, envilecido, hasta terminar por deformarle el hermoso rostro, cruzándole la cara con una navaja³.

Esta vida rebajada despierta en Isidora nuevos deseos de suicidio, como ella misma confiesa : « Cuando estaba en la cárcel quise matarme [...] después también tuve un momento de bochorno, de ira y de desesperación en que quise suicidarme »⁴.

Sólo al desaparecer « su aristocracia » Isidora ha buscado al individuo que le ha hecho perder su propia estimación. Ha caído en una melancolía profunda, ha disminuido absolutamente su amor propio. Su *yo* se ha empobrecido y es indigno de toda estimación⁵.

Por eso somete su vida a un ser ignominioso. De ahí sus palabras : « no quiero que nadie me conozca ; soy una persona anónima, yo no existo »⁶.

De nuevo sola y en la miseria, se niega a cualquier regeneración posible. Los esfuerzos del médico Augusto Miquis por conducirla a una vida modesta y arreglada resultan inútiles. Ella trata de convencerlo de que la Isidora de antes ya no existe y así le dice : « Yo me fui, ¿ te enteras ? Yo me he muerto : Aquella Isidora de antes ya no existe más que en tu

1 *Ibid.*, p. 2094.

2 *Ibid.*, p. 1156.

3 *Ibid.*, p. 1154.

4 *Ibid.*, p. 1156. Freud se pregunta cómo puede ser superado el poderoso instinto de vida ; si existe una renuncia del *yo* a su conservación, producto de motivos yoicos. Para él todo esto se relaciona estrechamente con el estado de melancolía. Cf. FREUD Sigmund, « Contribuciones al simposio sobre el suicidio », in *Obras completas, op. cit.*, p. 1636-1637.

5 Cf. FREUD Sigmund, *Duelo y melancolía, op. cit.*, p. 2094.

6 PÉREZ GALDÓS Benito, *op. cit.*, p. 1154.

imaginación. Esta que ves ya no conserva de aquella ni siquiera el nombre »¹.

Su autodegradación ha llegado hasta a su forma de hablar. El cuidado de sus palabras, que formaba parte de la dignidad de su personalidad, que se estremecía ante « el bestial lenguaje » de otros², cuyo mal uso censuraba en los que la rodeaban, se ha derrumbado con ella. Desde su última caída, se ha derrumbado también su forma de hablar. Usa los modismos repugnantes del « suripa ». Su tono se ha hecho insolente y abunda en las más vulgares expresiones.

En este estado llega al último capítulo de la novela, cuyo título es « Muerte de Isidora. Conclusión de los Rufetes ».

Coinciden los hechos con la historia paralela del hermano de Isidora, Mariano, cuya vida es la recreación de un personaje que existió en la realidad : Francisco Otero González, autor de un atentado contra el rey Alfonso XII, a causa del cual fue condenado a garrote vil. Al finalizar la novela, Mariano ha terminado su vida esperando la última pena, sumido en los calabozos del reino.

En este último capítulo, el estado de Isidora es deplorable. Miquis la encuentra sentada en un rincón de la casa, detrás de un sofá viejo, descalza, apenas vestida, el cabello en el más completo desorden, los ojos desencajados, cubiertos con las manos.

El repudio del propio *yo*, consecuencia del estado de melancolía, es evidente. La que ha sido una mujer hermosa ha caído en la deformidad, el horror, la inferioridad³.

Freud reconstruye el proceso mediante el cual se ha producido un cambio tan radical. La elección de objeto de Isidora, su propio *yo*, ha recibido una ofensa real, un desengaño. Su libido no fue desplazada, sino retraída a este mismo *yo*, el cual va a quedar como objeto abandonado. Lo cual equivale a la pérdida del *yo*⁴. Todo este proceso ha tenido lugar sobre una base narcisista. En el momento en que se produce una contrariedad, la carga de objeto retrocede al narcisismo. Y el narcisismo, como es sabido, es ambivalente, ya que tiene un componente hostil que le da un carácter

1 *Ibid.*, p. 1156.

2 *Ibid.*, p. 1105.

3 Cf. FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 2094.

4 *Ibid.*, p. 2095.

angustioso y horrible¹. Este proceso corresponde a la regresión de la elección de objeto al narcisismo primitivo².

Poco después, Isidora experimenta un cambio. Se está viendo en un espejo :

[y comienza a tomar] las actitudes más extrañas y violentas, ladeándose y haciendo contorsiones. La ligereza de su ropa era tal, que fácilmente salían al exterior las formas intachables de su talle y todo el conjunto gracioso y esbelto de su cuerpo [...] – Todavía soy guapa... y cuando me reponga, seré guapísima.³

Su estado, totalmente inestable, oscila hasta el extremo más opuesto :

¿ Con que no puedo con mi nombre y quiere usted que tome otro sobre mí ? ; Que puño ! Si pudiera desbautizarme y no oír más con estas orejas el nombre de Isidora, lo haría. Me aborrezco ; quiero concluir, ser anónima, llamarme con el nombre que se me antoje, no dar cuenta a nadie de mis acciones..⁴

La carga erótica de Isidora se mueve hacia la fase sádica. Las situaciones de ofensa, postergación y desengaño producen hacia sí misma sentimientos de amor-odio, creando así una ambivalencia afectiva.

« Este sadismo – dice Freud – nos aclara el enigma de la tendencia al suicidio, que tan interesante y tan peligrosa hace a la melancolía »⁵.

Así sucede con Isidora. El re-conocimiento de sus cualidades físicas es lo que le va a dar fuerzas para su « suicidio » : se va a la calle para prostituirse. El amor al objeto (su propio *yo*) se refugia en la identificación narcisista, el cual, por la ambivalencia del narcisismo, se convierte en odio al *yo*, al que humilla, rebaja, tortura, y en este sufrimiento encuentra una satisfacción sádica. El hecho de entregar su cuerpo a cualquiera le proporciona, exactamente, este tipo de satisfacción⁶.

El punto de partida del estado primitivo de la vida instintiva es un gran amor a sí mismo, al *yo* y, como consecuencia, el miedo provocado por una amenaza de muerte : el narcisismo de la libido no puede consentir su propia destrucción. Los impulsos suicidas de los neuróticos están siempre estrechamente relacionados con los impulsos homicidas que se orientan, primero hacia otras personas ; después, hacia el propio *yo*.

Pero el *yo* no puede darse muerte sino cuando la carga de objeto le permite tratarse a sí mismo como algo sin valor. Esto es, cuando puede

1 « Se puede inferir que se trata de narcisismo, pero de narcisismo ambivalente ; es el componente hostil del narcisismo », BAUDOUIN Charles, *Psicoanálisis del arte*, (Traducción de FINGERIT Marcos), Buenos Aires, Editorial Psique, 1972, [301 p.], p. 88.

2 FREUD Sigmund, *Duelo y melancolía*, *op. cit.*, p. 2095.

3 PÉREZ GALDÓS Benito, *op. cit.*, p. 1159.

4 *Ibid.*, p. 1160.

5 FREUD Sigmund, *op. cit.*, p. 2096.

6 *Cf. idem.*

dirigir contra sí mismo toda la hostilidad, hostilidad que representa la reacción primitiva del *yo* contra los objetos del mundo exterior.

En el estado de melancolía, se producen infinitos combates aislados alrededor del objeto, combates en los que luchan entre sí el odio y el amor, en un estado ambivalente que queda fuera de la conciencia.

Freud establece tres premisas para la melancolía : la pérdida de objeto, la ambivalencia y la regresión de la libido al *yo*¹, de las cuales la ambivalencia es el motor del conflicto. La tercera, la regresión de la libido al *yo*, es lo mismo que la regresión de la libido al narcisismo.

Y así describe Galdós el « fin » de Isidora :

Salió, efectivamente, veloz, resuelta, con paso suicida ; y como éste cae furioso, aturdidamente en el abismo que le ha solicitado con atracción invencible, así cayó ella despeñada en voraginoso laberinto de las calles. La presa fue devorada, y poco después en la superficie social, todo estaba tranquilo.²

Para el mundo, ya ajeno a ella, ha terminado también. Así se lo explica la prima Emilia al hijo de Isidora, al cual va a adoptar :

Aquella mamá tuya no existe ya, se ha ido para siempre y no volverá ; se ha caído al fondo, hijo mío, al fondo.³

Paciencia ONTAÑÓN
UNAM

1 *Ibid.*, p. 2100.

2 PÉREZ GALDÓS Benito, *op. cit.*, p. 1161.

3 *Ibid.*, p. 1162.

MEURTRE DU PÈRE

La fille du Commandeur

Dans *El Burlador de Sevilla* (avant 1620), attribué à Tirso de Molina (1579-1648), la mort est, pour Don Juan Tenorio, une belle lointaine, qu'il rejoindra dans un temps qui prend les couleurs de l'éternité, de l'inaugural toujours renouvelé¹.

Dans le duel à mort entre Don Juan et le Commandeur s'affrontent Éros et Thanatos, le désir et la loi. Le Commandeur incarne le père Mort, le père Symbolique, garant des valeurs de la communauté humaine, dont Freud a écrit le mythe dans *Totem et tabou*.

En l'occurrence, Don Gonzalo de Ulloa, Commandeur de l'Ordre de Calatrava, est une figure surmoïque, qui soutient le code social de l'honneur, pierre angulaire de la société du Siècle d'Or en Espagne.

Alors qu'il est agonisant, Don Gonzalo maudit Don Juan, anticipant ainsi sur la victoire du père Mort :

Muerto soy ; no hay bien que aguarde.
Seguiráte mi furor.²

Le père du ressentiment

Néanmoins, ce duel capital pour le déroulement de la pièce en recouvre un autre, celui dans lequel doña Ana de Ulloa défie le Commandeur, son père.

Ce duel se trame dans l'ombre œdipienne ; l'offenseur n'est rien moins que le père du ressentiment.

Sur la scène inconsciente, il s'agit d'une manifestation du complexe d'Édipe féminin. La déception amoureuse, liée au renoncement à l'objet d'amour incestueux, est à l'origine de fantasmes et de vœux de mort adressés au père et provoqués par le ressentiment. Si la mère est destinataire des mêmes vœux hostiles, le père n'est pas davantage épargné ; dans l'accès à la castration, une fille renonce à obtenir un enfant du père. Ainsi, pour des motifs différents, à la fin du complexe d'Édipe, le garçon et la fille forment le même fantasme de meurtre du père³.

1 MOLINA Tirso de, *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra – L'Abuseur de Séville et L'invité de pierre (Don Juan)*, [édition bilingue]. Introduction, édition, traduction et notes de GUENOUN Pierre, Paris, Aubier, 1991, 197 p. Pierre Guenoun traduit le leitmotiv « Tan largo me lo fiáis » par « Si lointaine est votre échéance ».

3 ROSOLATO Guy, *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1969, [364 p.], p. 47.

2 « Je suis mort [...] On ne perd jamais pour attendre [...] Mon courroux te poursuivra », MOLINA Tirso de, *op. cit.*, Acte II, v. 539-540, p. 116-117,

3 Cf. ROSOLATO Guy, *op. cit.*, p. 47.

Selon la lecture que nous proposons de la pièce de Tirso de Molina, nous avons à faire à une situation triangulaire décalée par rapport à la situation œdipienne classique. C'est un duel à trois : Don Juan, doña Ana et le Commandeur.

La mère est absente ; elle n'a pas d'existence scénique ; elle n'a pas droit de cité dans le discours.

Les protagonistes féminins de la pièce, Isabela, Tisbea, Aminta et doña Ana semblent déprises des liens maternels ; par contre, Aminta est nantie d'un père qui voit loin pour sa fille et pour lui-même quand, à l'horizon, se profile le mariage avec Don Juan ; Gaseno est un père sans foi ni loi ; n'avait-il pas accordé la main de sa fille à Batricio ? Les autres femmes – Isabela, Tisbea – ne sont pas décrites dans leurs relations familiales. Le roi tient lieu de père pour Isabela ; il est le garant de son honneur et devra la pourvoir d'un mari pour réparer le déshonneur ; doña Ana, elle, a un père représentant toute les lignées des pères ; Don Gonzalo incarne l'autorité paternelle ; il est le père par excellence pour qui l'honneur est affaire de vie ou de mort.

Sans doute l'absence des mères s'explique-t-elle par une convention du théâtre du Siècle d'Or ; la mère n'est pas un personnage de théâtre. Qu'elle soit hors jeu théâtral ne signifie pas qu'elle soit hors jeu inconscient¹.

Nous faisons l'hypothèse que le décalage entre un père prépondérant et une mère invisible est l'expression d'un désir œdipien. Donnons la parole à Pierre Jean Jouve qui écrit à propos de la Donna Anna de Mozart, ce qui vaut également pour la doña Ana de Tirso de Molina : « Il n'y a point de figure maternelle auprès de Donna Anna : elle est pour ainsi dire sans mère, vivant auprès du père et pour le père »². L'écrivain souligne le désir de vengeance qui apparaît, au moment du duel, lorsque la fille s'enfuit en laissant le père en danger face au séducteur.

¹ Cf. KRISTEVA Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983, 476 p. Dans le chapitre qu'elle consacre à Don Juan, Julia Kristeva relève « qu'il y a une absente dans cette affaire, et qu'elle n'a pas moins, peut-être, un rôle prépondérant dans l'assurance du conquérant. En effet, rien ne nous est dit de la mère de Don Juan, et on peut supposer que l'absolu de cette beauté qui l'excite en permanence, c'est elle, en définitive : originaire, inaccessible, interdite », *ibid.*, p. 255 ; l'auteure évoque « le pouvoir d'une mère innommable », *idem*. Dans *Don Juan et le procès de la séduction*, Schneider évoque « un matricide par omission en quelque sorte. La mère ne fait l'objet d'aucune agression, mais elle se trouve presque exclue du discours », SCHNEIDER Monique, *Don Juan et le procès de la séduction*, Paris, Aubier, 1994, [266 p.], p. 226.

² JOUVE Pierre Jean, *Le Don Juan de Mozart*, Fribourg et Paris, Egloff, 1942, [270 p.], p 68-71.

Jusqu'au point de la structure

Dans *Le mythe de Don Juan*¹, Jean Rousset propose une analyse structurale du mythe à travers ses différentes versions. Il distingue les invariants du mythe de ses variations dans l'histoire littéraire.

Ces invariants sont au nombre de trois : les apparitions du Mort, Anna et le groupe féminin, et enfin le héros.

Dans son approche rigoureuse qui fait advenir le sens du personnage, Jean Rousset souligne le rôle de doña Ana « qui a pour fonction de relier le Prédateur au Mort »² ; elle est une figure de liaison interne indispensable entre les protagonistes de la pièce. Jean Rousset la nomme « la fille du Mort »³.

Comme dans un rêve, le détail le plus infime, le moins visible, le moins lumineux, entrant en résonance avec une représentation plus intense, devient porteur de la signification du rêve. En l'occurrence, Don Juan occupe la scène, contrairement à doña Ana, en retrait, en coulisse.

Ce personnage clef est en fait absent de la scène ; elle ne paraît pas au regard du spectateur ; elle est une voix. Seuls ses cris ont une présence scénique ; à la fin de la pièce, elle ne se joindra pas au groupe des femmes abusées par Don Juan ; elle ne criera pas vengeance, comme Isabela et Tisbea demandant réparation au roi ; doña Ana est à part ; sa stratégie vengeresse est autre ; elle est celle par qui advient le dénouement tragique, par qui le meurtre du Commandeur est perpétré⁴.

Elle est la femme dont les hommes parlent. Elle occupe le champ du discours d'où est retranchée la mère. Doña Ana est celle dont rêvent les hommes ; ils louent ses attraits, ses vertus.

Ainsi son père, Don Gonzalo, célèbre-t-il la grâce de doña Ana auprès du roi :

una hija hermosa y bella,
en cuyo rostro divino
se esmeró naturaleza.⁵

1 Cf. ROUSSET Jean, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1976, [255 p.], p. 41.

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 46.

4 Après Jean Rousset, Jean-Yves Masson souligne le rôle privilégié de doña Ana qui éclipse les autres personnages féminins : « [...] c'est par elle, si l'on y songe, que tout arrive [...] elle sera toujours le point par où passe, de toute façon, le contact entre Don Juan et le monde des morts ». La raison de sa non présence scénique, outre sa voix, s'explique : « [...] comment dire mieux qu'Ana est une fille dont le corps a été confisqué », KOFMAN Sarah et MASSON Jean-Yves, *Don Juan et le refus de la dette*, Paris, Éditions Galilée, 1991, [160 p.], p. 37.

5 MOLINA Tirso de, *op. cit.*, v. 863-865 : « Une fille, grand roi, bellissime et jolie. Sur son divin visage, la nature apporta ses soins les plus choisis », *L'Abuseur, op. cit.* Acte I.

Elle est celle que veut marier le roi :

Pues yo os la quiero casar de mi mano.¹

Le Marquis de la Mota, après avoir conversé avec Don Juan, en décrivant les bas-fonds de la Séville vénale, exalte le portrait resplendissant de doña Ana, sa cousine :

Un imposible quiero.²
Doña Ana, mi prima,
que es recién llegada aquí.³

[...] Es extremada,
porque en doña Ana de Ulloa
se extremó naturaleza.⁴

Veréis la mayor belleza
que los ojos del rey ven.⁵

Nous retrouvons les mêmes signifiants énoncés par Don Gonzalo, le père de doña Ana, et par le Marquis de la Mota, son cousin – « se esmeró naturaleza, es extremada, [...] se extremó naturaleza » – ; le mot

p. 73 et 75.

1 « Je veux que, de ma main, elle soit mariée », *ibid.*, p. 74 et 75. Auparavant, le roi voulait la marier au duc Octavio pour réparer l'affront subi par celui-ci : «Yo os casaré en Sevilla con licencia / y con perdón y gracia suya, / que puesto que Isabela un ángel sea, / mirando la os doy, ha de ser fea. / Comendador mayor de Calatrava, un caballero / a quien el moro por temor alaba, / que siempre es el cobarde lisonjero. / Este tiene una hija en quien bastaba / en dote la virtud, que considero, / después de la beldad, que es maravilla ; / y el sol de ella es estrella de Castilla. / Esta quiero que sea vuestra esposa », *ibid.*, p. 88. Notons que le roi ne se soucie pas des affinités électives entre le duc Octavio et la duchesse Isabela ; de même doña Ana, sans égards pour ses penchants, est utilisée pour la sauvegarde de l'honneur sur lequel se fonde la société.

2 MOLINA Tirso de, *op. cit.*, Acte II, v. 217, p. 96-97.

3 *Ibid.*, v. 219-220, p. 98-99.

4 *Idem.*, v. 223-225.

5 *Idem.*, v. 228-229. « Je poursuis l'impossible [...] (Jolie) / Done Anna, ma cousine, / qui vient d'arriver à Séville [...] / (jolie) à la perfection, / car en Done Anna d'Ulloa, / la nature a parfait son ouvrage. Vous verrez la plus grande beauté / que les yeux du roi puissent voir ! », *ibid.*, Acte II, p. 98-99. Nous soulignerons l'évocation truculente des prostituées contrastant avec celle, idéalisée, de doña Ana ; nous retrouvons le clivage mis en évidence par Freud dans la vie amoureuse masculine ; le courant sensuel représenté par la putain ne peut rejoindre, dans le désir, le courant tendre incarné par la femme idéalisée, interdite. Cf. FREUD Sigmund, « Contributions à la psychologie de la vie amoureuse », chapitre sur le plus général des rabaissements de la vie amoureuse (1912), *La vie sexuelle*, traduit de l'allemand par BERGER Denise, LAPLANCHE Jean et collaborateurs, Paris, PUF, 1972, [159 p.], p. 57-59.

« naturaleza » doit particulièrement être mis en relief, car il souligne ce qui fait lien entre le père et le cousin.

« Un imposible quiero ». C'est dans ces termes que le Marquis confie à Don Juan son projet amoureux.

L'impossible ne renvoie pas à un amour non partagé, puisque Ana aime son cousin. Le Marquis justifie cet impossible :

El rey la tiene casada,
y no se sabe con quién.¹

Le Marquis est un homme de la parentèle de doña Ana ; lorsqu'il se confie à Don Juan, il s'adresse en fait à celui à qui doña Ana est destinée, dans le système des alliances arrangées par le roi. Dans la perspective du monarque, Don Juan et doña Ana sont faits l'un pour l'autre, car leur mariage se fonde sur la préservation de l'honneur des deux lignées. Le Marquis de la Mota se heurte à ce roc exogamique. Désirer l'impossible peut se traduire, au niveau inconscient, par désirer l'objet incestueux. L'impossible ferait ici référence à l'interdit de l'inceste.

La scène où doña Ana remet un billet à Don Juan – aucun des deux personnages n'est identifié ; Doña Ana est une voix ; serait-ce celle de l'inconscient ? – prendra son sens à l'heure du dénouement tragique.

Dans ce billet, Ana, pour contrecarrer le désir du père, en réplique au projet de mariage de celui-ci², propose au Marquis de la Mota des noces secrètes la nuit suivante :

Mi padre infiel
en secreto me ha casado
sin poderme resistir ;
no sé si podré vivir,
porque la muerte me ha dado.³

Un ange noir

Erigée en blason du Commandeur, doña Ana, sa fille, est une métonymie de l'honneur immaculé. Pour faire reconnaître son désir de femme, elle va se métamorphoser en un sombre diamant. Elle n'est pas un pur cristal, telle doña Inés dans la pièce romantique de José Zorrilla ; en effet, dans *Don*

1 MOLINA Tirso de, *op. cit.*, v. 231-232, p. 99.

2 Jean-Yves Masson écrit avec justesse : « [...] pour se venger, puisque l'honneur du père, selon le code de l'époque, est dans la fille comme l'honneur du mari est dans l'épouse ou celui du frère dans la sœur, doña Ana souhaite, par son geste, infliger à son père une mort métaphorique [...] doña Ana exprime clairement une intention parricide qui la range, elle aussi, au nombre des coupables de la pièce », KOFMAN Sarah et MASSON Jean-Yves, *op. cit.*, p. 35.

3 MOLINA Tirso de, *op. cit.*, v. 276-280, p. 100-101.

Juan Tenorio (1844), Inés aime Don Juan et, morte d'amour, elle sort du tombeau pour sauver l'âme du damné¹.

Doña Ana, elle, est toute habitée d'une ire assassine. Elle n'ira pas porter plainte auprès du roi, comme les autres femmes abusées par Don Juan. Elle n'est pas une victime de son désir ; elle est toute en action désirante.

Don Juan tombe dans le piège ; elle n'en fait qu'une bouchée :

Falso ! No eres el marqués,
que me has engañado.²

Fiero enemigo,
mientes, mientes !³

Don Juan est arrêté dans son élan d'abuseur ; l'honneur est sauf. Tirso de Molina emploie avec génie la forme de la prétérition pour exprimer le suspens de l'acte. C'est à la fin de la pièce, lors de la rencontre brûlante avec le Commandeur :

A tu hija no ofendí
que vio mis engaños ante.⁴

Don Gonzalo était lui aussi tombé dans le piège inconscient de sa fille :

La voz es
de doña Ana la que siento.⁵

Celle-ci clame son verdict :

No hay quien mate este traidor
homicida de mi honor.⁶

Or le crime n'a pas eu lieu.

« **Matadle** »

Doña Ana est au cœur d'un triangle fatal où elle organise une mise à mort.

1 Voici la traduction que fait Bernard Sesé de la réplique d'Inés : « Moi pour toi / j'ai donné mon âme, / Et Dieu par mon intercession / t'octroie ton salut incertain. / Mystère aux simples créatures / Incompréhensible à jamais, / Et seuls, en une vie plus pure, / Les justes comprendront un jour / Que l'amour a sauvé don Juan / Au pied même de la sépulture », ZORRILLA José, *Don Juan Tenorio*, traduit et présenté par SESÉ Bernard, Paris, Éd. José Corti, Collection « Romantique », n° 67, 1997, [305 p.], Acte II, scène III, p. 235.

2 MOLINA Tirso de, *op. cit.*, v. 510-511, p. 114.

3 *Ibid.*, v. 513-514, p. 114-115.

4 MOLINA Tirso de, *op. cit.*, p. 188. Dans sa traduction, Pierre Guenoun, rend parfaitement l'élan arrêté : « [...] Je n'ai pas profané ta fille [...] Elle avait démasqué ma ruse avant que je [...] », *ibid.*, p. 189.

5 *Ibid.*, v. 515-516, p. 114-115.

6 *Ibid.*, v. 517-518, p. 114-115.

Comme identifiée au père offensé, elle lance un ordre impérieux, d'une grande violence : « Tuez-le » ; les deux hommes se retrouvent confondus, car, par ricochet, c'est le père qui tombe blessé à mort sous l'épée de Don Juan.

Le père du ressentiment n'était-il pas visé sur la scène inconsciente ?

« Matadle » – « Tuez-le » – peut se lire comme un énoncé performatif ; c'est une formule qui agit en même temps qu'elle est énoncée. Elle réalise le fantasme inconscient du meurtre du père.

Don Juan est un obstacle pour doña Ana qui a jeté son dévolu sur son cousin et qui ne veut pas de Don Juan pour mari. De même que don Gonzalo, Don Juan s'interpose entre elle et son objet incestueux. Le Marquis, comme nous l'avons souligné, entre dans la série des objets de substitution du père.

Avatar du complexe d'Œdipe féminin, le fantasme de meurtre du père est la manifestation du dépit amoureux de la fille ; celle-ci renonce difficilement au père qui interdit la jouissance incestueuse.

Sur l'Autre scène, la mort et la sexualité sont d'inséparables compagnes. À en perdre le souffle, Éros et Thanatos danseront à jamais leur éternel ballet.

Sylvie SESÉ-LÉGER
Psychanalyste
Paris

La muerte del padre en dos novelas chilenas postgolpe: *Los Vigilantes* de Diamela Eltit y *El Desierto* de Carlos Franz

Al referirse a la literatura chilena postgolpe, se está situando esta ponencia en una época polifónica en el sentido de la convivencia de tres generaciones de escritores. Quiero llamar así la atención sobre las distintas sensibilidades que conviven en este escenario de confusa recepción crítica que recién se decide a dialogar con el contexto historicocultural, y a superar la perspectiva inmanente de los estudios literarios impuesta por la censura dictatorial¹.

Hay una marca inicial de lo que se llama ciclo de novela postgolpe en *Casa de Campo* (1978) porque en ella se hace patente la crisis de las significaciones antes compartidas. En la novela hay una revisión feroz de las formaciones discursivas que prepararon la interrupción de circuitos semánticos, donde el golpe es sobre todo un problema discursivo. Este ciclo de novelas presenta entonces un contradiscurso que « desplaza la coherencia aparente del discurso oficial, cuestiona los límites retóricos de ese discurso, y se proponen como una representación deliberada de los límites de la representación histórica tradicional y oficial »². Este ciclo aún está abierto en un espacio donde ha ganado terreno una novela de consumo que hace suyos los principios del neoliberalismo impuestos por la dictadura, cuyo crisol fue la Nueva Narrativa Chilena, « corriente » auspiciada e impulsada por el poder de editoriales transnacionales.

Ambas novelas se enfrentan a las consecuencias de un discurso que supuso un fundamento de verdad inapelable, y que fue performativo en definir enemigos y excluidos³. Dentro de sus supuestos, este discurso propuso valores supremos y positivos como el orden de la Nación, los valores patrios, la familia tradicional como espacio privilegiado de relación intersubjetiva. Las fuerzas armadas fueron las encargadas de dotar de sentidos y valores a la sociedad que, según el discurso hegemónico, los había perdido y no podía producirlos ni podía « constituirse como sujeto porque carece de los fundamentos mítico-políticos que sostienen al

1 Rodrigo Canovas, en *Al abordaje de los huérfanos*, aborda ciento veinte novelas del período en un intento de dar cuenta de esta pluralidad del material narrativo. Cf. CANOVAS Rodrigo, *Al abordaje de los huérfanos*, Santiago, Lom, 1997, 207 p.

2 JARA René, « Los Límites de la representación en la novela chilena del Golpe », in www.uv.es/fse/introhiperion, p. 1.

3 Cf. SARLO Beatriz, « Política, ideología y figuración literaria », in JARA René y VIDAL Hernán, *Ficción y política*, Buenos Aires, Alianza, 1987, 121 p.

régimen »¹. Nos enfrentamos así a lo que Beatriz Sarlo llama la privatización de la sociedad : hay sólo algunos interlocutores válidos y la familia es también dominada por un privatismo mediante su orientación al consumo. Una estrategia discursiva cerrada y monovalente : el país es como una casa, el gobierno, un jefe de familia, los ciudadanos, una minoridad necesitada de tutelaje². La literatura entonces fue la encargada de proponer sentidos abiertos, ambiguos. En estas obras, la realidad se constituye como texto ; son obras comprometidas con la situación del país, pero que recuperan la senda de innovación por medio del lenguaje y, paradójicamente, la creación de una realidad poética de la novela. Se dirigen a otro « que dicta la ley ». Este otro « tendrá un perfil nítido, definido y odiado : el Dictador »³ que asumirá distintas caras, « ridícula, oscura, el patrón, el papá... quien dicta la ley »⁴.

La literatura reemplazó así a los discursos públicos y se movió en medio de cambios de los valores y de la reconstrucción de la subjetividad : « al producir un efecto de reconocimiento, pero no necesariamente de mimesis, la literatura proporcionaba un modelo de reflexión a la vez estética e ideológica »⁵.

Larga vigilia

Ya se ha llamado la atención sobre la duplicidad del título *Los Vigilantes*⁶ de la escritora chilena Diamela Eltit⁷ en dos polos irreconciliables : los que vigilan y los que guardan vigilia⁸. En medio de una ciudad apocalíptica y una casa sitiada, una madre sobrevive con su hijo o sobrevive a su hijo, quien posee la calidad dual de ser vigilado y vigilar. Su discurso ilógico ocupa la primera parte, « BAAAM », y la última, « BRRRR », y nos muestra a un ser sin identidad, ambiguo en su edad, aunque sabemos acude a la escuela de donde es expulsado :

1 *Ibid. Références de page?*

2 *Ibid. Références de page ?*

3 BRITO Eugenia, *Campos Minado*, Santiago, Cuarto Propio, 1994, [192 p], p. 11.

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p. 39.

6 ELTIT Diamela, *Los Vigilantes*, Santiago, Sudamericana, 1994, 130 p.

7 Otros libros de la escritora : ELTIT Diamela, *Lumpérica*, Santiago, Ediciones Ornitorrinco, 1983, 195 p. ; *Por la Patria*, Santiago, Ornitorrinco, 1986, 279 p. ; *El Cuarto mundo*, Santiago, Planeta, 1988, 129 p. ; *El Padre mío*, Santiago, Francisco Zegers Editor, 1989, 70 p. ; *Vaca sagrada*, Buenos Aires, Planeta, 1991, 188 p. ; *Los Trabajadores de la muerte*, *Mano de obra*, Santiago, Planeta, 2002, 176 p. ; *De Puño y letra*, Santiago, Planeta, 2005, 190 p.

8 Cf. AVELAR Idelber, *Alegorías de la Derrota : la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago, Cuarto Propio, 2000, [337 p], p. 242.

Mi cuerpo laxo habla, mi lengua no tiene musculatura. No habla. Subiré para arriba agarrado de la vasija, subiré el tonto baboso que soy. Mi lengua es tan difícil que no impide que se me caiga la baba y mancho de baba la vasija que ahora se ha convertido en una pantorrilla y quizás así se me pegue un poquito de musculatura.¹

La única escapatoria de la madre es la escritura nocturna de cartas que el hijo intenta impedirle porque, dice, «yo quiero ser la única letra de mamá»², correspondiente a la parte central de la novela, subtitulada «Amanece». En el hijo hay un deseo de parricidio intenso aún cuando el padre está ausente, simbólicamente muerto. La madre le escribe cartas en el lenguaje de la Ley, en un intento por reconstruir una voz autorizada por la historia. Tal como plantea Freud en *Tótem y tabú*, el padre muerto establece para sus hijos una renuncia que significa implantar un orden social, una regulación del goce, aún más fuerte en este caso cuando su lugar está vacío. Ésa es la imagen paterna que se desprende de este diálogo imaginario en el que la madre, en forma reiterada, se defiende de sus acusaciones y de su omnipresencia.

Recordemos que la novela fue escrita una vez recuperada la democracia tras un plebiscito, cuando el padre dictador empieza a transformarse en una sombra que sin embargo sostiene un pacto entre hermanos, reflejado en la prolongación del sistema neoliberal y en el privilegio del olvido frente al duelo, a través de una política de reconciliación.

El padre muerto es cómplice del autoritarismo, y las cartas dirigidas a él nos hablan del dominio privativo del lenguaje propio de ese rol, un dominio que es tal vez el último bastión de su poder, ya que hay una esperanza de cambio de ley – «se escuchan voces por las calles, ruidos, movimientos que confirman que el clima empieza a cambiar de signo»³ –, aunque sólo sea pasajera: «los vecinos luchan denodadamente por imponer nuevas leyes cívicas que terminarán por formar otro apretado cerco»⁴. El hijo ha sido privado del habla y el habla masculinizada de la madre, al ser una máscara, lo aleja de ella y le impide acceder a su identidad: «yo le tomo los dedos y se los tuerzo para que olvide las páginas que nos separan y nos inventan»⁵.

La familia convencional promovida por el discurso oficial de la dictadura en numerosos documentos como «Valores patrios, valores familiares»⁶, es reemplazada por un núcleo más pequeño madre-hijo, en palabras de

1 ELTIT Diamela, *Los Vigilantes*, op. cit., p. 13.

2 *Ibid.*, p. 17.

3 *Ibid.*, p. 63.

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p. 18.

6 Cf. *Cuadernos de Difusión*, nº 7, Santiago, Secretaría Nacional de la Mujer, 1982, 86 p.

Kristeva, el «yo» y el «otro»¹, que, a veces en la novela, se invaden mutuamente. La configuración de la nación entra en cuestionamiento en cuanto subordinación a un orden paterno y la alienación de la madre no es más que un síntoma de la misma crisis. Pero siempre está al acecho, amenazante, la ley del padre muerto, autoridad simbólica que vigila a través de cómplices, los vecinos, la suegra, la sociedad toda, penetrando la intimidad, los sueños, ejerciendo así el control propio del autoritarismo. El mismo deseo del hijo de querer fundirse con la madre, de que no medie distancia entre ambos, de supervisar su escritura, es una forma de vigilancia :

Quiero morderla con los pocos dientes que tengo, pero ella no lo sabe. Quiero morderla para que me pegue en mi cabeza de TON TON TON To tonto y deje esa página. Esa página.²

La muerte del padre es vivida, en esta novela, con la ansiedad que produce el vacío. ¿ Pero es ese vacío paterno, el cuestionamiento al orden simbólico del padre muerto, suplantado por un orden otro ?

No sabemos si las cartas llegan a destino. Es por medio de la posesión de esta escritura de lenguaje logocéntrico, racional, hipercorrecto, que la madre suplanta la ley del padre. La casa es más bien una prisión, lugar de sometimiento donde reina el desamparo, el hambre, rodeada de una ciudad « donde está plegándose una extrema turbulencia »³ y donde « el frío penetra por cada uno de los intersticios de la casa »⁴. Es decir, el padre muerto continúa imponiendo la Ley y finalmente triunfa en la domesticación del hijo, quien es capaz de entender la escritura del padre : « cuando él le escribe a mamá mi corazón le roba sus palabras [...] Yo le leo las palabras que piensa y no le escribe »⁵. El hijo se alfabetiza y, hacia el final, toma el lugar del falo al tomar el lugar de la escritura – « ahora yo escribo. Escribo con mamá agarrada de mi costado »⁶ –, desplazando a la madre, aunque « la letra oscura de mamá no ha fracasado por completo, sólo permanece enrarecida por la noche »⁷. Recordemos que Freud distingue dos categorías para las fantasías sobre la paternidad en su ensayo sobre la novela familiar⁸, una, en que el niño cree que es adoptado y otra, en que cree que es hijo sólo

1 KRISTEVA Julia, « Stabat Mater », *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1987, [352 p], p. 209-231.

2 ELTIT Diamela, *ibid.*, p. 16. Kristeva también plantea la invasión del yo como la otra cara de la maternidad.

3 *Ibid.* p. 27.

4 *Ibid.* p. 26.

5 *Ibid.*, p. 14.

6 *Ibid.*, p. 126.

7 *Ibid.* p. 122.

de su madre y así es infiel con su padre, lo que crea una culpa en su conciencia. En *Los Vigilantes*, finalmente el hijo reconoce como constituyente de su identidad de sujeto el orden patrilíneo mediante el acceso a uno de sus atributos históricos, como es el dominio de la palabra.

Si se mira la historia de la novela chilena contemporánea, encontramos que la identidad del sujeto se va desdibujando progresivamente, culminando en el *Obsceno pájaro de la noche*¹, donde la unidad del sujeto se desintegra² y entra en la « noche de su borradura total »³. La protagonista de Eltit es deudora de este proceso. Ya no es posible un sujeto unitario, sólo quedan fragmentos que se tratan de armar en medio de rasgos como la inarticulación del lenguaje.

Quiero llamar la atención sobre un punto problemático : en *El Obsceno pájaro de la noche*, no había una nueva estructura que permitiese acceder a la identidad fuera del orden y lugar en una determinada genealogía, como comprueba Margarita Saona⁴. Al no cumplir el sueño de ser alguien, de tener un rostro, la vida de Humberto Peñaloza puede ser leída como la historia de una desconstrucción identitaria. Asimismo en *Los Vigilantes*, se escenifica un fracaso de un orden otro que no sea el orden del padre. Sólo hay un sueño de la madre en que ella se funde con el cuerpo social : « comprendí entonces cuál es el sentido exacto de cada una de mis partes y cómo mis partes claman por un trato distinto »⁵. Pero es el « Occidente secundario », el que al menos proporciona una jerarquía a pesar de que resulta destructiva para la protagonista y su hijo.

El padre muerto cumple con la figura freudiana de ser quien dicta las restricciones a los deseos, quien manda, prohíbe o permite, pues a pesar de estar ausente recrimina constantemente a Margarita. Es más, la única arma de resistencia de la madre es el lenguaje, y a pesar de que algunos teóricos

8 Cf. FREUD Sigmund, « La novela familiar del neurótico », Obras completas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981, Tomo II, 378 p.

1 DONOSO José, *El Obsceno pájaro de la noche*, Santiago, Alfaguara, 1997, 597 p.

2 La tipificación en *El Obsceno pájaro de la noche* de la figura paterna, en términos lacanianos, ha sido analizada extensamente por LÓPEZ Amadeo en « La búsqueda del padre en cuanto lugar de reconocimiento en *El Obsceno Pájaro de la Noche*, en *Donoso, 70 Años*, Santiago, Ministerio de Educación, 1997, [297 p.], p. 48-65 y, en menor medida, en « La problemática del deseo en la narrativa hispanoamericana contemporánea », in *Hora actual de la novela hispánica*, Santiago, Ediciones Universitarias de la UCV, 1994, [415 p.], p 289-321.

3 MORALES Leonidas, « Diamela Eltit : El ensayo como estrategia narrativa », in *Atenea* 490, Concepción, II° Semestre, 2004, [189 p], p. 136.

4 Cf. SAONA Margarita, *Novelas familiares*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, [271 p.], p. 90 et sqt.

5 ELTIT Diamela, *Los Vigilantes*, op. cit., p. 81.

caracterizan la escritura materna como una rebelión contra el orden patriarcal¹, este quehacer se hace desde dentro de un lenguaje racional y así es el hijo quien finalmente se apropia de las palabras. No prospera el rasgo que Kristeva señala como propio de lo materno en cuanto a apertura a la comunidad, es decir la aceptación del otro : los marginados o los anormales², aquellos con quienes « fracasaron todas las técnicas, todos los procedimientos, todas las inversiones conocidas y familiares de domesticación »³. La solidaridad de la madre con ellos y sus gestos filantrópicos, como el bañar sus cuerpos, no hace más que reconocerlos como ajenos a ella :

Mamá queda con el estado malo cuando ve cómo el hambre inunda las calles. El hambre la prende con una fuerza verdaderamente devastadora y a su cabeza entran las más peligrosas decisiones. Decisiones.⁴

La figura materna es reveladora de la crisis, de un desacomodo con la ley del padre y su orden, pero tampoco confía en un orden otro.

No ocurre como en *Lumpérica*, obra previa de la autora, donde sí se cumple con lo que Edgard Said denomina afiliación, entendida como una identidad estructurada en la pertenencia a un grupo cuyos lazos no son biológicos⁵, sino compensatorios, de orden social. En una noche, la protagonista, L. Iluminada, se hace una con la comunidad de la plaza. Desde esta perspectiva, *Los Vigilantes* no supera el riesgo de confirmar « el poder represivo masculino en los mismos gestos con que los confronta »⁶. El gesto disidente, la alteridad de la madre, su automarginación de la ciudad no son suficientes ; ella misma cede ante el castigo de ese orden del padre muerto, acordando, por ejemplo, la ropa y la alimentación del hijo con la suegra, afirmando : « haré de mí la figura occidental que siempre has deseado. Seré otra, otra, otra »⁷. Así, la novela confirma, no me atrevo a decir válida, una de las amenazas más frecuentes proferidas por la dictadura a los ciudadanos : que al dejar el gobierno y con ello las jerarquías impuestas – el

1 Me refiero a SULEIMAN Susan, « Writing and motherhood », in *The mother tongue : Essays in feminist psychoanalytic interpretation*, Ithaca, Cornell University press, 1985, 400 p.

2 Cf. FOUCAULT Michel, *Los Anormales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica 2001, 352 p.

3 *Ibid*, p. 64.

4 ELTIT Diamela, *op. cit.*, p. 21.

5 Cf. SAID Edgard, *The World, the text, and the critic*, Cambridge Massachussets, Harvard University Press, 1983, 336 p.

6 ORTEGA Julio, *Caja de Herramientas. Prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*, Santiago, Lom, 2000, [206 p.], p. 176.

7 ELTIT Diamela, *op. cit.*, p. 85.

único orden posible – su reemplazo sería el caos, puesto « que los vecinos sostienen que la ciudad necesita de una ayuda urgente para poner en orden la iniquidad que la recorre »¹. Se cumplen las palabras de Sarlo : la sociedad carece de fundamentos éticos y de sentidos suficientes para sí misma y requiere, por lo tanto, de tutelaje.

El final es un Apocalipsis que confiere significado al todo². En las últimas páginas de la novela, la madre reconoce : « simplemente escribí para ver cómo fracasaban mis palabras »³. Mediante el triunfo de la alienación de la protagonista, que vaga por las calles, la novela avanza en forma rectilínea hacia un fin específico. Como dice Lois Parkinson⁴, la situación es caótica puesto que :

El Apocalipsis se desarrolló a partir de la tradición profética hebrea, frente a una situación política intolerable. El resurgimiento de modos de pensamiento y de expresión apocalípticos es una reacción predecible a la perturbación social y la incertidumbre temporal.⁵

No hay alternativa posible frente a la ley del padre muerto quien articula el orden social a través de la consigna repetida a lo largo del texto « Occidente puede estar al alcance de tu mano » ; la madre no es confiable como para ser vehículo que afirme una identidad y un orden nuevo alternativo al del padre muerto, pues su discurso se sumerge en una intimidad-inestabilidad.

¿ Dónde estabas tú ?

La reconstrucción de la memoria es el soporte de *El Desierto* de Carlos Franz⁶, novela ganadora del premio *La Nación-Sudamericana*, en Argentina, 2005. Si bien es una novela de reciente publicación, su sensibilidad y sistema de preferencias la unen a novelas de fines de siglo⁷. La reconstrucción de la memoria de la protagonista, coincide con la evaluación de lo vivido en el 73 :

Y supo que su tiempo de esconderse llegaba a su fin. La remota balanza que una vez, hacía veinte años, había quedado en suspenso [...] empezaba a inclinarse irresistiblemente hacia el pasado.⁸

¹ *Ibid*, p. 41.

² Cf. KERMODE Frank, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 1983, 175 p.

³ ELTIT Diamela, *op. cit.*, p. 110.

⁴ Cf. PARKINSON Lois, *Narrar el Apocalipsis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 285 p.

⁵ *Ibid*, p. 22-23.

⁶ FRANZ Carlos, *Santiago cero*, Santiago, Planeta, 1990, 147 p. Cf. también, del mismo autor, *El Lugar donde estuvo el paraíso*, Santiago, Planeta, 1996, 264 p.

⁷ El mismo autor ya había tratado la temática del padre en su obra *Santiago Cero*.

La madre, Laura Larco, exitosa jurista, ha criado sola a su hija en el exilio alemán. Al igual que en *Los Vigilantes*, la familia es no convencional, contraria al discurso oficial dictatorial. Es un núcleo madre-hija precario y conflictivo, donde el padre está ausente, un padre muerto en términos simbólicos. Hay una cadena que se da entre madre-hija-madre, donde la única posibilidad de reivindicación de la hija abandonada es la de ser madre. Laura se reivindicó al ser madre ; pero esta cadena, que también es un espejo, se rompe. Es el momento que marca la separación definitiva de la unión madre-hija, y el deseo de Claudia por conocer e interpelar al padre. Un deseo parricida, tal como el de Juan Preciado.

El intento de reconstrucción del pasado colectivo coincide con la búsqueda identitaria que emprende la hija veiteañera :

Esa carta venía desde el otro lado del tiempo, desde un mundo perdido, desde un pueblo fantasma. En ella, su hija le relata su decisión de ir a conocer al padre con el que jamás había tenido contacto.¹

Representantes de dos generaciones, una que olvida y otra que intenta reconstruir moralmente el pasado, Claudia interroga a Laura desde Chile por su accionar de magistrada : « ¿ Dónde estabas tú, mamá, cuando todas esas cosas horribles ocurrieron en tu ciudad ? »². Laura regresa entonces al Chile de la transición democrática y articula su respuesta de dos maneras que sirven de líneas convergentes de suspenso : por medio de una carta-confesión a su hija, intercalada como contrapunto en la narración en tercera persona que relata su recuperación del puesto de magistrada, en la carnavalesca Pampa Hundida, situada en el solitario desierto chileno³, donde debe enfrentar, por segunda vez, al Mayor Carlos Cáceres. Mientras, en el pueblo, la comunidad vive en juerga en una fiesta totémica degradada en un intento por negar el pasado. Es por medio del ejercicio introspectivo de las cartas que nos internamos en la culpa y la violencia.

El militar fue el encargado de fusilar a prisioneros políticos, una alegoría de lo más bajo del autoritarismo. Este torturador sometió a Pampa Hundida por años. Al dictar la ley, al usurparla, encarnó también la ley del padre muerto, como aclara Laura al presenciar un juicio :

⁸ FRANZ Carlos, *El Desierto*, Santiago, Random House Mondadori, 2005, [420 p.], p. 21.

¹ *Ibid.*, p. 21-22.

² *Ibid.*, p. 16.

³ Las imágenes del desierto de Atacama dialogan en un bello intertexto con la novela autobiográfica del poeta chileno Raúl Zurita. Cf. ZURITA Raúl, *El Día más blanco*, Santiago, Alfaguara, 1997, 211 p.

Esos hombres de uniforme ¡ Usurpan mi oficio ! ¡ Invocan leyes, artículos, códigos ! Me usurpan. Lo entiendo todo : éste es el lenguaje de la ley. Es mi mismo lenguaje el que está siendo usado para estos juicios sumarísimos, de tiempo de guerra. Entender este lenguaje, compartirlo con ellos es ya una forma fatal de implicancia, de complicidad.¹

Recordemos que la matriz de la ficción en Chile, hasta avanzado el siglo XX, es una figura patriarcal fuerte, ordenadora de jerarquías. Ésta es solo un deseo, un deber-ser en la familia y la sociedad, ya que muchas veces es la reacción a la ausencia del padre. La antropóloga Sonia Montecino concluye que, en la sociedad latinoamericana, la figura del padre se identifica con la ausencia :

Pensamos que el hueco simbólico del Pater, en el imaginario mestizo de América latina, será sustituido con una figura masculina poderosa y violenta : el caudillo, el militar, el guerrillero. El padre ausente se troca así en presencia teñida de potestad política, económica y bélica. Presencia que llena el espacio que está fuera de la casa ; pero que impone en ella el hálito fantasmático de su imperio, aunque sea sólo por evocación o visión fugaz.²

El golpe produce entonces una distorsión del rol paterno, donde hay una muerte del padre y una usurpación del rol paterno en manos del Dictador, quien pasa a llenar la ausencia atávica : un supra padre que toma distintas caretas como el horror y lo grotesco, acordes con la frase de Nietzsche de *El Nacimiento de la tragedia* que sirve de epígrafe a la novela : « Desde ahora, en cada alegría exuberante se oirá un trasfondo de terror »³. El mundo de la redemocratización es un carnaval donde las autoridades se ocultan tras disfraces de la Diablada. Pensamos que este rasgo alegórico es un guiño hacia la alegoría total del espacio tomado, de Marulanda, en *Casa de Campo*⁴. Sólo que en el caso de Franz lo alegórico es fragmentario y nos habla más de una impotencia de lectura que de una alegoría que intenta una lectura total, tan propio de las novelas del Boom.

El Mayor Cáceres representa, en términos freudianos, un padre cuyo goce escapa a toda ley, a toda prohibición, un padre primitivo. Ese deseo inconsciente de matar al padre retorna en forma de síntoma desde lo reprimido.

El sociólogo, José Joaquín Brunner⁵ sostiene que el autoritarismo fue cómplice como herramienta para « mantener el orden adecuado al nuevo

1 FRANZ Carlos, *op. cit.*, p. 152.

2 MONTECINO Sonia, *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*, Santiago, Cuarto Propio, 1991, [121 p], p. 31.

3 FRANZ Carlos, *op. cit.*, p. 1.

4 Cf. DONOSO José, *Casa de Campo*, Barcelona, Seix Barral, 1978, 498 p.

5 BRUNNER José Joaquín, *La cultura autoritaria en Chile*, Santiago, FLACSO, 1981, [174 p.], p. 53 *et sqt.*

modelo de desarrollo capitalista»¹ en base a tres componentes : el tradicionalismo religioso y la doctrina militar, derivados del padre español, como un nuevo elemento asociado al neoliberalismo económico. Las tres facetas se aúnan en el Mayor Cáceres, quien identifica la patria con la estampita de la Patrona. Es un caudillo oligárquico quien repite que sus antepasados han montado en la caballería desde la República, tanto que cuando está con Laura ella siente que hay otro « ausente » ahí, una fuerza violenta de larga data.

Desde lo literario, es posible inscribir la figura del Mayor dentro de la tradición latinoamericana de novelas del dictador, estando la relación padre-hijo, de ausencia y rechazo, ya esbozada en *Pedro Páramo* de Rulfo.

Al igual que el conquistador, el Mayor ejerce la violencia en diversas formas, la más compleja por sus sordas implicancias, es la violación de la protagonista. No sólo viola su cuerpo, sino que también, al ser ella jueza, viola la convivencia social. En esta novela, el individuo debe enfrentarse a un Estado totalitario que lo vigila, incluso a nivel corporal. Se entabla así una intimidación perversa en la relación padre autoritario-mujer sometida, una fascinación-repulsión que ejerce en los sucesivos encuentros con Laura la figura del Mayor, es decir el síndrome de la Flaca Alejandra² : « la nación chilena es a su dictador lo que la Flaca Alejandra a su torturador : hembras golpeadas y humilladas pero que soportan enamoradas la bota que las pisotea mientras gimen lastimeros refranes de venganza »³. Después de ser torturada, Laura describe de esta manera uno de estos episodios con Cáceres :

Así que sin necesidad de orden alguna, sin asombro casi con deseo de agradar, o sea demostrar ese agradecimiento de estar viva, así fue que me desnudé y miré mis llagas y los retoños de sangre donde la norma se había encarnado.⁴

Ambos comprometen un oscuro pacto que será el conflicto central de la novela : el cruel descubrimiento de Claudia de la identidad de su padre, el Mayor.

El Desierto indaga en los significados posibles del régimen de Pinochet y en un procesamiento desde la herida. La novela postgolpe está marcada también por la articulación hegemónica de una literatura de espíritu de

1 DEBORD Guy, *La Sociedad del Espectáculo* (1967). Versión completa en www.sindominio.net. Capítulo VIII, p. 35.

2 Al respecto, ver el estudio de DEVES Eduardo, « Entre el machismo y el sadomasoquismo. Una visión del Género en Chile », in *Diálogos sobre el género masculino en Chile*, Santiago, PIEG, 1996, 85 p.

3 *Ibid*, p. 4.

4 *Ibid*, p. 266.

mercado, respaldada por una imagen propia de la cultura del espectáculo, « integralmente convertida en mercancía »¹, un producto de consumo. Entonces no es extraño que se privilegie el instante, la tentación del olvido, en vez del duelo, que es un reparar el pasado en forma consciente. Los polos memoria-olvido son Claudia y Laura. La derrota social e individual se presenta en forma de preguntas : ¿ Quién fue el culpable de la tragedia ? ¿ Cómo asumir las propias culpas ?

En la novela postgolpe, el padre está simbólicamente muerto, pero su ausencia se llena con la figura fantasmática del Dictador, padre primitivo, quien se hace cargo de las regulaciones sociales y sus marcas discursivas bajo la forma de terror de Estado. En la transición, su poderío se extiende bajo el triunfo de la economía neoliberal y la falta de solidaridad con la consecuente alineación del individuo. Un país muerto. La crisis de las investiduras, como dice Benjamín, se traduce en un sujeto que se repliega en la locura en medio de un presente que impone un nuevo autoritarismo que lo ha despojado de cualquier idea de utopía colectiva y de un pasado del que aún no hay sanación. Porque, finalmente, la pregunta que intentan responder estas novelas postgolpe, es ¿ cómo sobrevivir en esa ciudad, sobre ese paisaje de Chile que es una tumba ?².

Pauline WENDT

Universidad Diego Portales (Chile)

¹ DEBORD Guy, *La Sociedad del Espectáculo* (1967), *op. cit.*, p. 6.

² El poeta chileno Raúl Zurita ha tratado en forma extensa la idea del paisaje de Chile como una tumba abierta al dolor donde yacen los detenidos desaparecidos, en *INRI*, Madrid, Visor, 2004, 159 p.

**Figuras de la muerte ante el desafío de ir más allá del padre.
Reflexiones en torno a la novela *Gracias por el Fuego* de Mario
Benedetti.**

En este escrito presentaré algunas figuras de la muerte finamente capturadas en la novela *Gracias por el Fuego*¹ del escritor uruguayo Mario Benedetti, las cuales he fijado por el intermedio de una lectura inspirada en algunas tesis freudianas.

Será a través de Ramón Budiño, protagonista de la novela, que nos acerquemos a tales figuras. Ramón está habitado por un tenso debate interior entre el suicidio y el parricidio. ¿ De qué muerte se trata y por qué se ha impuesto de esta manera ? ¿ Por qué se podrían enlazar así la suerte y el destino de un padre y de su hijo ? Ramón ha sido tomado por una pregunta que toca su existencia, respecto a la que es conminado a responder. Él no la ha escogido, tal vez ella lo haya ya visitado antes y ha logrado entonces expulsarla, pero esta vez parece haberle llegado su tiempo y es inaplazable. La pregunta lo ubica entre el intolerable de una muerte en vida y la imposibilidad de una muerte para vivir. En ocasión de esta encrucijada se encontrará en la situación de saber algo de la *muerte de sí*, y ya no sólo de una externa y distante muerte del otro, del semejante, del impersonal unomorirá que anotara Heidegger². Forzoso es decir, sin embargo, que a este *sui generis* saber de la muerte de sí llegaría por la vía de la muerte de un otro que no es cualquier otro, no es un semejante, sino uno que en las encrucijadas de su subjetividad es un otro fundamental, mayúsculo, indisociable de una referencia al padre. Propongo pensar en esta pregunta como expresión de un portal que súbitamente se abre y pone al sujeto en relación con las leyes fundamentales que lo han constituido. En tal *impasse*, en un movimiento reflexivo, se hace posible la interrogación en los sujetos respecto a su ser expresión de las leyes de la cultura. La creatura se separa del creador y lo interpela. Y en la posibilidad de tal pronunciamiento se afirma la potencialidad de una reinscripción, de un segundo nacimiento, el que tiene por condición una muerte de eso que se ha sido y ya no será más. Pronunciamiento posible, incierto, en el que se reafirmaría la vida en la misma coyuntura en la que se arriesga perderla.

1 BENEDETTI Mario, *Gracias por el Fuego* (1965), Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000, 250 p.

2 HEIDEGGER Martin, *El Ser y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, [479 p.], p. 280-281.

Algunas tesis sobre la subjetivación de la Ley

¿ De qué trataría una inscripción primera de la Ley ? Para Freud esa marca fundacional, ahora revisitada, sería la expresión de ser Sujeto de la Ley de Prohibición del Incesto. Condición gestada en el atravesamiento de una trama simbólica definida por el Edipo y la operación de castración, en la que el incipiente sujeto es desalojado de un lugar fálico y de la pretensión de realizar un narcisismo primario, posiciones en las que se desdibuja la consideración de un sujeto diferenciado y asoma la sombra de una mortífera nadificación en un otro materno. La Ley que lo instaure perdura en el sujeto en un núcleo de identificaciones con ese Padre que ha sido soporte de la prohibición, tal sería el superyó. Freud afirmará que este operador interiorizado de la Ley se enfrentará al otro contenido del yo como *ideal del yo* y que, en esta presencia del ideal, el yo se habría apoderado del complejo de Edipo, pero simultáneamente habría quedado sometido al ello al quedar incluida su voz en el yo¹. Es decir, la Ley se revelaría dual, con dos caras : una que expresa una alianza, una reconciliación con el padre lejos de la rivalidad edípica, que facilita la creación sublimatoria en la vía trazada por el ideal, que en la prohibición abre y lanza a una circulación en el espacio de las representaciones, de la cultura, que presenta al padre como agente de la separación y de la diferenciación, y otra que impone una tiranía del ideal, que recuerda y cobra una deuda de obediencia con el padre por la fuerza prestada para la operación represiva², que en su recargo en la prohibición secuestra la promesa de un futuro, que demanda la circunscripción a un ser para, por y en el ideal, sin más horizonte.

Retomo una pregunta anterior para proponer que esos tiempos críticos y sorpresivos en los que es urgido un hombre a revisar su inscripción frente a la ley, que constituyen el tiempo presente de Ramón Budiño en la novela, serían convocados por la circunstancia en la que esta ley ha perdido su faz simbólica. Desfallecimiento de la ley, en tanto eso que diferencia y regula, que es vertiginosa caída del sujeto, librado ahora a la ferocidad de un padre perverso que reclama una libra de carne, despertando la angustia de quien anticipa su nadificación.

Allí donde se abre la desesperada convocatoria a un reposicionamiento, pasando a *otra cosa*, a otra relación respecto a la ley, también se plantea la posibilidad de no poder ir más allá de un renovamiento de los votos de obediencia, ya sea una obediencia sumisa o bien desde la resistencia. Cada uno de estos tres desenlaces define un particular escenario en el que tendrá

¹ *Ibid.*, p. 37.

² *Ibid.*, p. 36.

lugar una singular cita con la muerte ; a cada uno de ellos le atribuyo la condición de ser una figura de la muerte y de cada uno de ellos afirmo encontrar en la novela *Gracias por el Fuego* una representación casi prototípica.

Pero ¿ es acaso posible un tal reposicionamiento, reeditar el asesinato del padre del que hablara Freud en *Tótem y Tabú* ? Él mismo no se mostrará en general muy optimista al respecto. Tal es lo que parece proponer en su texto de 1936, intitulado *Una perturbación del recuerdo en la Acrópolis*. Allí afirma, sorprendido, el haber reparado en una especie de disposición de no permitirse la dicha, de fracasar con el triunfo, y el acecho de una culpa que afirma tanto una inferioridad como un inmerecimiento frente a las alternativas que se le ofrecen. La severidad de esta condición sería tal que allí donde se manifiesta la posibilidad del cumplimiento de un deseo de intensidad avasalladora bien se podría llegar al límite de enfermar o de perecer¹. La realización del deseo allí donde escapa a los lugares conocidos compromete la vida. Freud cierra estas observaciones destacando una difícil puesta en cuestión del padre, que no por apremiante, pues en ella se jugaría toda idea de éxito, resultaría viable. Posiblemente sea solo en *Tótem y Tabú*, arcano relato de los orígenes, donde destaque alguna posibilidad de renovar el parricidio, la que tendría lugar por la vía del sacrificio del animal totémico cada vez que arriesguen perderse las marcas del padre « a consecuencia de los cambiantes influjos de la vida »². No sólo resaltará Freud el carácter necesario de esta operación sino también el profundo sufrimiento asociado a la misma³. Aún más : la vida estaría puesta en jaque en ese *impasse* ; la del proyecto cultural, cuya vitalidad exige el movimiento y la renovación inherente a la diferenciación de las generaciones, y la del sujeto, para quien existir es diferir, ser el lugar de una diferencia. Lo que se arriesga aquí es que este reencuentro con el texto de la ley abra a la posibilidad de ser soporte y lugar de un acto creador y no sólo reafirme un horizonte previo al revestir las mismas identificaciones.

Las figuras de la muerte, a las que apunto en este trabajo, son pues unas que resaltan y que se abren ante la muerte del padre, ante la exigencia de su asesinato, de que se someta a un orden (ley) simbólico que lo trascienda, deviniendo así él mismo su propia metáfora, y no ya la ley a secas.

Algunas precisiones en relación con la trama de la novela

Llegando Ramón Budiño a una edad cercana a los 42 años se ve acosado por una serie de cuestionamientos existenciales – quién es él, hacia dónde se

1 Cf. FREUD Sigmund, *Obras Completas*, Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 1996, vol. XXII, [263 p.], p. 216.

2 *Ibid.*, vol. XIII, [296 p.], p. 12.

3 *Ibid.*, vol. IX, [253 p.], p. 217.

dirige, cuál es el sentido o propósito de su vida – en los que experimenta súbitamente una conciencia agudizada del paso del tiempo. Las actividades que caracterizan hasta entonces su vida familiar, laboral, amorosa, son súbitamente objeto de una mirada de extrañeza y de cínica decepción, todo esto al tiempo que repasa inquisitivo diferentes escenas de su infancia y adolescencia en las que observa la semilla de su actual padecer. Poco valen entonces una serie de insignias que reúne y que podrían hacerlo pasar por un hombre exitoso. En el centro de su zozobra se sabe que se encuentra la poderosa figura de su padre. Pero ni siquiera la relación que guarda con él parece dar cuenta de su desconcierto; esta es bastante esporádica, sin grandes confrontaciones y sin tampoco la posibilidad de demasiados reproches. Aún más, ha sido su padre un gran proveedor, una figura ejemplar, un padre protector de los miedos infantiles, incluso ya siendo Ramón adulto ha sido quien facilita el capital inicial de la agencia de viajes, etc.

Presentaré al padre de Ramón, Edmundo, con un solo trazo: todo en él refleja una ilimitada prepotencia, es la encarnación de la falta de escrúpulos, es un ganador en todos los círculos políticos y empresariales en que ingresa, merced a sus malas artes. La extorsión, la intimidación, el chantaje son armas que maneja con tal maestría que su fuerte imagen pública se encuentra lejos de cualquier sombra, siendo más bien que es un respetado modelo de ciudadano, de moralidad, de padre, de hijo, de esposo. Un modelo, tan inmaculado, que sus mismos defectos se sustraerán de serlo¹.

En la novela no hay un solo episodio de una evidente, explícita y particularmente violenta relación entre padre e hijo, en los modos más convencionales, esos que simplificarían precisar la escena donde sucedería el conflicto, o que por lo menos darían tal ilusión. Posiblemente lo que experimentamos leyendo es, pues, la violencia de una violencia que parece no llegar nunca, ¡ hasta que llega! Ramón sufre de algo que toca al hecho de la existencia de su padre, de que Edmundo Budiño exista, pero ante todo, de ser irremisiblemente su hijo, de ser irremisiblemente un hijo, un « hijo de ». Ramón sufre su inexorable filiación: « Yo nunca fui Ramón Budiño sino el hijo de Edmundo Budiño »². El clímax de la novela se nos presenta en ese instante en el que Ramón Budiño se apresta a matar a su padre al no reconocer otra salvación para sí mismo, pero ¡ atención!, ¡ no es una muerte simbólica! Para Ramón, entonces, no hay más destitución del padre que la de su aniquilamiento físico. Con una argumentación perseverante y que se

¹ Cf. BENEDETTI Mario, *op. cit.*, p. 63.

² *Ibid*, p. 35.

desborda, procura darse fuerzas para ese acto desesperado que apenas puede sostener :

Les presento a Ramón Budiño al comenzar la jornada en que ha resuelto matar a Edmundo Budiño, un crápula que provisoria y casualmente es su padre. Se ruega no inquirir por circunstancias atenuantes, porque no las hay. Se trata de un crimen largamente rumiado. La única suerte es no creer en Dios. Así hay menos complicaciones. Les presento a Ramón Budiño, vivisector de las relaciones con su padre, insomne fuera de foco, cobarde que se juega su última carta de valentía [...].¹

No obstante, tales construcciones se van desplomando a cada paso, dejando, descarnada, su imposibilidad :

No puedo matarlo. Todo es más fuerte que yo. El Viejo, los lugares comunes, los tabúes de mi clase, los prejuicios [...] Después de todo, el Viejo es mi padre [...] Es mi padre. Los hombres de mi clase, de mi generación, de mi país, no destruyen su pasado [...] honro a mi padre aunque él no merezca que lo honre. Honro a mi padre por pereza, la pereza de no haberme negado a que me diera la plata [...] porque me he contagiado del dinero, porque soy un leproso del confort, [...] porque, porque. Honro a mi padre porque me deshonro.²

Ramón, que ha llegado hasta la oficina de su padre portando una pistola cargada, finalmente se lanza por la ventana desde un sétimo piso.

Tres figuras de la muerte en el desafío de ir más allá del padre

a) Muerte en el extravío en el espejo, en la imposibilidad de quebrantar la propuesta paterna de los ideales

« On peut mourir d'être immortel », gritaba un graffiti en las paredes universitarias en París, en mayo del 68³. « El infierno es la imposibilidad de morir », recordará Jankélévitch⁴. La figura que destaco aquí apunta al castigo de Narciso hecho maldición, al desfallecimiento del sujeto en la imposibilidad de romper los imaginarios por los que se representa en su aspiración de ser en y por el ideal. Las pretensiones de inmortalidad del yo, « el punto más espinoso del sistema narcisista »⁵, allí donde nada dejan saber de la muerte, de una falta que permita al sujeto nombrarse, la convocan. Muerte por doble vía : en su anulación como diferencia – « [...] tengo que decirle que no le perdono haberme destruido y, sobre todo, que no le perdono haber destruido la imagen suya que admiré, que quise, que necesité »⁶ – y en las acciones desesperadas en las que la fractura del espejo, lejos de toda operación simbólica, no es sino la propia destrucción – « [...] y

1 *Ibid*, p. 209.

2 *Ibid*, p. 231.

3 Cf. LE GOFF Jean-Pierre, *Mai 68, l'héritage impossible*, Paris, La Découverte, 1998, [475 p.], p. 32.

4 JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1977, [474 p.], p. 449.

5 FREUD Sigmund, *op. cit.*, vol. XIV, p. 88.

6 BENEDETTI Mario, *op. cit.*, p. 230.

si me estrellara y la idea empieza a tentarme y esto a lo mejor es peligroso porque evidentemente sería una solución no ver nunca más la cara del Viejo borrar la imagen de mi retina mediante el procedimiento de convertir en nada mi retina »¹.

b) Muerte en la imposibilidad de anudar alguna referencia a la ley en la destitución de la ley

« Défense d'interdire »², « Ni dieu, ni loi, ni maître, rien que la liberté »³. ¿ Puede destituirse al padre con la pretensión de no ser como él ? Diremos que en los accidentes de esta aspiración se expresa una segunda figura de la muerte. En el afán del self-made-man, que nada debe a otro soporte de la ley, que no tiene ninguna deuda simbólica, resuenan de nuevo los cantos del narcisismo : un uno sin otro. No se establece aquí ninguna separación entre la ley en su dimensión simbólica, como razón de la diferenciación, y quienes serían sus eventuales soportes. ¿ Y es que se puede articular algo desde el afuera de la ley ? Lévi-Strauss nos recordará que en la revisión de « las leyes », habría un punto que no sería revisable sin los riesgos antes aludidos. Se trata de una especie de invariante, que no toca necesariamente a los fines de la ley, sino que remite a su fundamentación última en la Ley de prohibición del incesto, pilar del orden simbólico, de la cultura. A esto lo llamaré el « hecho de la regla », factor esencialmente de carácter lógico-formal, definido por una intervención en « el azar de la naturaleza »⁴ que le impone un orden. Ergo, algo ha de llevar el sujeto del padre en esta travesía en que lo impugna, y por lo tanto le estaría en deuda. Deuda que lo incluye en un movimiento de las generaciones, en una genealogía, en una sucesión marcada por el dar y recibir donde no opera la equidad, sino un principio de transmisión : « en el dominio de la cultura [...] el individuo recibe siempre más de lo que da y al mismo tiempo da más de lo que recibe »⁵. Deuda en cuya imposibilidad de pago se expresa una circulación de la falta en el espacio de la cultura, así como una pérdida y un duelo. Los hijos no han de deberse a sus padres, los padres no tienen la propiedad de sus hijos. Edmundo Budiño exige el pago de sus deudas y Ramón insiste en pagar tal impagable ; Ramón no puede sostener que haya deudas sin restitución posible. Edmundo insistirá en que sólo hay más allá del padre donde no se

1 *Ibid.*, p. 232.

2 PAGÈS Yves, *Sorbonne 68 graffiti*, Genève, Éditions Verticales, 1998, [110 p.], p. 18.

3 *Ibid.*, p. 66.

4 LÉVI-STRAUSS Claude, *Las Estructuras elementales del parentesco*, vol. I, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1993, [286 p.] p. 68.

5 *Ibid.*, p. 66.

ha recibido nada. Para Edmundo no hay antes de él, y por tanto tampoco después de él ; él se propone como origen y término de la ley :

No tenés escapatoria. Porque todo desde tu posición social hasta tu cuenta bancaria, desde tu mediana cultura hasta tus lindos escrúpulos, todo lo debés al camino que yo te hice posible. Yo puedo ser independiente, porque tu abuelo no me dio nada, ni educación ni plata ni relaciones públicas. Todo me lo construí yo, solamente yo.¹

c) Muerte en la que se afirma la posibilidad de alguna vida

Se expresa en esta figura esa precisión de Jankélévitch cuando afirma que « lo vivo no es vivo más que a condición de ser mortal ; y es bien cierto que lo que no vive no muere : pero es porque lo que no muere no vive »². Esta figura, a diferencia de las anteriores, no podremos verla reflejada en Ramón Budiño, al menos no directamente. En esta tercera condición, en la efectuación de un duelo, la vida prosigue en alguien marcado por un saber de la muerte, aún si no es claro que podamos decir que él sea el mismo. En oposición, el suicidio que comentamos parece decir de una imposibilidad de no morir con el padre, de una inasequible operación de duelo, y que sólo se escribiría y registraría algo de la muerte en la propia desaparición, es decir, bajo la condición de no estar allí. Su destrucción recordará, por otro lado, el carácter irrealizable de la vida sin un tal saber. Escenario privilegiado de este duelo que duele es el de la palabra, a la que le serían consubstanciales dificultades que no resultan sólo del hecho de ser objeto de un bloqueo, para lo cual la catarsis bastaría. Hay un drama de la producción de la palabra que se muestra en relación con sostener un acto creativo. En la creación se compromete la posibilidad de la paternidad, de dar vida, como el padre. Producir una palabra puede no ser distinto de hacerse un lugar en ese otro fundamental – un otro del lenguaje, pleno hasta entonces –, de horarlo y establecer las condiciones de una nueva circulación allí. Poder decir algo donde otro lo dice a uno, no otra cosa parecía gritar – una vez más – ese otro grafiti que clamaba : « [...] transformons nos livres en cahiers [...] ». Experiencia de la falta del otro en el encuentro con la incompletud de lo simbólico³. Palabra que incluye el silencio, que no lo re-llena, que hace borde al vacío, que no se propone como suturación del mismo. Palabra que desaloja al sujeto de la imagen con la que se identificaba, de un significante al cual se habría fijado sin poder distinguírsele. En el duelo, el sujeto se desligaría de ese significante que lo apresa en el que podríamos rastrear esa pesada sombra del objeto que, afirma Freud, cae sobre el sujeto en la resolución melancólica y se revela en su vaciamiento, en la condición de ser

1 BENEDETTI Mario, *op. cit.*, p. 132-133.

2 JANKÉLÉVITCH Vladimir, *op. cit.*, p. 449.

3 LE GAUFÉY Guy, *L'Incomplétude du symbolique*, Paris, E.P.E.L., 1991, [242 p.], p. 25.

un significante para otro significante, como dice Lacan. Diríamos que hay una revitalización de la ley simbólica en eso en lo que el sujeto permanece allí donde descubre ser otro – no el mismo – que lo imaginado, donde muestra su no identidad con la imagen que lo unifica, donde puede ex-sistir su imagen, donde su identidad es un enigma, un saber por construir, una deriva.

Ramón no sabrá de este lugar posible para la pérdida, sino indirectamente, y será con motivo de la ocasión en que conoce a un hombre mayor, de apellido Ríos, interesado en los servicios de su agencia para que le ayude en la planificación de « un último viaje » que piensa realizar, último en razón de que padece una avanzada enfermedad y que ya ha sido desahuciado. Ramón no sale de su perplejidad frente a eso que Ríos le muestra :

Es peor que ver un muerto, mucho peor. Porque Ríos está decretadamente muerto, pero a la vez lo suficientemente vivo como para darse cuenta de que está condenado. No entiendo cómo puede mirar su futuro, su escasísimo futuro, con tanta tranquilidad. Y además tengo la impresión de que no tiene religión. Se burló tenuemente de Dios. No acabo de entenderlo. Debe haber algo no totalmente limpio en ese sosiego un poco absurdo [...] en esa conformidad tan lúcida, en ese acatamiento frente al dictamen de Rómulo [el médico], en ese desapego frente a la probable compasión de sus hijos [...] Todos tenemos que morir, pero lo horrible es saber cuándo acabará la cosa. [...] ¿ Qué se sentirá cuando se tiene la absoluta seguridad de la condena ?¹

Desconcierto por la posibilidad de saberse mortal, condenado a muerte, a renunciar a la plenitud, a la totalidad, al todo y a tener que optar tan sólo por algo, condición propia de los sujetos de la ley, de los sujetos del lenguaje, de quienes no pueden contar ya con la protección de un padre todopoderoso y que, sumidos en una crisis del sentido, solitarios, deben escoger, quedan en la obligación de nombrarse a sí mismos. Que esa pérdida recaiga de su lado no es posible para Ramón y es por ello que la pérdida será su perdición :

Preferimos perderlo, dejarlo transcurrir sin hacer siquiera el razonable además de asirlo. Preferimos perderlo todo, antes de admitir que se trata de la única posibilidad y que esa posibilidad es un solo minuto y no una larga e impecable existencia.²

Mariano FERNÁNDEZ SÁENZ
Universidad de Costa Rica

1 BENEDETTI Mario, *op. cit.*, p. 126.

2 *Ibid.*, p. 192.

LA MORT PROPRE COMME HORIZON DE L'ÊTRE-POUR-LA-FIN

Le vieil homme et la mort: Miguel Ángel Asturias, de l'hyperbole à l'euphémisme

Il n'y a, certes, rien de très original, pour un écrivain latino-américain du XX^e siècle, à placer Thanatos au centre de son œuvre littéraire. Aussi, ce qui nous intéressera ici, ce sera la façon dont le Prix Nobel guatémaltèque modifie progressivement son approche de la mort au fil de son œuvre romanesque, plus précisément entre *El Señor Presidente*, dont les premières ébauches sont le fait d'un très jeune homme – en 1922, notre auteur n'a que 23 ans – et *El Árbol de la Cruz*, manuscrit sur lequel Asturias travaillait encore à la veille de sa mort en 1974. Parler de la mort d'autrui, inventer la mort de personnages fictifs, la mettre en scène, la donner en spectacle, c'est une chose contempler de près sa propre mort et tenter de l'appivoiser, c'en est une autre, et nous verrons que les moyens littéraires mis en œuvre dans un cas et dans l'autre diffèrent considérablement. Déjà en 1967, dans une conférence qu'il donnait sur « *El Señor Presidente* como mito », Asturias feignait d'être mort et d'assister depuis l'au-delà au défilé des personnages de son célèbre roman, les uns lui reprochant amèrement de leur avoir assigné pour l'éternité un sort atroce, tandis que le Président en personne revendiquait le droit d'être considéré comme le véritable auteur du roman, puisque : « toda dictadura es siempre una novela ». Mais cette mort n'était que celle du romancier, pas celle de l'homme, et de surcroît, ce n'était, nous dit Asturias, qu'une mort provisoire, une banale catalepsie, dont – « felizmente » – ledit romancier émergeait soudain, frais et dispos, bien décidé à ne pas se laisser marcher sur les pieds par ses propres créatures de papier. Ces jolies pirouettes rhétoriques ne seront plus de mise lorsque Asturias, rongé déjà par le cancer qui allait bientôt l'emporter, s'attaquera à la rédaction de son dernier texte, *El Árbol de la Cruz*, que l'on peut qualifier de conte philosophique, où un tyran dérisoire tente, par tous les moyens, d'abolir la mort.

Dans *El Señor Presidente*, la mort est omniprésente. Dès les premières pages du roman, on assiste au meurtre du Colonel Parrales Sonriente, perpétré par un idiot surnommé « le Pantin » et décrit comme un acte d'une sauvagerie insoutenable :

Arrancado del suelo por el grito, el *Pelele* se le fue encima y, sin darle tiempo a que hiciera uso de sus armas, le enterró los dedos en los ojos, le hizo pedazos la nariz a dentelladas y le golpeó las partes con las rodillas hasta dejarlo inerte.

1 ASTURIAS Miguel Ángel, *El Señor Presidente*, Paris, México, ed. Klincksieck/Fondo de Cultura Económica, 1978, [CCXIII-306 p.], p. 299. Ne faut-il pas harmoniser les langues?

Le vieil homme et la mort: Miguel Ángel Asturias

Los mendigos cerraron los ojos horrorizados, la lechuza volvió a pasar y el *Pelele* escapó por las calles en tinieblas enloquecido bajo la acción de espantoso paroxismo.

Una fuerza ciega acababa de quitar la vida al coronel Parrales Sonriente, alias *el hombre de la mulita*.

Estaba amaneciendo.¹

Horreur, folie, ténèbres, présence d'un oiseau de mauvais augure, assimilation du meurtrier à la « force aveugle » du destin : le tout est digne du plus pur *esperpento* valle-inclanien. L'indication temporelle à propos du lever du jour contribue à l'effet de théâtralisation de la scène : le meurtre du colonel correspond, en effet, à la fin du « premier acte ». Le meurtrier n'est même pas, à proprement parler, un « acteur », il n'est en fait qu'une marionnette – comme son surnom l'indique –, et l'on comprend très vite que le marionnettiste n'est autre que le Président, qui va tirer toutes les ficelles nécessaires pour récupérer à son profit la mort de Parrales et déclencher en toute impunité une longue série d'assassinats, tous officiellement justifiés par ce premier meurtre. La logique de mort qui anime le Président va bien au-delà de la simple loi du Talion. Tout au long du roman, Asturias prend bien soin de montrer comment ce personnage a banni Éros, non seulement de sa propre vie – son ancienne compagne, Chon Diente de Oro, évoque avec nostalgie le temps où il n'était pas encore devenu « l'homme en noir » –, mais encore de sa vision du monde, pour se dévouer, corps et âme, au service de Thanatos, qui lui procure de bien plus grandes jouissances. Parmi les nombreuses victimes qui peuplent les pages du roman, on distingue celles qui se sont rendues coupables du pire des crimes, le crime de « lèse Thanatos », en choisissant de donner la vie : Fedina, le couple formé par Camila et Cara de Ángel. Au chapitre intitulé « El baile de Tohil », une vision de Cara de Ángel a pour fonction de révéler au lecteur le vrai visage du Président : il *est* Tohil, le dieu maya du feu, celui qui exige des sacrifices humains, toujours plus de sacrifices humains, en échange de sa protection :

Tohil exigía sacrificios humanos. Las tribus trajeron a su presencia los mejores cazadores, los de la cerbatana erecta, los de las hondas de pita siempre cargadas. « Y estos hombres, ¡ qué ! ; ¿ cazarán hombres ? », preguntó Tohil. ¡ Re-tún-tún ! ¡ Re-tún-tún !, retumbó bajo la tierra. « ¡ Como tú lo pides – respondieron las tribus –, con tal que nos devuelvas el fuego, tú, el *Dador de Fuego*, y que no se nos enfríe la carne, fritura de nuestros huesos, ni el aire, ni las uñas, ni la lengua, ni el pelo ! ; Con tal que no se nos siga muriendo la vida, aunque nos degollemos todos para que siga viviendo la muerte ! » « ¡ Estoy contento ! », dijo Tohil. ¡ Re-tún-tún ! ¡ Re-tún-tún !, retumbó bajo la tierra. « ¡ Estoy contento ! Sobre hombres cazadores de hombres puedo asentar mi gobierno. No habrá ni verdadera muerte ni verdadera vida. ¡ Que se me baile la jícara ! ».²

¹ *Ibid.*, p. 10-11.

² *Ibid.*, p. 232.

Faut-il rappeler que le titre initialement prévu par Asturias pour ce roman était, précisément, *Tohil* ? Dans un style imité de celui du *Popol Vuh*, qu' Asturias était en train de traduire avec son ami Mendoza sous la direction de Georges Raynaud au moment où il rédigeait ces pages, notre écrivain nous livre ici une clef très utile. Le rapport à la mort varie beaucoup d'une époque à une autre, d'une culture à une autre. Comment expliquer la facilité avec laquelle un dictateur du XX^e siècle, qu'il s'appelle Estrada Cabrera et préside à la destinée du Guatemala, ou qu'il soit simplement « Monsieur le Président » et n'exerce son pouvoir que sur des êtres de papier, impose à tout un peuple le règne de la délation et de la mort ? Il lui suffit pour cela de s'appuyer sur les mythes fondateurs de ce peuple, qui, dès la nuit des temps – des découvertes archéologiques récentes dans la jungle du Petén prouvent que le *Popol Vuh* a plus de deux mille ans – faisaient du meurtre de quelques individus un mal nécessaire, un sacrifice indispensable pour assurer la survie de la tribu. Ce n'est pas un hasard si, dans le passage en question, les chasseurs qui acceptent de devenir « chasseurs d'hommes » pour satisfaire Tohil sont les meilleurs, les plus virils, ceux dont la sarbacane est dressée et les frondes toujours pleines, les mieux à même d'assurer la pérennité de l'espèce. Face à cette logique ancestrale, l'Église catholique se montre bien discrète – la main de l'Archevêque accordant secrètement l'absolution au « Pantin » exécuté par un sbire occupe à peine quatre lignes du texte –, quand elle n'est pas complice – l'Auditeur de Guerre qui joue de l'harmonium comme un ange à l'église n'en est pas moins le tortionnaire sadique de Fedina. Le catholicisme n'est-il pas la religion de la résignation – « cristiana conformidad » que celle du sacristain illettré emprisonné pour avoir arraché une affiche à la place d'une autre, et qui propose à ses compagnons de cellule de prier ? Le Christ lui-même n'a-t-il pas fait le sacrifice de sa vie pour sauver l'Humanité ? En revanche, celui qui s'insurge et dénonce, c'est le romancier ; l'accumulation des morts violentes, tout au long du texte, en souligne le caractère scandaleux, intolérable. Le vieux secrétaire battu à mort pour avoir renversé un encrier, le mendiant invalide qui préfère la mort au mensonge, le bébé de Fedina qui meurt de faim pendant qu'on tente d'arracher à sa mère, sous la torture, des informations qu'elle ne possède pas, le général Canales foudroyé par le chagrin à la lecture d'une nouvelle mensongère publiée par la presse officielle, Cara de Ángel, anéanti, lui aussi, par une parole mensongère, et bien d'autres encore viennent invalider la théorie de la résignation, du sacrifice nécessaire au bien de la communauté. Plus encore, dans ce texte, la mort est laide et malodorante, elle n'a rien de grandiose ni d'héroïque. Cara de Ángel, qui au début du roman, lorsqu'il était le favori du Président, était « beau et méchant comme

Le vieil homme et la mort: Miguel Ángel Asturias

Satan », n'est plus, dans les dernières pages – alors qu'il s'est rendu coupable d'un double crime aux yeux de son terrible employeur, puisqu'il a sauvé la vie du major Farfán et donné la vie à un fils –, qu'un tube digestif détraqué, qui se vide de sa substance dans d'atroces souffrances et au milieu d'une puanteur insupportable. Son acte de décès ne comporte que ces quelques mots : « N.N. : disentería pútrida »¹. Il n'est plus qu'un numéro, le cachot 17. Il a été dépouillé de son nom, de sa substance, de sa raison de vivre et n'est plus que matière en décomposition ; il devient ainsi emblématique des milliers de morts anonymes victimes de la dictature. Le lecteur est invité à se rendre compte de l'intolérable au moyen, notamment, de ces notations olfactives nauséabondes, qui sont présentes dès le début du texte : pourriture, décharge municipale au-dessus de laquelle planent des vautours et autres charognards, et qui nous disent qu'en effet, « il y a quelque chose de pourri » au pays de Monsieur le Président.

Plus tard, en 1950, Asturias travaille simultanément sur deux textes, ou plutôt sur un seul vaste projet qui donnera lieu à deux publications séparées, l'une en 1961 et l'autre en 1969. L'idée est celle d'une immense fresque historique, qui devrait couvrir plusieurs siècles, depuis l'invasion du Guatemala par les troupes de Pedro de Alvarado jusqu'à l'époque contemporaine. On connaît ce que ce projet est devenu. Le volet contemporain de cette saga n'est autre que la première partie de *El Alhajadito* (1961), et le volet le plus ancien, celui qui correspond au XVI^e siècle, c'est *Maladrón* (1969). Là aussi, nous le verrons, la mort se taille la part du lion, mais dans une optique différente, même si certaines modalités ne varient guère. Les Espagnols de *Maladrón*, errant à travers la forêt guatémaltèque à la recherche de l'improbable point de jonction des deux Océans, égarés aussi bien dans cette géographie inconnue et hostile que du point de vue de l'orthodoxie catholique, puisqu'ils reconnaissent pour père spirituel le Mauvais Larron, sont les ancêtres des mystérieux « Alhajados » tout de noir vêtus, eux-mêmes ancêtres du personnage éponyme de *El Alhajadito*. Ancêtres et descendants présentent une particularité commune : ils ne croient qu'en la matière, rejetant le dogme chrétien de l'immortalité de l'âme. Pour eux, la mort est bel et bien une fin définitive, la poussière retourne à la poussière et rien de plus. Rien de plus, vraiment ? Voyons ce qu'il advient du plus zélé de ces matérialistes, néophyte convaincu à qui le Mauvais Larron a rendu la vue, Antolín Linares Cespedillos. À la fin du roman, deux de ses compagnons viennent d'être sacrifiés sur l'autel de Cabracán, divinité maya qui préside aux tremblements de terre et au culte duquel ils ont tenté, par ruse, de substituer le culte du Mauvais Larron. Leurs cœurs ont été arrachés au couteau d'obsidienne, puis leurs corps

¹ *Ibid.*, p. 253.

écorchés afin que les prêtres indigènes puissent revêtir leur peau, selon un rituel ancestral. Linares, sa compagne indienne et leur bébé – le premier métis – prennent la fuite, dans un épisode qui rappelle la fuite en Egypte de la Sainte Famille, pour échapper à la vindicte des autochtones. L’Indienne, María Trinidad Títíl-Ic, est tiraillée entre ses deux cultures, entre deux devoirs de loyauté contradictoires : envers son peuple et envers le père de son enfant. Linares, quant à lui, est en proie à la folie des grandeurs : persuadé d’avoir découvert la jonction des deux Océans, il se voit déjà grand d’Espagne, rêve de bijoux et de titres nobiliaires pour sa compagne et d’études à Salamanque pour son fils. Mais c’est compter sans la justice immanente, exercée, en l’occurrence, par la terre d’Amérique elle-même, ou plutôt par l’un de ses produits les plus savoureux, le cœur de palmier. Coupable de gourmandise, l’Espagnol sera puni par là où il a péché, il mourra d’indigestion. Le récit de son agonie se poursuit sur huit longues pages, avec un luxe de détails plus scatologiques les uns que les autres. Rien n’est épargné au lecteur, ni le bruit tonitruant des vents qu’exhalent les tripes du malheureux, ni l’odeur pestilentielle qui les accompagne, ni la couleur ni la texture de ses excréments, ni la façon dont Títíl-Ic tente de le soulager en lui introduisant un doigt dans l’anus. Nombre de critiques ont vu dans ces pages un hommage à Quevedo et à sa truculence. Mais ce n’est sans doute pas tout ; qui a vécu dans le culte de la matière ne peut mourir que dans une explosion de matière, c’est ce que va apprendre, de bien étrange façon, quelques pages plus loin, le dernier survivant des « maladronistes », Lorenzo Ladrada. Celui-ci, en effet, a appris la mort de Linares, et il tente par tous les moyens dont il dispose de retrouver Títíl-Ic et l’enfant, convaincu qu’ils ont réussi à survivre dans la forêt vierge. Après avoir absorbé un « breuvage divinatoire » préparé par les indigènes qui l’accompagnent, il entend la voix du Mauvais Larron, qui lui parle de la mort, lui qui la connaît bien, en des termes qui font frémir : « la muerte es tan tremenda, tan terrible, que por grandes que sean los suplicios que la preceden, son apenas suplicios »¹. Pour échapper à cette voix, il se réfugie dans une chapelle, celle où vient d’être enterré Linares, dans une tombe déjà occupée par un chanoine. Toujours sous l’effet du breuvage hallucinogène, il entend alors distinctement, à travers la paroi du tombeau, une dispute philosophique entre Linares et le Chanoine, le premier niant obstinément l’immortalité de l’âme et le second lui expliquant calmement que si l’on dit « estar muerto », c’est bien qu’il s’agit d’une étape transitoire, en attente de la résurrection. Le « nouveau-mort » – Asturias risque le néologisme « recién morido » – et le mort chevronné, déjà squelette, finissent par

¹ ASTURIAS Miguel Ángel, *Maladrón* (1969), Madrid, Alianza Editorial, 1984, [245 p.], p. 239.

Le vieil homme et la mort: Miguel Ángel Asturias

fraterniser lorsqu'ils s'aperçoivent qu'ils sont tous deux passés de vie à trépas à cause d'une indigestion de cœur de palmier :

– ¿ Qué hacéis aquí ?... – gritaba el Canónigo, airado –, los geógrafos del más allá no señalaron camino para vosotros... ¿ qué hacéis aquí... qué hacéis aquí... sin para dónde seguir... sin alma... sin inmortalidad... !

– ¡ Beaterías... ! me deshago y si el deshacerse de los muertos es el desahogarse de los vivos... me desahogo... me desahogo de las materias y sustancias que me ahogaban, que me privaban de la libertad de ser en todas las formas en que no he sido, y en las que ahora seré pino, cedro, ojo inmóvil de talco, luz, sueño deshidratado... el agua dulce de mis sueños en los ríos... seré río... todo seré, menos tempestad de palmito...

– Esa tempestad me causó la muerte, retortijón tras retortijón hasta que exhalé el ánima... – interrumpió el Canónigo.

– ¡ Razón para que hagamos las paces ! Los dos fallecimos del mismo mal. Useñoría, vos por andar evangelizando, yo en busca del entrecejo de los dos mares océanos, la única diferencia es que al final de mi vida de zarzas y cadenas, yo no exhalé ánima alguna...

– A falta de ánima, lo que exhalaste fue un cuesco...

– ¡ Useñoría !

– A los que no tienen alma, qué otro viento les queda...

– ¡ Useñoría !

– ¡ Todos los cuscusos vulneran y el último mata !...¹

Comme on le voit ici, du scatologique à l'eschatologique, il n'y a qu'un pas, qui se franchit d'autant plus facilement en espagnol que les deux termes n'en font qu'un. Le mystère de la mort – cet instant où le corps se sépare du souffle qui l'anime – est envisagé selon deux points de vue dont aucun n'est jugé supérieur à l'autre : que l'on considère comme primordial le corps qui se décompose pour fertiliser le sol et participer au cycle de la vie ou que l'on accorde la priorité à l'âme immortelle, peu importe, et les deux morts, celui qui croyait au ciel et celui qui n'y croyait pas, sont renvoyés dos à dos, vidés de leur matière par la même colique, immortalisés par le même roman.

L'autre volet de cette saga des Conquistadors hétérodoxes, celui qui constitue la première partie de *El Alhajadito*, reprend abondamment le motif de la mort, mais ici, point de détails scabreux. Le jeune protagoniste, descendant des Alhajados – eux-mêmes descendants des protagonistes espagnols de *Maladrón* – vit au contraire dans la croyance que les membres de sa famille ne connaissent pas la mort :

– En casa no existe la muerte. De ninguno de mis parientes he oído decir que haya muerto. Última enfermedad, accidentes fatales, agonías largas, testamentos, entierros, lutos jamás se conocieron en casa. Desaparecían. Mis parientes desaparecían. Nadie supo ni pudo decir cuándo estaban para marcharse, si se iban de casa definitivamente. Ni anuncio ni preparativo alguno. El caballo, las armas y el camino.²

¹ *Ibid.*, p. 242-243.

² ASTURIAS Miguel Ángel, *El Alhajadito*, Buenos Aires, Losada, 1966, [160 p.], p. 35.

Certes, cette croyance est démentie par la présence d'ossements humains dans le petit lac proche de la maison familiale ; mais si le jeune garçon a bel et bien vu mourir son grand-père quelques pages plus tôt, de froid ou sans doute de vieillesse, le corps de ce dernier a immédiatement « disparu » à son tour, comme pour corroborer la véracité de la légende familiale. L'euphémisme d'usage, qui consiste à désigner les défunts comme des « disparus », est ici pris au pied de la lettre. La seule preuve tangible de la mort du grand-père est que l'enfant est désormais désigné comme *Alhajadito*, héritier de la maison et du domaine, par le propriétaire d'un cirque ambulante qui lui demande l'autorisation de s'installer sur ses terres le temps de quelques représentations. La passation de pouvoirs n'a pas pu se faire, puisqu'il manque un maillon essentiel de la chaîne, le père. Rien n'est dit de lui dans le texte, si ce n'est son absence. Le directeur du cirque, don Antelmo Tabarini, va faire office de père de substitution en permettant à l'enfant de connaître sa propre identité et la place qu'il occupe dans l'histoire familiale, mais ce n'est pas tout. Il va aussi lui offrir en spectacle une véritable mort et fournir un véritable cadavre, le sien, au tombeau familial. En clair, il substitue à l'illusion – les morts qui disparaissent sans laisser de traces – le réel, et ce, au cours du spectacle, lors de la première, alors qu'il vient de se rincer la bouche à l'eau-de-vie pour calmer une rage de dents :

Una de las luminarias de gas y sebo se desprendió sobre él. Al sentir encima la bola de fuego, el cabeza de circo quiso esquivarla, pero fue demasiado tarde. Su boca ardía igual que si su dentadura de oro se hubiera vuelto una gran llamarada. Corrió hacia el interior del circo, por la pista, sin oír los aplausos, pues los espectadores creyeron que efectivamente aquella prueba abría el programa.

Agitaba los dedos entre las llamas, como el pistonista y como el ángel en la trompeta del último día. Sonido con dientes que morderá a los muertos para que despierten, se vistan, se maquillen, se arreglen y comparezcan. Hasta ese día en Josafat volverá a tener el cabeza de circo sus labios, su cara, sus bigotes, sus cejas.

El Alhajadito se levantó para aplaudir. Todos aplaudían. Pero extravió las manos en el gesto. Junto a él había caído el cabeza de circo, sin bigotes y sin labios, con los dientes desnudos en una risa de calavera, fija. Sus dientes de oro ahumados, enrojecidos, candentes, parecían reír con fuego, mientras los payasos saltaban sobre su cuerpo para apagarle las llamas, pantomima que el público aplaudía a más no poder.¹

À la discrétion absolue des morts de la famille du protagoniste s'oppose l'exubérance de la mise en scène – et qui plus est, lors d'un spectacle comique – de cette mort-ci : une mort accidentelle, violente, atroce, confondue avec l'une des attractions du cirque par un public qui a payé pour voir des cracheurs de feu, des clowns et des fauves et qui en veut pour son argent. Plus qu'à un pauvre cirque ambulante, de passage dans un quelconque

¹ *Ibid.*, p. 39-40.

Le vieil homme et la mort: Miguel Ángel Asturias

village d'Amérique centrale, ce cirque ressemble à une arène romaine, où l'on applaudit au jeu de massacre auquel se livrent les gladiateurs, ou encore au spectacle de la mort des martyrs chrétiens. Sans compter que le jeu verbal entre « bola de fuego », « cabeza » et « calavera » n'est pas sans évoquer le rite maya du jeu de paume, plus précisément la partie que disputent les héros fondateurs au début du *Popol Vuh*. La référence biblique au Jugement Dernier, quant à elle, rappelle la promesse de résurrection qui rend la mort plus douce aux bons chrétiens, alors que la famille du jeune protagoniste continue à pratiquer le culte du Mauvais Larron et ne croit ni à l'immortalité de l'âme ni à la résurrection de la chair. Autrement dit, cette scène fonctionne comme un miroir : si ce qui semble, aux yeux de tous, être une illusion, un extraordinaire numéro de cirque, est la réalité – la mort en direct du directeur du cirque –, ce que l'enfant prenait jusque là pour la réalité – « En casa no existe la muerte » – n'est qu'une illusion – les Alhajados sont tous morts. C'est pourquoi, fort de cette découverte, le jeune garçon décide – et c'est le premier acte qu'il pose en tant qu'héritier de l'histoire familiale – de restituer au caveau vide sa fonction première :

[...] el panteón de la familia, donde, por voluntad del Alhajadito, reposaría don Antelmo Tabarini, con el privilegio de ser el primer muerto sepultado allí, porque de sus antepasados ninguno se dejó enterrar, todos desaparecieron, no era gente para podrir tierra.¹

On le voit, le rapport de l'enfant au réel a changé. Il ne prend plus pour argent comptant la légende selon laquelle aucun de ses ancêtres n'est mort, il la prend pour ce qu'elle est, une belle histoire destinée à le consoler de leur absence ; il sait désormais ce que c'est que la mort, et en accordant au saltimbanque de passage une sépulture dans le caveau familial, il lui confère véritablement le statut de père de substitution. Il peut désormais grandir et se construire une identité.

Morts violentes, morts injustes, morts répugnantes, morts-spectacle, toutes ces morts racontées par Asturias sont celles des autres, les seules – à vrai dire – dont on puisse parler en connaissance de cause, sauf à feindre d'être mort, comme le faisait le romancier dans « *El Señor Presidente como mito* ». Mais dans *El Árbol de la Cruz*, l'heure n'est plus à feindre. D'après la correspondance d'Asturias, conservée à la Bibliothèque nationale de Paris, il apparaît que le diagnostic du cancer qui allait l'emporter durant l'été 1974 avait déjà été établi en décembre 1971. La rédaction de *El Árbol de la Cruz*, si l'on en croit les indications figurant sur le papier utilisé, commence en 1973. Asturias se sait malade, il n'a guère d'espoir de guérison et consacre son dernier travail de création littéraire à apprivoiser la mort qui s'approche. Le protagoniste de ce court roman en cinq chapitres est

¹ *Ibid.*, p. 41.

un tyran appelé Anti, dont le but est d'en finir avec ses deux ennemis, le Christ et la mort. Pour éliminer le Christ, il suffit d'en supprimer les représentations iconographiques, et tout spécialement les croix, symboles de mort et même pire, de résignation face à la mort. Des escadrons de Hussards de la mort du Christ, nommés à cet effet, se chargent de la destruction systématique de toutes les croix, mais le réel résiste à la volonté de puissance : ainsi, comment faire disparaître du ciel la constellation de la Croix du Sud ? Qu'à cela ne tienne, il suffira d'en interdire la contemplation, sous peine de prison à vie. Quant à la mort, le problème est plus complexe. Anti peut certes la dissimuler, éviter de la nommer, supprimer les cimetières et faire jeter les cadavres à la mer afin qu'ils servent de nourriture aux poissons, transformer les agences de pompes funèbres en agences de « voyages dans l'au-delà », ordonner aux fonctionnaires de ces mêmes pompes funèbres de troquer leurs habits noirs contre des tenues arc-en-ciel, ériger l'euphémisme en loi, mais tout cela suffira-t-il à abolir la mort ? Qui plus est, notre tyran n'en est pas à une contradiction près, puisqu'il ordonne, impavide, l'exécution de ses opposants : la première victime est sa concubine, Animanta, qui a timidement protesté contre la destruction des croix :

La más leve sospecha de que alguien desaprobaba sus órdenes bastaba y bastó. Su ira helada como su esperma. Sólo vio partir la flecha del arco del robusto capitán abroquelado en su armadura. Animanta cayó sin vida, los brazos abiertos formando una cruz.

Anti, ligeramente lívido, fue hacia ella [...]. Suavemente le cerró los brazos, juntándole las manos sobre el pecho, pero ella acaso con un resto de vida los volvió a abrir y la rigidez evitó que de nuevo él deshiciera aquella cruz, formada por un cuerpo de mujer, y tuvo la visión de una serpiente que subía por el cuerpo desnudo de Animanta, hija de la luz. Con los brazos rígidos abiertos, nadando Santo-Cristo, se perdió en el mar.¹

On remarquera que le mot « mort » et ses dérivés sont absents de cette description. On voit partir la flèche, mais on ne la voit pas atteindre son but ; Animanta ne *meurt* pas, elle « tombe sans vie », puis « se perd dans la mer ». Mais elle conserve jusqu'au bout son statut d'opposante, puisque son corps forme une croix qu'Anti ne peut défaire. Mieux encore, c'est à partir de ce moment qu'elle va véritablement s'opposer à Anti, braver son désir de toute-puissance. Métamorphosée en raie-manta géante, devenue Antimanta, elle prend possession d'une île sur laquelle elle enterre les morts qu'Anti fait jeter à la mer, une île couverte de croix et sous laquelle, dans une grotte sous-marine, elle organise un étrange avatar du culte du Christ, où le

¹ ASTURIAS Miguel Ángel, *El Árbol de la Cruz*, Paris, Madrid, Archivos, 1993, [XXX-330 p.], p. 7.

Le vieil homme et la mort: Miguel Ángel Asturias

crucifié est un poulpe gigantesque qui n'en finit pas de lutter pour se décloquer de la croix ; nous y reviendrons.

D'autres personnages se montrent plus dociles aux injonctions d'Anti – « Disparaissez, mais ne vous avisez pas de mourir » – : le géant, chef des armées, qui a osé contester la stratégie préconisée par Anti pour s'emparer de l'île d'Animanta, se métamorphose en tunnel de pierre après avoir été percuté par un train ; le prophète Loco de Altar s'endort d'un sommeil définitif, « el cuerpo petrificado y el alma en los sargazos felices »¹. Mais Animanta et son Christ-Poulpe ne se laissent pas réduire à la volonté du tyran qui, de guerre lasse, cesse de se révolter contre la mort et finit par en accepter le caractère inéluctable. C'est pendant son sommeil, au cours d'un long rêve qui occupe la quasi totalité du chapitre cinq, que s'opère le processus d'apaisement, de réconciliation. Le rêve commence par un dialogue entre Anti et Animanta, où celle-ci lui explique la différence entre le sommeil des vivants et celui des morts ; puis elle l'enveloppe dans ses plis de raie-manta et l'emporte dans un voyage aquatique qualifié de « jonasien » :

Una mancha de luna navegaba a favor del movimiento de las olas con un guerrero dormido. La ondulación del oleaje repetíase en el olear del gigantesco pez-sudario que recogía de las aguas embravecidas o tranquilas los cadáveres de los muertos de cada día arrojados al mar y que ahora lo llevaba a él... ¿dormido ? ¿despierto ?

[...] En los pliegues y repliegues jabonosos de música y sueño, confundidos con los repliegues y pliegues de la manta que lo envolvía, cuán pequeñito sentíase Anti, el guerrero, qué no ser nada.

– ¿Anti qué ? ¿Anti qué ? – oía en sueños la voz de Animanta que lo llevaba, muerto no, dormido – y en verdad que no era nada en las entrañas *abismales* de aquel monstruo dulce, nada... apenas una letra perdida en quién sabe qué página de la Enciclopedia Titánica.²

Plusieurs éléments attirent l'attention dans ce passage. Tout d'abord, les hésitations quant à l'état dans lequel se trouve Anti : est-ce le sommeil ou la veille, le rêve ou la réalité, la mort ou la vie ? S'il est emporté par le *poisson-suaire* qui transporte tous les autres cadavres, pourquoi ne serait-il pas mort, lui aussi ? Et si être mort ce n'était pas, justement, cette agréable sensation d'être emporté on ne sait où, bien enveloppé dans des plis et replis aussi doux et confortables que ceux de l'utérus maternel ? Cesser d'être « Anti, le guerrier », pour redevenir tout petit, si petit que l'on est tout proche du néant ? La voix d'Animanta, ajoute le narrateur quelques lignes plus loin, « lo inoculaba de un anterior y posterior estar en la vida »³. Si l'existence pré-natale ne fait aucun doute, si l'on a bien éprouvé des

¹ *Ibid.*, p. 16.

² *Ibid.*, p. 20-21.

³ *Ibid.*, p. 21

sensations – chaleur, mouvement, musique – avant la naissance, pourquoi ne les retrouverait-on pas après la mort ?

La tentation de croire à ce délicieux bien-être *post mortem* est forte, surtout si cette croyance est relayée par la voix, ô combien autorisée, de saint Jean Chrysostome. Il est troublant, en effet, de constater que l'ensemble du récit de *El Árbol de la Cruz* s'articule autour des trois symboles que les Pères de l'Église, et plus particulièrement Jean Chrysostome dans son *Homélie pascale*, signalent comme ayant radicalement changé de sens grâce à la résurrection du Christ : *Virgo, Lignum et Mors*, la Femme, le Bois et la Mort. Avant la résurrection, la Femme était Ève, responsable du péché originel ; après, elle devient Marie, la rédemptrice. Avant, le Bois était celui de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, occasion du péché originel ; après, il devient le bois de la Croix, symbole salvateur. Avant, la Mort était une fin ; après, elle devient un commencement, et on l'appellera désormais « sommeil ». Après avoir tué la Femme, détruit les Croix et livré un combat sans merci contre la Mort, voici Anti apaisé, réconcilié, s'abandonnant comme un petit enfant à son destin, prêt enfin à rencontrer le Christ, même sous l'apparence hideuse d'une pieuvre :

[...] en su total derrota, aceptó que debía entregarse, él, Anti el guerrero, a su enemigo, a Cristo en la odiosa imagen de un Cristo pulpo, todos los brazos de todos los cristos clavados y otros tentáculos haciendo de piernas y pies, clavados abajo. [...] No cerró los ojos. Sentíase lanzado, impelido hacia los brazos del pulpo que se retorcián en un supremo y último esfuerzo por liberarse de las clavaduras. Pero no, no chocó con cuerpo alguno. [...] Navegaba, navegaban él y el pulpo en una sola tiniebla, negándose mutuamente el tacto, el tic-tac del tacto, único contacto que les quedaba en la negrísima tinta de eternidad que se extendía sin playas ni horizontes.¹

La vision est révélatrice. Anti et le Christ-poulpe agonisent ensemble, ou plutôt, parallèlement, ils se perdent ensemble dans la même nuit sans fin. La mort n'est, en fin de compte, pas aussi confortable que le laissait espérer l'épisode d'Animanta, mais elle implique la fin de la lutte, et les ténèbres de l'éternité sont faites d'encre, ce qui signifie qu'après la disparition de l'écrivain, ses écrits resteront. Le texte ne se termine pas là ; Anti se réveille. Il est bien vivant, dans son palais présidentiel, entouré de ses serviteurs. Mais il ne supporte pas de revenir d'aussi loin, il veut retourner dans sa vision et s'enfouit sous les oreillers, à la recherche du sommeil. Le manuscrit s'achève au début d'une nouvelle page, sur une virgule. La réalité a rejoint la fiction, Miguel Ángel Asturias s'en est allé retrouver Anti « en la negrísima tinta de eternidad »², et chaque fois que l'on lit un de ses livres, il

¹ *Ibid.*, p. 26.

² *Idem.*

Le vieil homme et la mort: Miguel Ángel Asturias
n'est plus tout à fait mort. Ainsi qu'il le faisait dire à son Président, dans
« *El Señor Presidente como mito* » :

Así como en los pueblos antiguos, los sátrapas se hacían enterrar con la gente de su séquito yo me haré enterrar, en la memoria de la gente, con el novelista y sus personajes. Nosotros y él, vivos, enterrados vivos, en ese tiempo sin tiempo, que es el de la ficción.¹

Aline JANQUART-THIBAUT
Université de Bourgogne

¹ ASTURIAS Miguel Ángel, *El Señor Presidente*, *op. cit.*, p. 301.

Ruina y desamparo en *La Lluvia amarilla* de Julio Llamazares

Cuando lleguen al alto de Sobrepuerto, estará, seguramente, comenzando a anochecer. Sombras espesas avanzarán como olas por las montañas y el sol, turbio y desecho, lleno de sangre, se arrastrará ante ellas agarrándose ya sin fuerzas a las aliagas y al montón de ruinas y escombros de lo que en tiempos, fuera [...] la solitaria Casa de Sobrepuerto.¹

Éste es el primer párrafo de un relato insólito, narrado por una voz que habla en tiempo futuro, ya que habla desde la muerte y asume su inexistencia, porque el cuerpo al que pertenece estará entonces en un estado de descomposición. Nada más que este primer párrafo, que abre la segunda novela del autor español Julio Llamazares, *La Lluvia amarilla*, incluye una serie de palabras claves – « anochecer », « sombras espesas », « sol turbio y desecho », « sangre », « arrastrarse », « agarrarse sin fuerzas », « ruinas y escombros » –, que a lo largo del relato se despliegan y se extienden para envolver a personajes y paisajes en un ambiente sofocante y turbio, amarillento u oscuro, el de las vísperas del encuentro con la muerte.

El libro abre un primer capítulo que adivina y prevé, en tiempo futuro, el inevitable encuentro humano con la muerte de los habitantes de Berbusa – pueblo todavía habitado y en menos altura que Ainielle –, que, presumidamente, subirán una noche fría, al abandonado pueblo de Ainielle para encontrarse frente al cadáver de su último habitante, el narrador.

Según ha sido observado por la crítica, se trata de un relato caracterizado por la reflexividad. Por un lado, es una reflexión individual sobre un destino colectivo – el de España antes, durante y después de la Guerra civil –, sobre los relativos méritos del pasado, la desesperación del presente y la muerte como único futuro posible. Si esta reflexión individual se puede ver como un *producto*, y el acto de narrarla como el *proceso* a través del cual se llega al producto, este último está marcado por la auto-reflexividad narrativa, el repliegue sobre sí mismo, tanto desde el punto de vista temporal como desde el punto de vista de la representación mimética. El lenguaje es altamente metafórico y se caracteriza por una tensión que tiene que ver con la unión, en el marco de la ecuación metafórica, de elementos a menudo disímiles, cuando no totalmente opuestos². La temporalidad del relato es incierta y fragmentaria, en ningún caso lineal, y corresponde a un tiempo más bien

¹ LLAMAZARES Julio, *La Lluvia amarilla* (1988), Barcelona, Seix Barral, 2004, [143 p.], p. 9.

² Cf. BAAH Robert Nana, « Constructing a Stylistics of Compassion : Julio Llamazares and the Poetry of Abandonment, Loneliness and Death, in *La Lluvia amarilla* », *Hispanófila*, North Carolina, vol. 124, 1998, [p. 35-49], p. 45.

Ruina y desamparo en La Lluvia amarilla de Julio Llamazares

fenomenológico – y no discursivo –, semejante al de la experiencia vivida. Esta temporalidad, que se mueve como la memoria, para adelante y para atrás, tiene su origen en un narrador no fiable, ya que invadido por lo sobrenatural, lo onírico y los fantasmas de la gente muerta : él mismo, por momentos, se pregunta si todavía está vivo o muerto, sano o loco¹.

El primer capítulo cede, en continuación, su lugar a los siguientes diecinueve que, en su mayoría, están narrados en tiempo pasado, como un largo flashback, por el mismo narrador que intenta construir – entender y vivir – un tiempo presente, el de su angustiado desamparo en medio de la ruina y del silencio de este pueblo muerto. El tiempo pasado es entonces el de la salud, la abundancia, la vida en comunidad, el diálogo ; el tiempo presente, el de la soledad, del aislamiento, de la amenaza, del hambre, la desesperación y la locura ; y el futuro, el de la muerte como único horizonte, como posible vida nueva si se lo compara con esta vida del presente que, en realidad, se vive como equivalente a la muerte. La preferencia por el pasado es clara, y la memoria, comparada a un reloj sin dueño, aparece como el único refugio posible del narrador solitario en un presente desolado. En este contexto, el recuerdo – estructura a medio camino entre la ausencia, la recolección y la invención – se fabrica de tal forma para que ayude la supervivencia.

¿ Un pueblo ausente, un pueblo muerto ?

« Nadie, sino algún loco – pensará más de uno en ese instante –, puede haber resistido completamente solo tanta muerte, tanta desolación durante tantos años »². El pueblo de Ainielle es una entidad en descomposición material. Escombros, oxidación, polvo, arañas, musgo, zarzas, ratas, y culebras, un lugar lleno de muerte, en el sentido de lo que la muerte tiene de arruinamiento, de silencio, de desolación. La muerte es también lo que suprime la vida y compromete el sentido, dice Jankélévitch³. Vaciadas de sus habitantes, las casas ya no son casas y el pueblo ya no es pueblo, sino un conjunto de elementos inorgánicos : muros, los de los edificios abandonados, cuando no semiderrumbados, piedras amontonadas, hierbas que borran los caminos, objetos oxidados. Y todo esto expuesto a la crueldad del viento autumnal que baja desde el norte, dejando la tierra cubierta de ramas secas y árboles caídos, o a los interminables inviernos que

1 Cf. BAAH Robert Nana, « When the Dead Reappear to Comfort the Living : Julio Llamazares and the Poetry of Silence, Loneliness, and Death », *Selecta : Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages*, Portland, vol. 17, 1996, [p. 51-54], p. 51.

2 LLAMAZARES Julio, *op. cit.*, p. 11.

3 JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1977 [467 p.], p. 72.

con las sucesivas capas de nieve dejan al narrador prisionero meses enteros con escasa comida : « nieve sobre la nieve y hielo sobre el hielo »¹.

A través de la temporalidad circular del relato, el pueblo surge como una entidad ausente, desaparecida, y por eso muerta, pero a la vez, paradójicamente, presente, visible y, por consiguiente, en cierto modo viva, ya que a pesar de la falta de futuro y de la degradación que corroe su materia, la figura del pueblo persiste en el recuerdo, es decir en lo que del tiempo pasado persiste en tiempo presente. Según Paul Ricœur, la emergencia del recuerdo presupone la ausencia de lo recordado. Es el avance del pasado sobre el presente². Y en Ainielle el silencio y las ruinas son las reliquias de una ex presencia y las pruebas de una actual ausencia que, sin embargo, no equivale a la absoluta desaparición, ya que la imagen persiste y, volviendo a la cuestión de la reflexividad del texto narrativo, por medio del acto de la escritura se fija y se perpetúa en el tiempo.

Si la materia es para nosotros un conjunto de imágenes, como lo dice Bergson – y por imagen se tendría que entender algo más de lo que los idealistas llaman una *representación* y algo menos de lo que los realistas llaman una *cosa*, es decir, a medio camino entre la cosa y la representación – entonces cabría preguntarse si la muerte en cuanto desaparición, en cuanto hueco que se excava de repente en plena continuación del ser³, consiste en la destrucción de la cosa o en la pérdida de la imagen de la cosa ; si el pueblo de Ainielle, entregado a la ruina y al abandono, es una entidad ya muerta, o si morirá sólo cuando desaparezca el último portador de sus recuerdos – o en cuanto se calle el monólogo del narrador, se borre la narración y la escritura que constituyen, en realidad, otro tipo de resistencia a la muerte.

Andrés de Casa Sosas, personaje principal y narrador, único superviviente de Ainielle – *a-soon-to-be-discovered-dead lone survivor* – opta por la resistencia a la muerte a través de la fidelidad a la memoria. Si los muros de las casas abandonadas, incluso los de la suya, siguen derrumbándose, si sus fuerzas físicas no le permiten mantener íntegros los edificios ni luchar contra la deriva de la materia, él está decidido a luchar

1 LLAMAZARES Julio, *op. cit.*, p. 32. La falta de futuro de este lugar es otra expresión de su muerte, pues : « dans la mesure où la 'signification' indique la 'direction', implique l'idéal et l'espérance, la signification s'appelle Avenir ; c'est en somme le futur qui est le sens du présent. [...] Ainsi donc le Rien est aussi un Plus-Rien, c'est-à-dire qu'il n'est pas le néant pur et simple, mais le non-être d'un être qui était », JANKÉLÉVITCH Vladimir, *op. cit.*, p. 73 y 78.

2 Se podría agregar esta idea de Bergson : « La vérité est que la mémoire ne consiste pas du tout dans une régression du présent au passé, mais au contraire dans un progrès du passé au présent. C'est dans le passé que nous nous plaçons d'emblée », BERGSON Henri, *Matière et mémoire* (1939), Paris, PUF, 2004 [280 p.], p. 269.

3 Cf. JANKÉLÉVITCH Vladimir, *op. cit.*, p. 7.

Ruina y desamparo en La Lluvia amarilla de Julio Llamazares
 contra la desaparición de otra manera : siendo fiel a la imagen mental que viene a ocupar el espacio del vacío material¹.

Esta fidelidad a la memoria podría entonces ser interpretada como un acto desesperado por no ceder a la muerte, por prolongar la vida de Ainielle. Y por eso las últimas etapas de la vida solitaria del personaje alcanzan una tensión dramática, no sólo porque revelan la trayectoria del ser humano hacia la propia muerte, sino porque esta última marcará la desaparición final de todo un universo : el de Ainielle como conjunto de imágenes y como idea : « [...] ahora, sé que con mi muerte, ya sólo morirán los últimos despojos de un cadáver que sólo sigue vivo en mi recuerdo »².

La muerte de este lugar – la abolición de este universo – ocurrirá, no porque ya no será más habitado, sino porque ya nunca más será recordado ni percibido por ninguna mirada :

El tejado y la luna. La ventana y el viento. ¿ Qué quedará de todo ello cuando yo me haya muerto ? Y, si yo ya estoy muerto, cuando los hombres de Berbusa al fin me encuentren y me cierren los ojos para siempre, ¿ en qué mirada seguirán viviendo ?³

La muerte familiar

En *La Lluvia amarilla* aparece entonces un esfuerzo doble por detener la última etapa de la deriva y de la desaparición. Definiríamos los primeros diez capítulos como los de la cordura y de la resistencia acompañada por el acto – las caminatas, la caza, el trabajo manual –, y los últimos diez como los de la locura, la corrosión y la pérdida.

El cuerpo, como las cosas inorgánicas, está también expuesto al desgaste, al hambre y a las dificultades materiales que el personaje trata de enfrentar. Pero el desgaste y la muerte física aparecen, en el contexto rural, más bien como algo conocido y familiar con el cual el ser humano está en contacto desde la infancia. Contrariamente a la experiencia del ambiente urbano, esta familiaridad con la muerte es una manera de aceptar el orden de la naturaleza, de padecer sus leyes sin intención de esquivarlas ni de exaltarlas⁴. Andrés se ha encontrado, más de una vez, cara a cara con la

1 Llamazares llega a construir una « estilística de la compasión », elemento característico de todo su universo narrativo. Con este término nos referimos al estilo de un discurso que busca una alianza afectiva entre el lector, los personajes y todos los que de una u otra manera pueden entender la dureza, la amenaza y las condiciones de explotación de las que hablan sus relatos. Cf. BAAH Robert Nana, « Julio Llamazares Unstoppable Journey to the Past : A Comparative Study of *La Lluvia amarilla* and *Escenas de cine mudo* », *Selecta : Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages*, op. cit., vol. 18, 1997, [p. 71-82], p. 71.

2 LLAMAZARES Julio, op. cit., p. 75.

3 *Ibid.*, p. 43.

4 Cf. ARIÈS Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Seuil, 1975, [223 p.], p. 32.

muerte física desde la edad de los seis años. Sabe que se trata de algo inevitable y por eso la espera como único futuro, sin miedo :

Debo reconocer, ahora, sin embargo, que nunca, en este tiempo, me ha aterrado la idea ya cercana de la muerte. Desde el primer instante, acepté su certeza como algo inevitable y manifiesto. Y, ahora que ya está aquí, respirando conmigo a través de mi propia garganta, ahora que el tiempo acaba y las últimas luces comienzan a apagarse poco a poco dentro y fuera de mis ojos, la muerte se me muestra como un dulce descanso que, incluso, puede ser objeto de deseo.¹

Fuera y lejos de la ciudad, en la soledad del monte, la muerte no es sólo algo que uno padece, sino también algo que uno, de manera igualmente natural y familiar, puede provocar. Matar es también parte de la vida. Matar al jabalí es necesario para sobrevivir. Matar a la perra, única compañera querida durante los últimos años de su vida en el monte, es un acto de piedad y equivale a la salvación de este ser de la tortura que implica la deriva final.

Sabina se suicida con el mismo instrumento que Andrés había usado para colgar el jabalí al portal de la casa, la soga. Algo común hay entre estas dos muertes. Algo que tiene que ver con la continuación de la vida. El acto de matar al jabalí tiene que ver con la necesidad de provisiones alimenticias. El acto de matarse a sí misma tiene que ver con dejar de tener una vida que ya no es vida.

Pero la muerte como tal no existe sin la presencia de los otros, de los testigos, de los que verán y contarán el evento. Paso de un universo a otro, es un proceso que no simplemente sucede, sino que tiene que ser percibido y recordado. Andrés conserva en la memoria el recuerdo de la muerte de otros : del abuelo, de los vecinos, de Sara, su joven hija enferma, de su hijo Camilo que no volvió de la Guerra civil y, última de todas, la de su mujer suicida. La presencia de los testigos establece una diferencia entre la muerte, en cuanto detenimiento de la vida de un ser, y la desaparición, ya que la primera es una fuente de imágenes que fundamentan la memoria y la perpetuidad, mientras que la segunda corresponde a la pérdida absoluta de toda huella.

La muerte tiene, al menos, imágenes tangibles : la tumba, las palabras, las flores que renuevan el rostro del recuerdo y, sobre todo, esa conciencia clara de la irreversibilidad que se asienta en el tiempo y convierte la ausencia en costumbre añadida. La desaparición, en cambio, no tiene límites ni aun para sí misma ; no es un estado sino su negación.²

En este sentido, la muerte de Andrés y la del pueblo de Ainielle no serán parecidas a las muertes que él ha visto hasta ahora. Serán más bien una

¹ LLAMAZARES Julio, *op. cit.*, p. 72-73.

² *Ibid.*, p. 54.

Ruina y desamparo en La Lluvia amarilla de Julio Llamazares
desaparición, una interrupción sin testigos, que no implicará ningún tipo de costumbre añadida, una pura negación.

La resurrección de los muertos o la otra cara de la memoria : los embrollos del yo y del tiempo

A partir del décimo capítulo, los juegos de la memoria y del olvido, de la vida y de la muerte, adquieren nuevas dimensiones.

Las complejidades del modo narrativo, que se funda en la discontinuidad temporal y el lenguaje tropológico¹ – un lenguaje que para hablar del afuera no hace sino una flexión continua hacia el adentro y que desplaza la focalización del contenido de la historia a la manera de contarla – se intensifican con la aparición de la víbora en el capítulo siete, la mordedura y el delirio en el que entra el personaje, dato que desmantela todavía más su fiabilidad de narrador y llega a corroer el resto del relato :

A partir de ese instante, el recuerdo se rompe en miles de partículas, en un vaivén confuso de imágenes febriles que apenas puedo ya reconocer como vividas. [...] Durante unos segundos, llegué, incluso, a aceptar que yo estaba muerto. Pero sabía que era incierto.²

Con este episodio, se acelera el proceso de la abolición de los bordes de lo real que se transforma en un camino sin vuelta. La pérdida del conocimiento lleva a un mundo sin sentido, ya que perturba el mecanismo de la percepción y provoca un desajuste en las distancias que separan el yo del mundo. El veneno de la víbora intensifica la amenaza que Andrés siente en medio de las ruinas y del desamparo : la del camino hacia la locura.

En una primera etapa, el personaje asocia la aparición de los muertos en la casa con el delirio causado por el veneno. La hija muerta vuelve a ocupar su habitación, Sabina regresa una Nochevieja, y la figura de su madre se instala en la cocina, junto al fuego. Si la evocación de estos episodios está inicialmente expresada con cierta duda y reserva, atribuida a la fiebre o bien a esta modalidad patológica del recuerdo que es la alucinación, justo después viene la certidumbre de una « realidad que se impuso, brutal e incontestable, a cualquier duda »³. « Despierto y desvelado, igual que ahora »⁴, dice el narrador, y el « ahora » crea un cortocircuito temporal aludiendo a un presente indefinido y generalizado : « [...] yo estaba allí, sentado junto al fuego, frente a ella [...] y al verla ni siquiera sentí miedo [...] Pese a los años transcurridos, apenas me costó reconocerla. Mi madre seguía igual a como yo la recordaba, exactamente igual que cuando aún

1 Cf. BAAH Robert Nana, « When the Dead Reappear [...] », *op. cit.*, p. 51.

2 LLAMAZARES Julio, *op. cit.*, p. 66-67.

3 *Ibid.*, p. 85.

4 *Ibid.*, p. 85.

estaba viva »¹. La mismidad, factor central del recuerdo, se pone en marcha a partir del reconocimiento : « Choses et gens ne font pas qu'apparaître, ils réapparaissent comme étant les mêmes ; et c'est selon cette mêmété de réapparition que nous nous en souvenons »², afirma Ricœur. Así lo confirman estas palabras del narrador de *La Lluvia amarilla* :

Con mi madre, en la cocina, sólo había sombras muertas, sombras negras, silenciosas, sentadas en corrillo en torno al fuego, que se volvieron al unísono a mirarme cuando, de pronto, abrí la puerta a sus espaldas, y en las que apenas me costó reconocer los rostros de Sabina y de todos los muertos de la casa. [...] No me hizo falta volver sobre mis pasos para saber que todas las cocinas estaban habitadas por sus muertos.³

En esta lucha por la supervivencia, la relación estrecha entre memoria, percepción e imaginación arma un sistema complejo que exhibe, en toda su amplitud, las modalidades de la relación del sujeto con el mundo circundante. Mucho tiempo después de no haber visto ninguno de los muertos, Andrés racionaliza y trata de convencerse de que aquel episodio no era más que una alucinación :

Y, así, cuando llegó la primavera, cuando las nieves comenzaron a fundirse y los días a alargarse dentro de él, yo estaba seguro de que [mi madre] nunca volvería porque nunca había existido más que en mi imaginación.⁴

La complicidad que, momentáneamente, puede sentir el lector con respecto a este narrador engañado por las trampas de la memoria y de la imaginación, se suspende, sin embargo, en el renglón siguiente : « Pero volvió. De noche y por sorpresa. En medio de la lluvia [...] Se sentó en el escaño y se quedó mirándome en silencio, igual que el primer día. Desde entonces a hoy »⁵, y otra vez este hoy que dilata el tiempo, sobreponiendo pasado presente y futuro : « [...] mi madre ha regresado muchas noches. A veces con Sabina. A veces, rodeada de toda la familia »⁶.

La presencia de los difuntos constituye una comunidad que comparte el fuego y los recuerdos, pero la amenaza de la asimilación/absorción del personaje por estas sombras que ve y escucha es inminente. Cuando vuelven a aparecer, Andrés lucha ulteriormente contra ellas escondiéndose y sin querer verlas, aunque esta vez no duda de que están ahí : « Durante mucho tiempo, me escondí, para no verles [...] Durante mucho tiempo me resistí a aceptar su compañía »⁷. Sin embargo, la tentación de comunicar y de

1 *Idem.*

2 RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, [675 p.], p. 28.

3 LLAMAZARES Julio, *op. cit.*, p. 88 y 90.

4 *Ibid.*, p. 92

5 *Idem.*

6 *Idem.*

7 *Idem.*

Ruina y desamparo en La Lluvia amarilla de Julio Llamazares

compartir algo en medio del desamparo es grande y el personaje cede, acepta la presencia de las sombras, buscando a restaurar lo que Gadamer llama la esencia lingüística de toda experiencia humana en el mundo : « Pero siguieron acudiendo, cada vez más a menudo, y, al final, no tuve otro remedio que resignarme a compartir con ellos mis recuerdos y el calor de la cocina »¹.

Aparte de la aparición de los difuntos en el campo perceptivo del sujeto-narrador, otro dato significativo es que su mirada se está progresivamente tiñendo de amarillo, y con ella también los objetos y los paisajes alrededor, como si fuera una esencia que se derramara del interior del personaje e invadiera el mundo : « [...] todo a mi alrededor se ha ido tiñendo de amarillo como si la mirada no fuera más que la memoria del paisaje y el paisaje un simple espejo de mi mismo »². La trayectoria es circular desde adentro hacia afuera y desde afuera hacia adentro porque, como dice Merleau-Ponty : « Notre corps et notre perception nous sollicitent toujours de prendre pour centre du monde le paysage qu'ils nous offrent »³. Las modalidades de la percepción revelan la vida del sujeto, y mientras más avanza la narración de *La Lluvia amarilla*, más se descomponen los colores ; lo que queda es lo amarillo y la oscuridad de la noche :

Hasta que, una mañana, al levantarme y abrir la ventana, vi las casas del pueblo completamente ya teñidas de amarillo [...] Recuerdo que pasé vagando por el pueblo, como en sueños, todo el día. Pese a su rotundidad, no acababa de creer lo que veía. Las tapias, las paredes, los tejados, las ventanas y las puertas de las casas, todo a mi alrededor era amarillo [...] Lo que creía una ilusión, una alucinación fugaz de mi mirada y de mi espíritu, era algo tan real como que yo todavía estaba vivo.⁴

Mirada y realidad no son sino una y misma cosa. Volviendo a Merleau Ponty, diríamos que :

Tout ce que je sais du monde [...] je le sais à partir d'une vue mienne ou d'une expérience du monde sans laquelle les symboles de la science ne voudraient rien dire. [...] Je suis la source absolue, mon existence ne vient pas de mes antécédents, de mon entourage physique et social, elle va vers eux et les soutient.⁵

La mirada es el vínculo del sujeto con el mundo. A través de ella, la materia se constituye en imagen. La percepción es mi versión del mundo, es mi realidad, la cual, a su vez, me revela quién soy yo, devolviéndome una imagen de mí mismo :

1 *Idem*.

2 *Ibid.*, p. 119.

3 MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, [531 p.], p. 330.

4 LLAMAZARES Julio, *op. cit.*, p. 121.

5 MERLEAU-PONTY Maurice, *op. cit.*, p. II-III.

[...] entonces descubrí [...] que la sombra de la perra también era amarilla. [...] no tardé mucho tiempo en darme cuenta de que también lo era la mía. [...] Había comprendido que no era mi mirada, sino la propia luz la que se corrompía.¹

Si aceptamos con Bergson que, a pesar de la interpenetración, o « endósmosis », entre el percibir y el recordar hay una diferencia cualitativa que, entre otras cosas, se traduce también en términos temporales, la confusión de la mirada con la memoria lleva, ante todo, a la abolición de las barreras temporales y a la fusión total de los tiempos y, después, a la ruptura definitiva de las barreras entre el adentro y el afuera, el yo y el mundo :

A partir de ese día, la memoria fue ya la única razón y el único paisaje de mi vida. Abandonado en un rincón, el tiempo se detuvo y, como un reloj de arena cuando se le da la vuelta, comenzó a discurrir en sentido contrario al que, hasta entonces, había mantenido. [...] Fue el principio del fin, la iniciación del largo e interminable adiós en que, a partir de entonces, se convirtió mi vida. [...] Pronto entendí que nada volvería a encontrar igual que antes, que mis recuerdos eran sólo reflejos temblorosos de sí mismos, que mi fidelidad a una memoria deshecha ya entre nieblas y ruinas acabaría convirtiéndose en una nueva forma de traición.²

Esta fusión tiene que ver con que la memoria, a partir de cierto punto, empieza a transcurrir al revés, en sentido contrario, es decir, en vez de dar un sentido a la percepción, se lo quita ; en vez de consolidar la identidad del yo en el mundo, la dispersa ; en vez de activar la percepción, la paraliza. Los recuerdos, que vienen del tiempo pasado, sustituyen la recepción de las impresiones que corresponden al tiempo presente, y entonces se establece un doble juego entre la memoria y el olvido, entre la vida y la muerte. Andrés es un hombre olvidado que recuerda – que no olvida –, y por eso es un hombre a la vez vivo y muerto ; Andrés es inexistente en la mirada y en la memoria de los demás y su existir no es ni siquiera una derivación de la imagen que le devuelve el mundo circundante en tiempo presente, sino un anexo de la propia memoria en soledad – ni siquiera de una memoria compartida – que desborda el campo de la percepción y altera su relación con el tiempo y el espacio :

¿ Quién, sino un loco o un condenado, sería capaz de cavar su propia tumba instantes antes de morir o de ser ejecutado ? Pero yo, Andrés de Casa Sosas, el último de Ainielle, ni estoy loco ni me siento condenado, salvo que sea estar loco haber permanecido fiel hasta la muerte a mi memoria y a mi casa, salvo que pueda realmente considerarse una condena el olvido en el que ellos mismos me han tenido.³

Andrés no olvida, se niega a salir al encuentro con el presente, cortando con el pasado. Para encontrar el presente hay que suspender los lazos con el pasado y el futuro. Para abrazar el futuro hay que olvidar el pasado en un

1 LLAMAZARES Julio, *op. cit.*, p. 121.

2 *Ibid.*, p. 40-41.

3 *Ibid.*, p. 131.

Ruina y desamparo en La Lluvia amarilla de Julio Llamazares

gesto de inauguración, de nuevo comienzo, al igual que en los ritos de iniciación, asevera Marc Augé, señalando las trampas de una memoria que empieza a transcurrir al revés : « il faut oublier pour rester présent, oublier pour ne pas mourir, oublier pour rester fidèle »¹.

El humo abraza mis pulmones, me seca la garganta, pone en mi propia voz el eco de otras voces y el ritmo irregular de otras respiraciones distintas de la mía [...] Estoy muriéndome y me arden en el pecho todas las voces muertas y todos los cigarrillos de mi vida.²

La pérdida del yo consiste en la total penetración de la percepción por la memoria : la supresión de la separación que imponen la sucesión temporal y los límites del cuerpo de uno con el ambiente circundante. El individuo se vuelve permeable de tal manera que su aliento y su voz se confundan con las de otros. Andrés resiste al olvido pero no a la memoria que lo invade, lo impregna, hasta diseminarlo y hacer de él un cúmulo de imágenes sin centro organizador, sin punto de vista, sin tiempo : su boca se llena de las voces de los muertos.

La muerte de Andrés, la que precede la descomposición material de su cuerpo por el musgo, los pájaros y los gusanos, es su inmersión en la noche. Borrándole los rasgos del mundo, esta memoria, que transcurre al revés, le borra al sujeto su misma existencia ya que, como sabemos : « l'homme est au monde ; c'est dans le monde qu'il se connaît »³. La muerte se compara con la pérdida de los puntos de referencia y con la noche, concepto que aparece a lo largo de todo el relato y que sella tanto el primero como el último párrafo del libro : « Hace ya varias horas que la noche me rodea por completo. La oscuridad borra a mi alrededor el aire y los objetos [...] ¿ Puede haber algo más parecido a esto que la muerte ? »⁴. En este sentido, merece traer a colación estas líneas de Merleau-Ponty :

Quand [...] le monde des objets clairs et articulés se trouve aboli, notre être perceptif amputé de son monde dessine une spatialité sans choses. C'est ce qui arrive dans la nuit. Elle n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre par tous mes sens, elle suffoque mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle.⁵

Este El relato circular termina con la misma escena con la que empezó : la llegada de los habitantes de Berbusa a un Ainielle ya muerto, tanto en su materia como en su persistencia como idea. La noche, hermana del caos, velo que cubre la individualidad de las cosas, suprime las distancias y detiene el tiempo, será la que se habrá apoderado de este universo :

1 AUGÉ Marc, *Les Formes de l'oubli*, Paris, Payot & Rivages, 2001, [121 p.], p. 76-107.

2 LLAMAZARES Julio, *op. cit.*, p. 113.

3 MERLEAU-PONTY Maurice, *op. cit.*, p. V.

4 LLAMAZARES Julio, *op. cit.*, p. 115.

5 MERLEAU-PONTY Maurice, *op. cit.*, p. 328.

Y, cuando todos estén juntos, junto a las viejas tapias del caserón quemado, se volverán al tiempo para ver cómo la noche se apodera un día más de las casas y los albores de Ainielle, mientras alguno de ellos se santigua de nuevo murmurando en voz baja : « La noche es para quien es ».¹

Christina KOMI KALLINIKOS
GRELPP
Université de Bourgogne

¹ LLAMAZARES Julio, *op. cit.*, p. 143.

La muerte como tiempo cíclico en «Los Ojos del tigre» de Germán Rozenmacher

El tema de este coloquio es oportuno por cuanto la relación vida/muerte o la relación con la Naturaleza o la identidad/alteridad, son temas que aparecen en momentos de gran crisis cultural. En la muerte convergen todas las representaciones. La muerte es el motor del aparato del conocimiento. Es ella quien se ve reflejada en el fondo último de nuestros sueños. Este final insoslayable es el gran miedo del hombre y la manera de vivirlo y de pensarlo depende de nuestra propia visión del mundo. Para resumir, diré que o rechazamos esta muerte o la integramos como parte de la vida. Ligada a su representación está nuestra concepción del tiempo, que, como bien lo dice Octavio Paz¹, es una cuestión cultural. Éste puede ser lineal, como lo conciben las sociedades occidentales – flecha que termina con la nada – o cíclico, tal como lo encontramos en las culturas llamadas « primitivas » cuyo zócalo son los mitos y cuyo final es siempre una promesa de renacimiento.

El cuento « Los Ojos del tigre »² de Germán Rozenmacher es la historia de un guerrillero perseguido, en Argentina, por las fuerzas del orden, en los años 60, en una zona selvática³. El relato es el tiempo de la huida, de persecución encarnizada, donde se mezclan perseguidores y perseguido en una ciénaga de sentimientos, de sensaciones, de miedos. El diálogo entre unos y otros se confunde como si varios episodios de la misma novela se hubieran traspapelado, como si en una película hubieran mezclado equivocadamente el sonido con las imágenes dando, como resultado,

1 Cf. PAZ Octavio, *Los Hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1987, [239 p.], p. 47.

2 ROZENMACHER Germán, *Los Ojos del Tigre, Cuentos*, Buenos Aires, Ed. Galerna, 1967, [137 p.], p. 111-135.

Germán Rozenmacher nació en Buenos Aires en 1936. Cuentista, dramaturgo y periodista. Aunque su *Requiem para un viernes en la noche* (1964) se mantuvo dos temporadas en cartel, se le considera fundamentalmente un narrador. En los cuentos de *Cabecita Negra* (1962) y *Los Ojos del Tigre* (1967), intentó ensamblar innovaciones formales con una concepción del realismo desmitificada y madura. En su temática, se destacan los ambientes judíos de clase media baja, de artistas olvidados por el éxito y de hombres anegados en el irremisible gris de la vida cotidiana. También destaca la militancia revolucionaria, que adquiere preeminencia en su último libro. (Datos del autor tomados de ORGAMABIDE Pedro y YAHNI Roberto (dir.), *Enciclopedia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970, [639 p.], p. 543).

3 El movimiento llevaba como nombre Ejército Guerrillero del Pueblo y era la continuación de aquel otro liderazgo por John William Cooke, Uturunco (1959). Para más detalles, cf. <http://www.vientosdelsur.org/arti37.htm>.

tiempos superpuestos. El pasado irrumpe en el presente y éste se ve invadido por el tiempo del ensueño, de la pesadilla, sin más aviso que la razón del lector que reacciona, después de haber leído, volviendo a leer. Y el tigre que aparece primero como una huella, al final será un animal majestuoso, de ojos brillantes y hermosos. La concreción de la figura significará el encuentro con la muerte.

Al comienzo, la primera frase es ambigua, no sabemos si es el autor que le ha dado voz a un animal :

– Falta poco – oigo a esa voz detrás de los lapachos que me va a cazar y esta vez me matan en serio así que trepo y salto no sé cómo de rama en rama y esos monos de mierda que chillan como locos y todos los loros del monte salen volando con estruendo de alas delante mío y es como si una bocina alcahueta me fuera anunciando y denunciando pero si paro es peor porque el que para muere.¹

Esta última frase se repetirá luego como un coro, anunciando desde ya la desesperación de la huída y la falta de elección. El personaje en medio de una selva calurosa se encuentra animalizado, acorralado como presa de caza. Pero no sabremos que es un hombre hasta el final del primer párrafo, que en realidad es una larga frase escrita sin signos de puntuación, sin descanso, traduciendo de esta manera la loca carrera y la persecución sin cuartel. El signo de humanidad lo encontramos en esta cita : « [...] pero sigo escapando y sé que detrás de estas enredaderas y esta rama y este árbol sólo hay otra rama y otro salto y jadear y otro salto y otro más y después caminar, a lo sumo caminar »².

El verbo indica que el personaje es un hombre que están cazando. Si leemos con detenimiento, vemos que el espacio selvático es un refugio que acoge al actor, lo protege, permitiéndole escapar de la muerte que lo acecha. Federico Ramos llegó allí en aras de una lucha alimentada por sed de justicia, lucha ideológica que lo llevó a enrolarse en un movimiento guerrillero. El nudo está dado por un determinante social, aunque al final se revele ser la puesta en cuestión de un camino personal.

La lucha ideológica se ve plasmada en dos polos personificados por el perseguido y por el perseguidor, el sargento Chaves. Este Chaves recuerda las palabras del Mayor cuya autoridad estaba por encima de la suya :

[...] daba batidas contra todo campamentero o tipo raro que andaba por ahí por las dudas era mejor prevenir y traía a señores de la capital que daban conferencias sobre los disfraces infinitos y sutiles que se ponían los masones y los herejes para engañar, para corromper, para destruir y somos cruzados Chaves.³

1 ROZENMACHER Germán, *op. cit.*, p. 111.

2 *Idem.*

3 *Ibid*, p. 114.

La muerte como tiempo cíclico en «Los Ojos del Tigre»

Así resume el escritor el mito del complot o, mejor dicho, de tres complots, el judío, el jesuítico y el masónico, cuyos espectros han obsesionado lo imaginario político de los siglos XIX y XX¹. De los tres complots se desprende una estructura : la Organización Secreta que persigue un mismo y prodigioso designio, el de dominar el Mundo, tal como lo expresaba el Mayor al sargento Chaves. Éste era el discurso que utilizaban las Fuerzas Armadas Argentinas. En franca oposición, aquel pregón que traía en sus manos un hachero, que ni siquiera podía leer, porque no sabía leer :

– Tus hijos hacheros que a los 7 años van a los obrajes y por cada quebracho que volteás te pagan 100 pesos que nunca cobrás porque antes te los sacó el bolichero a cambio de un kilo de pan y pensá que cada día que sigás volteando árboles será para hacer más lujosa la casa del patrón y pensá en el hambre.²

O esta otra frase dicha por Federico Ramos : « La revolución viene, como el sol que sale por la mañana »³. Entre estas dos citas, un « mytheme » se desprende, el de la subversión, de una necesidad de cambiar la situación. El que la lleva a cabo es siempre un luchador, un combatiente, siempre amenazado, siempre a borde del precipicio, siempre rechazando el sometimiento al destino⁴. Es Federico y otros, la figura del revolucionario no tiene cara, y es aquí donde reside la magnificencia del gesto de sacrificio : « Y si nos matan vendrán otros y después otros porque nosotros podemos fallar pero la revolución no muere por eso, son los brazos los que cambian, los que se turnan, los que se reemplazan »⁵. Larga cadena de héroes que se presenta como línea de ruptura de un tiempo presente inmediato, tiempo de decadencia, de confusión y de tinieblas, tiempo en que él, Federico Ramos, se afirma y se define. El héroe surge luminoso y vertical como todo héroe, como un árbol. Por ello la primera frase del relato – « Oigo esa voz detrás de los lapachos » – en la que el Yo se identifica junto a un árbol, vegetal que se levanta y lo protege, como lo protege la naturaleza entera. La selva es el espacio donde los mitos se condensan peligrosamente, la polarización es exacerbada, toda la realidad histórico-social del país se concentra en este pedazo de vegetación apretada y húmeda. Para el sargento Chavez es el infierno verde, para Federico es el refugio, la madre. La contradicción se plantea hasta en la percepción de los elementos naturales. Para el militar todo es faena, un trabajo pesado, un sufrimiento corporal : « y ahora corría por un barro resbaloso y esas espinas de los vinales le rajuñaba la cara y no

1 Cf. GIRARDET Raoul, *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Éd. du Seuil, 1986, [211p.], p. 31-32.

2 ROZENMACHER Germán, *op. cit.*, p. 115.

3 *Ibid*, p. 125.

4 Cf. GIRARDET Raoul, *op. cit.*, p. 80.

5 ROZENMACHER Germán, *op. cit.*, p. 125.

sólo la muela sino esas puntadas en el estómago ahora y la fiebre fría y ese chucho de pronto»¹. O cuando mirando al guía expresa su propio pensamiento :

– Ahora se paró como si escuchara dentro suyo mientras esas enredaderas gordas y húmedas se abrazaban, copulaban, apretaban como pulpos a esas hojas de palmera, a esas ramas de quebracho cerrándose como si nunca nadie hubiera andado por ahí antes.²

Es un infierno verde porque entra para arrasar. No solamente quiere acabar con Federico Ramos, sino que destruye los árboles, penetra a golpes de machete violando bestialmente la naturaleza, para que le entregue al revolucionario. En esta lógica, la selva se cierra, no queriendo mostrarle las vías de acceso, tal como en *Los Pasos Perdidos*, en donde, como bien señala Fernando Aínsa « la penetración al reducto más escondido del centro selvático está plagada de dificultades y revestida de un simbolismo casi mitológico »³. Por su parte, Bachelard dice : « Ce n'est pas parce que le passage est étroit que le rêveur est comprimé, c'est parce que le rêveur est angoissé qu'il voit le chemin se resserrer »⁴. A Chaves todo se le vuelve hostil, tal vez por la pesadez del clima, tal vez por la no aceptación del « otro », Naturaleza o revolucionario. Tal vez, simplemente, como dice L. V. Thomas, lo urge el miedo a su propia muerte. El cazador deja de temer su muerte cuando él mismo mata⁵.

Para Federico Ramos, la selva es su refugio, la catedral vegetal que encierra el tiempo de sus sueños, de su vida ahora desesperadamente en peligro. Se acerca a la visión de Arturo Cova de *La Vorágine*, « una especie de espejo surrealista donde se reflejaban sus sueños, sus pesadillas y donde todo se tiñe con los colores cambiantes de sus cambiantes estados de ánimo de héroe atormentado »⁶. Se establece pues un diálogo con el mundo exterior, con los árboles, con las hojas que lo conducen a estados de « fusión » total con el medio. A la luz de lo que Gilbert Durand llama « le trajet anthropologique »⁷, es decir, un intercambio constante entre las pulsiones subjetivas y las intimaciones objetivas emanando del medio

1 *Ibid*, p. 116.

2 *Ibid*, p. 117.

3 AINSA Fernando, « Caos y génesis del hombre americano en la narrativa del espacio selvático », Separata de las *Actas* del XVII Congreso del IILLI, Madrid, Ed. del Centro de Cultura Hispánica, 1978, [25 p.], p. 941.

4 BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Éd. José Corti, 1948, [339 p.], p. 215.

5 Cf. THOMAS Louis Vincent, *Mort et pouvoir*, Paris, PBP, 1999, [213 p.], p. 209.

6 AÍNSA Fernando, *op. cit.*, p. 948.

7 DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984, [536 p.], p. 38.

La muerte como tiempo cíclico en «Los Ojos del Tigre»

cósmico o social, podemos explicar el ambiente que rodea a Federico Ramos. Primero habrá comprensión :

[...] y de pronto es la paz y me sorprende cómo puedo entender esta hoja, esta simple hojita. Entiendo sus nervaduras que como las rayas de mi mano [...] bajan hacia ese tallo que cruza justo por medio de la hoja [...] entiendo esas huellas en la hoja con una intensidad increíble, veo con una agudeza casi dolorosa que en la superficie de la hoja hay multitud de rayas, de ríos escondidos que bajan a ese tallo.¹

Encontramos reunidas la trascendencia del ser y la trascendencia de lo que ve y de lo que entiende². La soledad del hombre ha abierto vías en su imaginario, hay clarividencia y clariaudiencia. Escucha su voz interior y está casi cegado por esta comprensión del Mundo :

[...] iluminado por la Gracia o qué sé yo porqué [...] ahora entiendo a ese loro que cruza y esa víbora enroscada que me mira y a esos escarabajos y hay un íntimo contacto entre yo y todas las cosas y una purificación que me hace sentir las como si yo fuera esta hoja.³

Algo fuera de él y dentro de él al mismo tiempo se ha unido en un eje trascendental. Ya no hay diferenciación ni límites, él es la hoja, la hoja es él. Las raíces del ser y el no-ser son difíciles de ubicar. Tenemos conciencia de la profundidad, pero no sabemos en dónde nacen, como el silencio al que se refiere Bachelard en *La Poétique de l'espace* : « Il est "profond". Mais où est la racine de sa profondeur? Dans l'Univers où prient les sources qui vont naître, ou bien dans le cœur d'un homme qui a souffert ? »⁴. Dialéctica de lo infinitamente pequeño que se profundiza y de lo grande que se extiende sin límites. El tiempo, para Federico Ramos, se ha detenido en este instante infinito de comunión con la Naturaleza : « [...] ahora cierta felicidad me invade. Ahora veo todo »⁵. Ahora todo es presente, es lo absoluto de la imagen, pues se ha franqueado el límite que separa la sublimación condicionada de la sublimación absoluta⁶. Pura comunión, el ensueño de este « otro » natural es una contemplación primera, porque la inmensidad atraviesa todo, la unión es de una homogeneidad perfecta, ha borrado cualquier forma, cualquier frontera. La selva es un verdadero « transcendant psychologique »⁷. La visión de Federico corresponde al Régimen Nocturno

1 ROZENMACHER Germán, *op. cit.*, p. 122.

2 Cf. BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, Coll « Quadrige », 1989, [214 p.], p. 165.

3 ROZENMACHER Germán, *op. cit.*, p. 123.

4 BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 165.

5 ROZENMACHER Germán, *op. cit.*, p. 123.

6 Cf. BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 164.

7 La expresión pertenece a BROUSSE Marcault et Thérèse, *L'Éducation du Demain*, p. 55, citado en BACHELARD Gaston, *op. cit.*, p. 170.

de la Imagen, la de la noche magnificada ; la de Chaves, al Diurno, mundos que no pueden reconciliarse.

Luego se abre un período de alucinaciones y pesadillas, todo se mezcla, los muertos que ya estaban muertos aparecen en el camino, cobran voces, reclaman cosas. En la confusión del momento se unen los recuerdos del allanamiento sufrido en la ciudad y la nostalgia de la madre : « y digo despacio : – ¿ Dónde está tu cocina mamá ? – porque quiero jalea de naranjas [...] y nunca encontraré la paz de tu cocina y de tus potes de dulce, y dónde me voy a esconder »¹. La naturaleza se abre y lo cobija como lo haría la madre biológica. Las dos se confunden, tiempo dentro de otro tiempo. Arquetipo que llama al recuerdo de infancia. La lectura no puede hacerse solamente en tiempo presente, la fusión del hoy es la del ayer, la madre de hoy nos encamina a la memoria que no ha muerto, como si Federico bebiera sucesivamente agua de dos fuentes.

El revolucionario huye, Chaves lo persigue y entre los dos, un guía, Mariano Moreno², el indio que podemos clasificar del lado de la selva, de Federico y del tigre. Es él quien ha percibido las huellas del animal :

– Después escuchó de nuevo y miró las hojas de una rama. Miró mucho tiempo esa rama. – Ahora le sigue el malo –dijo.

El sargento sintió un escalofrío – ¿ Qué malo ? Mariano Moreno indicaba de nuevo el camino a las hachas. – El tigre.³

A partir de este momento se le da voz al guía. La entrada en la selva es un viaje sin retorno, al mundo cerrado que pertenece al tigre, al guía y ahora a Federico. El tiempo no corre, es como si no fuera para adelante, sino que va y enseguida vuelve sobre sus pasos. En la alucinación de la muerte, escucha la voz de su padre : « vos no sos el Ché, no sos nadie. Vos sos un pobre pibe de 23 años que fracasó y cree que los héroes van al cielo y que la revolución es una aventura »⁴. Sólo existe un presente extraordinario por lo intenso y un pasado que es la conciencia del revolucionario, sus errores, sus muertos, su elección de lucha, el hijo que no conoció, la familia, y hasta un retorno lejano, tan lejano que remonta a 1780, cuando otro Ramos se levanta contra el virrey y le cortan la cabeza :

1 ROZENMACHER Germán, *op. cit.*, p. 133.

2 « Mariano Moreno es un prócer argentino, juriconsulto, periodista y funcionario. Protagonista de la Revolución de Mayo de 1810 y secretario de la Primera Junta. Fue una de las personalidades más relevantes de la época y cuando contaba con sólo 33 años empezó a provocar celos en su entorno, lo que le valió tal malestar que debió dar su dimisión. Siendo nombrado como plenipotenciario ante Inglaterra, y embarcando para Londres, sufrió un envenenamiento, muriendo en alta mar », BRULL Julio, *Grandes hombres de nuestra patria*, Buenos Aires, Ed. Argentinas, 1946, [560 p.], p. 270-272.

3 ROZENMACHER Germán, *op. cit.*, p. 117.

4 *Ibid*, p. 135.

La muerte como tiempo cíclico en «Los Ojos del Tigre»

[...] por rebelde y alzado y se la pondrán sobre una pica que busco pero no la veo y es que todavía tengo puesta su cabeza porque será ésta la que van a cortar [...] y me agacho en esta tarde del siglo XVIII en esta ciudad que ni siquiera conozco y en el cañón está el escudo de Carolus Quintus Rex Orbis [...] y al fondo está la plaza de donde Hernán Cortés saldrá a conquistar Méjico y golpeo los portales de los palacios y mis llamadas resuenan hasta el fondo de los últimos patios [...] y habrá para mí mastines y garrote.¹

Tiempo circular atravesado por el «mythème» del rebelde, pues este Ramos y el otro, el del virrey, están coronados por el mismo sino. Las espirales cobran en profundidad; cuanto más avanza la persecución y el relato, más va el hombre adentro de los recuerdos, que son de él, pero trascienden esta vida de revolucionario en Argentina, cerca de Embarcadero, trascienden todo tiempo, todo espacio, como si fueran a buscar otras encarnaciones para reunir las todas en esta muerte y en este mundo. El tiempo circular nos recuerda el Borges de «Las Ruinas circulares»² en donde un hombre, «que venía del Sur»³, se instala en un recinto circular, «que corona un tigre o caballo de piedra»⁴, con el propósito de soñar un hombre para imponerlo a la realidad. En «Los Ojos del Tigre» son diferentes realidades que se imponen a un hombre próximo a la muerte, como si él fuera un palimpsesto en el que traslucen los rastros de otras vidas, de otras geografías, de días lejanos. Y, como en el cuento de Borges, hay una reunión de tiempos, diurno y nocturno, simbolizados en los dos animales, tigre y caballo en «Las Ruinas circulares», tigre real y de sueños en Rozenmacher. Tiempo, muerte y sueño se animalizan, las imágenes más profundas son la metáfora de una psicología de la violencia⁵, de la crueldad del destino; corresponden a la rapidez de la carrera del caballo, a la rapidez del ataque del tigre.

En un momento determinado, Federico ve a todos los miembros de su familia en el salón de la casa que avanzaban para encontrarlo. También él caminaba hacia ellos, pero no se acercaban, y de golpe aparece el tigre:

[...] y entonces lo vi.

Era hermosísimo. Sus ojos llameaban en el bosque de la noche. Y venía despacio hacia mí, por detrás, entre las sombras del salón, entre los árboles y le di la espalda a todos ellos y era el tigre de William Blake deslizándose por esa gruesa rama. Cómo ardían sus ojos dorados de tigre de sueño.

1 *Ibid.*, p. 133.

2 BORGES Jorge Luis, *Ficciones*, Madrid, Alianza Emecé, 1985, [206 p.], p. 61-69.

3 *Ibid.*, p. 61.

4 *Idem.*

5 Cf. BACHELARD Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 62.

– Tyger, tyger, burning bright, in the forest of the night – lo convoqué porque no sabía si era real o era un sueño ¿Qué ojo inmortal, qué mano se atrevió a trazar tu simetría ?¹

Todo el sueño, todos los sueños, se ven opacados por esta aparición de fuego que anula cualquier visión, cualquier afecto perdido, borra al padre y al hijo, y el alma raptada por la belleza del animal lo invoca, lo llama, como se reclama un destino que tarda en llegar. Otra vez recordamos a Borges, aquél de « El Otro tigre » :

Un tercer tigre buscaremos. Éste será como los otros una forma de mi sueño [...] Bien lo sé, pero algo me impone esta aventura indefinida, insensata y antigua, y persevero en buscar por el tiempo de la tarde el otro tigre, el que no está en el verso.²

La hostilidad del tigre se ve absorbida por la afinidad propugnada por la belleza del animal. El rapto estético se detiene de pronto, cuando Federico Ramos escucha una voz :

– A la cabeza Federico – pero eso no está bien, porque íbamos a cazar papá cuando yo era chico al campo ese de Chascomús y siempre me dijiste que no es de cazador disparar a la cabeza.³

La vuelta de un esbozo de realidad está marcada por la irrupción de una voz y con ella un también esbozo de conciencia del peligro. Es matar o morir, pero los dos son seres de sacrificio. El monstruo sacrificador se confunde con el ser sacrificado. En el ritual de sacrificio, la confusión del pasivo y del activo se juega constantemente⁴. La duda que invade su conciencia de « cazador », recuerdos de enseñanzas paternas, es la marca de respeto por aquél que Federico considera su igual, y sin embargo el tiempo arrecia, la rapidez del animal no deja lugar a otros pensamientos :

[...] y sus músculos enormes se estiraron debajo de sus estrías negras y amarillas y sus ojos asesinos se abrieron todavía más, como su boca que rugió y entonces supe que ese tigre venía a pedirme cuentas, por el escándalo que contra todos ustedes levante y me pedía cuentas por la cachetada que les di yéndome, haciendo bien o mal todo lo que hice pero poniéndolos en falta, mostrándoles que ya nunca más podrán vivir tranquilos aunque ellos me cacen y yo muera.⁵

Un guerrero que pide cuentas a otro guerrero. El tigre reviste un rol de señor del tiempo de justicia y, para Federico, será alguien determinante :

[...] y yo muera, aquí, solo y ustedes nunca más sepan nada de mí o el tigre me devore y venga a restablecer el orden de las cosas que para ustedes ya nunca será el

1 ROZENMACHER Germán, *op. cit.*, p. 136.

2 BORGES Jorge Luis, *Antología Poética (1923-1977)*, Madrid, Alianza/Emecé, 1986, [145 p.], p. 29-30.

3 ROZENMACHER Germán, *op. cit.*, p. 136.

4 Cf. DURAND Gilbert, *op. cit.*, p. 362.

5 ROZENMACHER Germán, *op. cit.*, p. 136.

mismo y entonces flexionó las grandes patas y cuando se arrojaba sobre mí disparé, a la cabeza y disparé otra vez y el tigre me hincó los dientes y todo después fue rojo.¹

No escucharemos más la voz de Federico Ramos, toda su existencia se calla con la entrega de esta rica figura, momento sublime y culminante del cuento. Consciente de que su actitud, su acción, ha conmovido y trastornado el orden natural de las cosas, con su familia y con la sociedad, él sabe que el tigre está aquí para « restablecer » ese orden que nunca será el mismo, pero será otro parecido. Esquema del tiempo cíclico, donde hay destrucción de lo antiguo y creación de un tiempo nuevo, participando así del ciclo total de las creaciones y destrucciones cósmicas². Los símbolos vegetales antes mencionados, flores, hojas, venían preparando una gran figura simbólica que hará la síntesis entre las dos visiones del mundo o mitos políticos que entraron en juego en la persecución de Federico, como también entre las dos visiones de la Selva, una hostil, la otra como fusión o como refugio.

Se funden en la muerte el hombre y el tigre. El final común los pone frente a frente, mirándose, unión sagrada. El animal persiguiendo al hombre y éste adorando el tigre. Pero, fatalidad inmensa, la tragedia hace que Federico tire directamente a la cabeza del hermoso animal y que éste clave sus dientes en el cuerpo maltratado, casi mutilado, del hombre. Todo se vuelve rojo. Analizaremos el contexto de esta muerte « dramática »³.

Los ojos llameantes del tigre, contrastando con la oscuridad de la Selva, iluminan la Noche, magnificando su sentido. « Arder », « llamear » « ojos dorados » son términos que denotan la luminosidad instalada y que revalorizará la noche, también la muerte y su reino⁴. La negrura nocturna permite así a los recuerdos perdidos aflorar al corazón⁵. Los ojos del animal son los ojos que la oscuridad positiva abre en Federico, actuando como candelas, sintetizando el tiempo porque inventa un puente entre el hombre y su pasado y el animal. El momento es intimista entre el hombre y el tigre. La noche canta y los colores llaman todas las fuerzas, que finalmente se coronarán en un rojo triunfante⁶. El brillo encandilador de los ojos animales se convertirá en « ojos asesinos », en el momento de un rugido ; llegan tiros y colmillos y todo se inunda del último color de la paleta alquímica⁷, el rojo. Rojo para el tigre y rojo para el hombre, los dos dioses sacrificados,

1 *Ibid.*

2 *Cf. DURAND Gilbert, op. cit., p. 354.*

3 Para Gilbert Durand, las estructuras sintéticas tienen siempre una fase trágica y otra triunfante. Sus imágenes intentan reconciliar la antinomia que implica el tiempo. El contenido de sus mitos es dramático. *Cf. DURAND Gilbert, op. cit., p. 323.*

4 *Cf. Ibid, p. 250.*

5 *Cf. Ibid, p. 248.*

6 *Cf. ELIADE Mircea, Forgerons et alchimistes, Paris, Champs Flammarion, 1977, [188 p.], p. 126.*

mutilados. Este cambio de colores sería para Mircea Eliade la transubstanciación relacionada con la pasión, muerte y resurrección. Con esta muerte y esta fusión, hombre y tigre quedarán unidos para siempre en la inmensidad nocturna. En la literatura chiripá, grupo perteneciente a la comunidad lingüística mbyá-guaraní, existe un Canto del Jaguar que explica esta unión entre el felino y el humano. Habla el jaguar o tigre : « percibo mis huellas en todos los caminos de los hombres después de haber dado muerte al mozalbete desmañado »¹. Los dos parecen unidos para siempre, en la vida y en la muerte. Los dos representan el sacrificio por el que dos opuestos se encuentran. Efectivamente, después de la muerte o de las muertes, el cadáver que aparece es el del tigre y cuenta la leyenda² que el hombre mordido por el tigre se vuelve él mismo un tigre :

– Era grande – dijo el indio. Mostró la sangre que salpicaba los troncos y había teñido el barro en el que ahora se hundían los pies hasta el tobillo.

– Bueno – dijo Chaves. Seguro que pierde mucha sangre. Debe estar cerca. Vamos.

– No – dijo el indio.

– ¿ Qué ? – dijo Chaves – ¿ Y por qué no ?

– Se fue – dijo el indio. Monte adentro. Está buscando un lugar para morir.

Chaves miró los ojos del indio que ahora miraba al tigre. Entonces dijo : – Vamos – y esperó que el indio les enseñara el camino de regreso.³

Este guía indio, que es quien conoce la selva, el tigre y el perseguido, pondrá punto final a la batida. Mirando la sangre, decide que no hay que seguir. Todos están con los tobillos hundidos en el barro, elemento que semánticamente señala el repentino cambio de régimen, de la heterogeneidad a la viscosidad, de lo que separa a lo que une, de lo diurno de Chaves a lo nocturno del indio, del tigre, de Federico Ramos. La presencia de la sangre ha calmado los ánimos y el militar decide seguir las indicaciones de « otro conocimiento », el del indio. Es la unión de regímenes proporcionada por la figura del sacrificio. Un muerto, el tigre, una fusión, la del tigre con el revolucionario ; una unión : la del tiempo diurno con el tiempo nocturno. La figura del guía tiene el rol de brujo, de shaman, que manteniéndose fuera de las luchas entre una y otra ideología, entre uno y otro mito político, llevará a los militares, tal vez sin llevarlos

⁷ Mircea Eliade dirá que la transmutación, *opus magnum* que lleva a la Piedra Filosofal, se obtiene haciendo pasar la materia por cuatro fases : mélanis (negro), leúkosis (blanco), xánthosis (amarillo), e iosis (rojo). Esta paleta de colores representa el escenario dramático de la muerte y resurrección de la materia, así lo atesta toda una literatura greco-egipcia. Cf. *idem*.

¹ CADOGAN León, *La Literatura de los Guaraníes*, Intr. de LÓPEZ AUSTIN Alfredo, México D. F., Ed. Joaquín Mortiz, 1965, [162 p.], p. 143.

² Cf. COLOMBRES Adolfo, *Seres sobrenaturales de la cultura popular argentina*, Buenos Aires, Ed. del Sol, 1986, [187 p.], p. 278.

³ ROZENMACHER Germán, *op. cit.*, p. 137.

La muerte como tiempo cíclico en «Los Ojos del Tigre»

verdaderamente, hacia el encuentro del tigre con el hombre, hacia el tiempo del sacrificio, hacia el cumplimiento de otro ciclo. Este hombre viejo personifica el mito del Noroeste argentino, el del Runa-Uturuco¹, mito que se puede emparentar con el del Yaguareté-Abá de los guaraníes². Es el hombre-jaguar u hombre-tigre que, al decir de Adolfo Colombres :

[Es un] indio viejo que en horas de la noche se convierte en jaguar. [...] lo que origina su poder es el gran odio que siente por la sociedad, a causa de las injusticias que recibió de ella, lo que a menudo lo lleva a alejarse de ésta y vivir entre los cerros, sin otro objetivo que el de vengarse de los responsables de su desdicha.³

La fusión alcanza no solamente al guerrillero y al tigre, sino también al viejo indio. La figura poderosa del animal acoge a los tres, porque se erige con la fuerza del arquetipo, con la fuerza del sueño que arrastra otro cúmulo de sueños.

Mabel FRANZONE
CRICCAL Paris III
CEAQ Paris V

1 Recordemos que « Uturuco » era el nombre del primer movimiento guerrillero aparecido en Argentina, como si se hubiera querido hacer una asimilación entre guerrillero y hombre-tigre, como lo hemos subrayado en una nota anterior.

2 Cf. COLOMBRES Adolfo, *op. cit.*, p. 278-279.

3 *Ibid*, p. 226.

«Sólo Catulo permanece y dura», l'art et la mort dans la poésie de Luis Antonio de Villena.

La mort comme présence obsédante est là dès le premier recueil de Luis Antonio de Villena, *Sublime solarium*. Seule une lecture trop rapide ferait oublier que cette terrasse sur les toits est celle où monte celui qui va mourir, ainsi que le rappelle l'auteur dans le prologue de 1971. Au-delà du décor byzantin, vénitien ou païen de ce recueil et des suivants – *El Viaje a Bizancio*, *Huir del invierno*, *Hímnica* –, il convient de voir que chez la voix poématique affleure très vite une sorte de déprise et que le sentiment du *tempus fugit* acquiert une acuité rapidement douloureuse. Il est étonnant de voir cette tonalité automnale ou vespérale chez un poète d'une vingtaine d'années qui se dit au soir de sa vie : « viejo adolescente »². Cette notification est devenue, au fil des recueils, de plus en plus prégnante, prenant la forme de déclarations sur la lassitude éprouvée face à une vie sans horizon autre que la mort ; en sourdine se fait entendre la tentation du suicide comme seule alternative et échappatoire à la vie.

Les représentations de la mort selon deux modalités majeures : la vieillesse, le suicide

Comme remarque préliminaire, il convient d'observer, dans cette œuvre, l'absence d'une modalité, la représentation du cadavre ; pensons au tableau que dresse Baudelaire dans « Une charogne » : sont énumérés les odeurs, les couleurs et tout le processus de décomposition de la matière : « Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride, / d'où sortaient de noirs bataillons / De larves qui coulaient comme un épais liquide / le long de ces vivants haillons »³. Bien que Luis Antonio de Villena soit un fervent lecteur de Baudelaire, nous ne trouvons rien de tel dans sa poésie.

Quant à la vieillesse, il faut nous rappeler que le je lyrique a bien tenté de l'exorciser lorsqu'il célébrait la ville de la jeunesse qu'avait déjà chantée Yeats : « Bizancio como enclave de eternidad. Mito donde la vejez no es posible – *That is no country for old men* »⁴. *El Viaje a Bizancio* s'inscrit

1 VILLENA Luis Antonio de, « El sol de Verona », in *Desequilibrios*, Madrid, Visor, 2004, [64 p.], p. 12.

2 Cf. Luis Antonio de Villena, « Autorretrato con veinte años », *Syrtes* (1972), Barcelona, DVD Ed., 2000, [60 p.], p. 7-11.

3 BAUDELAIRE Charles, « Une charogne », *Les Fleurs du Mal* (1868), Paris, GF Flammarion, édition de DUPONT Jacques, 1991, [371 p.], p. 80.

4 VILLENA Luis Antonio de, « Inicial », *El Viaje a Bizancio*, in *La Belleza impura*, 1970-1989, Madrid, Visor, 1996, [362 p.], p. 57.

L'art et la mort dans la poésie de Luis Antonio de Villena

dans une esthétique marquée principalement par les lectures des poètes symbolistes et dans la mouvance des « Novísimos ». C'est l'exercice d'un jeune poète conscient que l'exorcisme est pure stratégie dilatoire face au réel : « Porque el arte es trabajo, éxtasis, signos en el aire, placer, realidad y artificio »¹.

Par la suite, la représentation de la vieillesse sera progressivement envisagée avec un parti pris esthétique qui relèvera du réalisme, mais pas au sens de l'adage horacien, *Ut pictura poesis*. Toutefois, il semble justifié de parler de réalisme déjà par le seul choix des mots, par un lexique qui dit sans détour la vieillesse comme décrépitude physique, les mots choisis écartant tout euphémisme, toute stratégie discursive qui affadirait ou masquerait les ravages du temps. La description des vieux dans *Desequilibrios* est exemplaire : « Sus ojos entre arrugas, su lacio pelo ralo, / sus manos pecosas, artríticas, los labios estrechos, mustios, / hablan de toda imposibilidad de una esperanza »². Le sujet poétique dit crûment le dépérissement des corps, la dégradation des chairs. Il donne à voir la beauté du corps qui se fane – dans les premiers recueils – ou, plus récemment, le corps désormais irrémédiablement flétri.

Dans *La Belleza impura*, le sujet lyrique s'attarde en effet dans une contemplation de la beauté physique en son zénith, en l'instant suprême qui précède sa chute. Il notifie presque toujours l'imminence de la décrépitude. Les poèmes apparaissent alors comme des sortes de vanités revisitées, car ils sont complètement dégagés de toute charge religieuse, chrétienne ; loin de pousser à la résignation, cette certitude de la dégradation dit l'urgence de l'ivresse de la vie. C'est pourquoi la sagesse et la tempérance sont tournées en dérision :

El viejo Epicuro, amasijo de huesos
tomó asiento en el huerto ateniense
entre cabras y melones
[...] Y añoró la velocidad de una juventud perdida
mientras Cioran (agarrado a una puta)
sonaba palmas desde el Sagrado Empíreo.³

Il ne serait pas pertinent de parler de voyeurisme morbide à propos de cette contemplation en dépit de certains titres comme « Placer de ruinas »⁴. Ici, face à ses ex amants déjà vieillissants, le je lyrique, dans l'évocation qu'il nous en fait, s'attarde à loisir sur le regard de l'un, qui a perdu son

1 *Ibid.*, p. 58

2 *Ibid.*, « Viejos en derivas », in *Desequilibrios*, *op. cit.*, p. 57.

3. VILLENA Luis Antonio de, « Viviendo en peligro », *Asuntos de delirio*, 1989-1996, Madrid, Visor, 1996, [76 p.], p. 59-60.

4 VILLENA Luis Antonio de, « Placer de ruinas », *Como a lugar extraño* (1990), in *La belleza impura*, *op. cit.*, p. 344.

éclat, la taille de l'autre, qui s'est épaissie, sur les traits du troisième, qui se sont abîmés, et ainsi de suite : « es hosco el ojo, / rucia la piel, / y hay grietas – aunque leves – / y gorduras – en lo que fue cintura – / y aire torvo [...] »¹ ; le je lyrique notifie même un sentiment trouble qui manifeste un reste de désir en dépit de la lucidité qui est sienne. Un tel titre est ambigu, voire franchement provocateur, en laissant accroire qu'il s'agit de monuments, jouant sur le pastiche de la nostalgie romantique. Il peut alors sembler cruel, mais semblable cruauté ne fait que traduire davantage un sentiment d'impuissance, comme le dit sans fard la fin du poème « Somos ruinas futuras (y seguras) »². Dans « Paisaje romántico con ruinas »³, cela apparaît avec encore plus de netteté à travers l'évocation d'un intérieur, de fait la représentation symbolique de son occupant – « la casa vetusta, gigantesca y abandonada casi / [...] el gran sofá, polvoriento, lunático, mohoso »⁴ – ; le je lyrique ébauche le portrait d'une célébrité oubliée, systématiquement décrite comme « vieja gloria – calva casi – »⁵, vainement occupée à contempler son album photos, à ressasser les souvenirs de ses amants. De tous ces corps, il ne reste rien, la voix nous montre la fatalité de la vieillesse, plus exactement une vision sans concession de la vie : « Era una casa muy vieja. Los rancios escalones de madera / en el silencio oscuro de la noche crujían, al bajar, como la vida »⁶. En définitive, la cruauté s'exerce avant tout sur le je lyrique qui ne s'accorde aucun espoir.

Si l'on songe à Cernuda, la présence de la mort dans son œuvre apparaît contrebalancée par celle du désir et de l'amour, rien de tel chez Villena ; le désir s'y exprime avec intensité, mais il est frappant de constater l'absence de l'amour, comme le relève Juan Antonio González Iglesias : « La ausencia arrasadora del amor en la escritura de Villena nos pone siempre en un borde arriesgado. No hay en él la certidumbre prodigiosa con que Quevedo se sobrepone a la muerte. Aquí falta lo único que lo vence : el amor »⁷. Le je

1 VILLENA Luis Antonio de, « Placer de ruinas », *Como a lugar extraño* (1990), in *La belleza impura, op. cit.*, p. 344.

2 *Ibid.*, p. 344.

3 VILLENA Luis Antonio de, « Paisaje romántico con ruinas », in *Los Gatos príncipes*, Madrid, Visor, 2005, [74 p.], p. 12.

4 *Ibid.*, p. 12.

5 *Idem.*

6 *Idem.*

7 GONZÁLEZ IGLESIAS Juan Antonio, « La estética disidente de un poeta pagano », in VILLENA Luis Antonio de, *Alejandro*, edición de GONZÁLEZ IGLESIAS Juan Antonio, Sevilla, Renacimiento, 2004, [230 p.], p. 23.

lyrique le notifie, tel un leitmotiv dans *Los Gatos príncipes* : « huiste del amor tan a menudo »¹, « El amor es a lo que nunca te has atrevido »².

À travers un défilé de personnages – Góngora, Tizien, Álvaro de Campos, Kawabata – et d’autoportraits, la voix villénienne ne cesse de nous dire, en fait de se dire, que la beauté est périssable : la finitude est au centre même de cette poésie et lui confère un ton qui oscille entre douceur du souvenir et désespoir sereinement affiché d’un esprit lucide. Aussi les personnages attendent-ils la mort, parfois ils la provoquent.

La représentation de scènes de suicide n’est pas nouvelle : dès *Syrtes*³, le je nous confronte à la mort que se donne un personnage. L’appareil d’écriture, le para-texte (Tacite), l’identité du personnage central (Sénèque) installent le texte dans la tradition antique de la sagesse et du courage, donnant à la scène un caractère d’exemplarité ; on observe ainsi que tout est mis en œuvre pour dédramatiser l’instant : le titre « Una cena de estío », puis la description d’un lieu et d’une atmosphère – « un sosegado jardín, rumoroso de insectos y de agua »⁴ –, la vision de détails raffinés « Blanquean los manteles a la luz del aceite, y relucen los vidrios de vasos y de ánforas »⁵. Enfin, l’acte de se tuer est clairement notifié, mais de façon elliptique – le geste n’apparaissant pas – ; de plus, les paroles du philosophe invitant à jouir de la soirée banalisent la mort :

y Séneca les dice – las venas muy pronto abiertas – siga todo igual, el vino, la plática y la noche. Esto es un hecho usual, amigos. [...] Nada acontece, un simple final de hombre, ni hermoso, ni terrible, ni torpe o elegante.⁶

Parfois le terme suicide apparaît, ainsi « Opto por el suicidio », dans *Huir del invierno*, et « Infancias y suicidios », dans *Las Herejías privadas*⁷.

Dans *Desequilibrios*, la théâtralisation, le décor et le rituel antiques et la figure du philosophe ont disparu, mais la scène revient identifiable, située dans le temps présent. Le je lyrique énumère des éléments que l’on croit reconnaître – « el agua [...] música suave [...] hay un amigo o dos / y

1 VILLENA Luis Antonio de, « Nocturno en oro y negro », « Ama si quieres ser amado », *Los Gatos príncipes*, op. cit., p. 10.

2 *Ibid.*, p. 30.

3 VILLENA Luis Antonio de, *Syrtes*, Barcelona, D.V.D. ediciones, 2000, 60 p. Cf. aussi MORCILLO F., REYNES Ph., THIOLLIÈRE P., *Splendeurs de lèvres lointaines*, anthologie bilingue, Bruxelles, éd. Le Cri, 2005, [156 p], p. 69-129.

4 VILLENA Luis Antonio de, *Syrtes*, op. cit., p. 26.

5 *Idem.*

6 VILLENA Luis Antonio de, « Cena de estío », in *Splendeurs de lèvres lointaines*, op. cit., p. 88.

7 VILLENA Luis Antonio de, *Huir del invierno*, op. cit., p. 214 et *Las Herejías privadas*, Barcelona, Tusquets, 2001, [90 p.], p. 49.

alguien que supo rasgar las venas con un escalpelo / anestesiado »¹ – ; le sonnet se termine sur une interrogation comme une tentation : « ¿ Por qué no escoger el momento, la compañía, la hora, / y desatadas las venas – al viejo modo romano – /dejarse blandamente ir, brumoso, fiel, tranquilo ? »². À l'inverse de cette invitation à la mort faite avec douceur, le ton est beaucoup plus violent face à la vie : « [...] Yo quisiera, de veras, acabar al final, cesar. / Ni más vida, ni muerte, ni más horror, ni hombres »³.

Puis le lexique de la psychanalyse fait son apparition ; le sujet lyrique verbalise ce que le langage courant nommerait une tendance suicidaire : « Es calma y fuerte mi pulsión tanática »⁴. Le sonnet « Autorretrato con canas teñidas » est emblématique de ce double mouvement qui anime le je lyrique chez qui s'affrontent et coexistent pulsions de vie et de mort : « Al borde del tedio y también de la energía, / Pidiendo muerte, mas con rara sed de juventud / Y vida »⁵. Le titre lui-même suggère ce mouvement contradictoire et quasiment simultané de confession et d'esquive, où l'identité semble s'afficher tout en se masquant, oscillant entre fiction et réalité.

Dans le même temps, on peut observer que pour le je poétique toutes les morts ne se valent pas : l'image de la crucifixion, cette mort liée à l'expiation de la faute – « Culpa no es palabra de vida » – est violemment rejetée : « Somos paganos. El dios ensangrentado no nos quiere / [...] y a veces (los del crucificado) / nos insultan por la calle »⁶.

L'écriture face au deuil et au néant

Dans *Desequilibrios*, « El sol de Verona » se conclut par le vers « ¿ Dónde fue aquel tiempo entero y duro ? Sólo Catulo permanece y dura »⁷. On aura reconnu un vers de Quevedo « Sólo lo fugitivo permanece y dura »⁸. Là où Quevedo joue sur le paradoxe de la temporalité, Villena remplace le concept de l'éphémère par celui de l'éternité de l'art poétique. Chez Cernuda, Cavafis, Biedma, parmi les contemporains, on retrouve semblable sentence : l'art comme unique forme de survivance à la mort physique et seule compensation à la dégradation de la vieillesse.

1 VILLENA Luis Antonio de, « De noche, en calma », *Desequilibrios*, *op. cit.*, p. 25.

2 *Idem.*

3 VILLENA Luis Antonio de, « Tras una cena feliz », *Desequilibrios*, *op. cit.*, p. 31.

4 VILLENA Luis Antonio de, « Autorretrato con canas teñidas », *ibid.*, p. 37.

5 *Idem.*

6 VILLENA Luis Antonio de, « Adolescentes apoyando el hombro en las columnas », *op. cit.*, p. 50.

7 VILLENA Luis Antonio de, « El sol de Verona », *Desequilibrios*, *op. cit.*, p. 12.

8 QUEVEDO Francisco de, « A Roma sepultada en sus ruinas », in *Obras completas*, I, Poesía original, Barcelona, Editorial Planeta, 2^a edición, 1968 [1455 p.], p. 261.

L'art et la mort dans la poésie de Luis Antonio de Villena

Proust, nous rappelle Philippe Vilain dans *Défense de Narcisse*, considérait le moi comme une « identité multiple, divisée, dispersée dans le temps psychologique en strates temporelles successives – le moi du présent reste étranger aux différents moi morts du passé avant que la mémoire sensorielle involontaire ne les fasse coïncider dans un temps retrouvé »¹. Chaque poème de *Las Herejías privadas* surgit comme un souvenir qui affleure par le biais de couleurs, d'odeurs ou de saveurs. L'ordre aléatoire des poèmes contribue à l'impression que le travail de mémoire par l'écriture fait renaître le passé.

Plus globalement, chaque recueil de Villena peut être vu comme une tentative de résistance face à la mort. Il suffit de constater la précision extrême avec laquelle l'auteur choisit d'écrire pour chaque livre un prologue ou/et – cas le plus fréquent – un texte final qui en explicitent les intentions. Tous ces textes sont datés, signés et portent la mention du lieu comme sur une tombe ; ainsi : « Nota final y explicativa [...] L.A. de V. Madrid. 31. XII. MMIV »², pour *Los Gatos príncipes*. Cette pratique inscrit les recueils de Luis Antonio de Villena dans une littérature qui relève de l'écriture où le moi est sa propre matière, comme disait Montaigne, où l'identité entre la voix poématique, le personnage et l'auteur semble postulée – « Desequilibrios soy yo siempre. ¿ Por qué no decirlo ? L. A. de V. Enero-2004 »³. « La vida escandalosa de L. A. de V. »⁴. – dans la lignée de Jaime Gil de Biedma –, « Luis Antonio se ha echado a dormir ahora »⁵.

Juan Antonio González Iglesias affirme : « [...] la poesía de Luis Antonio de Villena, ya se ve, traza una original autobiografía literaria »⁶. L'écriture du moi apparaît dès lors comme une tentative de préserver quelque chose de soi et des autres de l'oubli qui est une forme de mort, peut-être la plus définitive et irrémédiable. En ce sens, toute l'œuvre poétique de Villena ne serait, recueil après recueil, qu'adieux successifs à un moi, suite de morts diverses que l'écriture, dans un mouvement inverse, viendrait préserver, voire exhumerait.

Il convient de se demander si ce discours permanent sur la mort permet au je lyrique d'écarter vraiment la nostalgie, d'appivoiser la mort. Les poèmes sont dépourvus de toute méditation métaphysique, il n'y a pas d'au-

1 VILAIN Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, [234 p.], p. 23-24.

2 VILLENA Luis Antonio de, *Los Gatos príncipe*, *op. cit.*, p. 71-72.

3 VILLENA Luis Antonio de, « Nota bene », *Desequilibrios*, *op. cit.*, p. 61-62.

4 VILLENA Luis Antonio de, « La vida escandalosa de L. A. de V. », *Hímnica*, in *La Belleza impura*, *op. cit.*, p. 93. Cf. VILLENA Luis Antonio de, también, « Transformación muy íntima », *Asuntos de delirio 1989-1996*, *op. cit.*, p. 62.

5 *Idem.*

6 VILLENA Luis Antonio de, *Alejandrías*, *op. cit.*, p. 21.

delà, rien à espérer ni maintenant ni après : « Viajo en un trineo por un reino de noche. No, no hay meta, nunca »¹.

La littérature serait alors le seul moyen de faire le deuil, mais écrire est aussi, selon le mot de Serge Doubrovky, une sorte d'exhumation des morts en dépit des limites de l'écriture, paradoxe que souligne ce dialogue : « L'écriture en enterrant et en déterrando ses morts, essaie vainement de réaliser un deuil justement impossible à réaliser »² – dit Philippe Vilain, à quoi Serge Doubrovsky répond : « Étant tout à fait athée, ne croyant à aucune forme de survie, je sens qu'il y a quelque chose d'irratrapable même par la littérature »³. Puis il ajoute : « Écrire c'est faire son deuil, mais en même temps c'est faire un travail inverse d'exhumation, de résurrection »⁴.

L'œuvre la plus récente de Luis Antonio de Villena nous donne semblable témoignage à travers le masque de Quevedo – « En larga conversación con los difuntos, / Sólo soy si me nutro y siento de palabras »⁵ –, paroles qui font écho à d'autres : « Son plenamente tuyos los muertos que son tus muertos. Porque están en ti. No corrompen, no chillan, no ensucian. Tus muertos nutren tu vida »⁶.

Claudie TERRASSON
Université Lille 3

1 VILLENA Luis Antonio de, « Suil Anelliv (Autorretrato con visita) », *Desequilibrios*, *op. cit.*, p. 59.

2 VILAIN Philippe, *op. cit.*, p. 234-235.

3 *Ibid.*, p. 235.

4 *Idem.*

5 VILLENA Luis Antonio de, « Quevedo. Villanueva de los Infantes. Hoy », *Desequilibrios*, *op. cit.*, p. 36.

6 VILLENA Luis Antonio de, « Interior », in *Voces varias*, León, ed. El Cid, col. « Cuadernos del Norte », décembre 2004, 400 ejemplares numerados a mano, [21 p.], p. 17.

***Los Hijos muertos* de Ana María Matute ou la mort dans tous ses états**

*Los Hijos muertos*¹, qui paraît en 1958, s'organise à partir de deux séries temporelles qui s'entremêlent tout en étant bien définies typographiquement. Le récit premier s'étale sur l'année 1948, avec un bref retour en arrière dans le chapitre initial, tandis que le récit second, en italiques, se construit à partir de la remémoration par certains personnages de leur passé, au cours des années trente puis quarante. La confrontation entre les deux séries, les changements de focalisation permettent de découvrir principalement quatre personnages qui n'ont pas tout à fait la même importance dans le roman. D'un côté, Gerardo et Daniel Corvo, de l'autre Miguel Fernández et Diego Herrera. Notons surtout que si les deux récits proposent des cadres temporels et géographiques distincts, leur entrelacement invite le lecteur à mettre en relation les époques mentionnées, ainsi que les mondes évoqués. Sans doute pour éviter à son roman les problèmes avec la censure que connut son ouvrage précédent, *En esta tierra*², Matute n'introduit que tardivement, et de façon assez brève, l'événement central, la guerre civile. Pourtant c'est bien la guerre qui donne sens au roman, qui sous-tend aussi la comparaison entre les espaces, Hegroz et Barcelone, entre les époques, l'avant puis l'après-guerre, de sorte que le monde que construit le roman est à la fois divers et un, pris dans le temps et comme immuable. Or, cette apparente contradiction est fortement liée aux forces mortifères qui semblent constamment à l'œuvre. En effet, si le titre se réfère déjà à la mort, celle-ci apparaît dès les premières pages comme un thème récurrent, voire une obsession, pour certains personnages. Famille morte, village mort, hommes morts, enfants morts, le roman n'énonce que cela ; pourtant la mort a différents visages, diverses significations selon qu'elle est réelle, métaphorique ou symbolique. À partir, notamment, de certaines remarques de Gilles Deleuze sur l'instinct de mort dans *Différence et répétition*, nous verrons alors comment, derrière ses masques, l'instinct de mort peut se présenter sous l'apparence de la répétition, mais aussi comme une forme vide de matière, le retour à l'animalité, ou encore « la forme dernière du problématique »³.

1 L'édition sur laquelle nous avons travaillé est la suivante : MATUTE Ana María, *Los Hijos muertos*, Barcelona, Ediciones Destino, 2004, 501 p.

2 L'ouvrage parut en 1955 contre la volonté de l'écrivain du fait que de nombreux passages avaient dû être modifiés ou supprimés. Pour plus de détails, cf. ABELLÁN Manuel L., *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Ediciones Península, 1980, [313 p.], p. 78-79.

3 DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, [409 p.], p. 148.

Hegroz, un monde hors du temps

Tout commence dans le village d'Hegroz, monde des origines, entouré par les bois d'Oz. Les noms semblent nous inciter à voir derrière la référence à l'ouvrage de L. Frank Baum, *Le Magicien d'Oz* (1900), l'envers d'un univers de conte de fées, qui partagerait cependant avec celui-ci certains traits caractéristiques. En effet, Hegroz est un village perdu dans une vallée, un monde à part, replié sur lui-même, presque sans contact avec l'extérieur, à la façon d'un royaume de contes. Cependant, ici ne règne pas le bonheur, mais la misère pour les hommes et les femmes d'Hegroz qui forment une masse indifférenciée dont la vie se répète de génération en génération identique à elle-même : « Los hombres de Hegroz nacieron, vivieron y murieron en la tierra del Duque, durante cerca de tres siglos »¹. La référence aux siècles passés n'est évidemment pas gratuite puisqu'elle inscrit Hegroz dans un temps circulaire. Cet aspect est, bien sûr, renforcé par la situation du village dans une Nature, elle-même soumise aux cycles des saisons mais imperméable au temps. Ainsi, lorsque Daniel, de retour au pays, regarde les arbres dans la forêt, son sentiment est bien celui de la permanence des choses : « Todo, tan antiguo y tan nuevo, otra vez »². Car le seul événement susceptible d'introduire un temps historique à Hegroz, la guerre civile, n'a pas réussi à briser le cercle de la répétition : « la guerra fue en Hegroz una cosa lejana, incomprendida »³. Les habitants du village – pourtant « jornaleros, [...] pastores a sueldo, [...] desposeídos »⁴ –, n'ont pas perçu les enjeux de la guerre et sont restés en marge. Finalement, une fois la guerre terminée, « la vida seguía, exacta »⁵. Car Hegroz reste happé dans un temps où rien ne bouge si ce n'est pour se répéter.

C'est pourquoi ce n'est qu'en quittant le village, en découvrant Barcelone et sa vie grouillante, que Daniel comprend ce que fut sa vie là-bas. Si Barcelone lui ouvre la possibilité de l'action et des rêves, c'est parce que le temps y coule. En revanche, après son retour, il constatera à nouveau qu'à Hegroz les hommes ne changent pas plus que les arbres : « parecía que el tiempo no sucedía, que no existía, que eran los mismos ojos, las mismas manos, las mismas voces de los otros »⁶. Incapables de se révolter contre leur situation, les hommes ne connaissent que la taverne pour boire et oublier, ne pas penser au retour incessant du même. À travers l'acceptation de ce cycle sans fin, c'est donc l'instinct de mort qui est à l'œuvre à

1 MATUTE Ana María, *op. cit.*, p. 12.

2 *Ibid.*, p. 51.

3 *Ibid.*, p. 32.

4 *Ibid.*, p. 11.

5 *Ibid.*, p. 32.

6 *Ibid.*, p. 108.

Los Hijos muertos de Ana María Matute

Hegroz : rien ne change, ni ne changera. Et le camp de travail installé sur ses terres offre comme un reflet de ce qui se passe au village. Les condamnés, rendus dociles par la discipline et la propagande, ne travaillent que pour survivre, sont eux aussi des morts-vivants – « hombres anulados »¹ –, presque contents de leur sort. Pourtant, les humbles ne sont pas les seuls à être décrits comme des morts. C’est aussi le cas de la famille Corvo, qui autrefois dominait le village.

Les Corvo ou la fin d’un monde

Alors que le premier Corvo eut le courage de partir en Amérique pour s’enrichir et racheter les terres du duc, les derniers rejetons de la famille n’ont su que dépenser l’argent avant de connaître la faillite qui les contraint à présent à survivre dans leur domaine, « La Encrucijada ». Les deux cousins, Gerardo et Elías, ont d’ailleurs préféré se suicider plutôt qu’affronter une réalité trop dure ; mais Gerardo a été sauvé par son neveu, Daniel, et vit maintenant grâce à la pugnacité de sa fille, Isabel. La famille Corvo, dès lors, est à l’image du village ; elle a abandonné son autre vie ailleurs pour s’enfermer dans le dernier réduit qui lui reste, elle doit même travailler pour maintenir à flot le domaine. Mais le déclin financier n’a été que le précurseur d’une autre fin, celle de la famille dépourvue de descendants, en fait moribonde dans sa retraite. La Encrucijada devient alors le caveau de la famille, un lieu d’où la vie s’est enfuie, où les tableaux sont imprégnés d’une sorte de « humo de tumba »², où Gerardo, lorsqu’il se regarde dans la glace, déclare : « Tengo la cara llena de ceniza »³. Gerardo est bien conscient d’avoir assisté à la fin de son monde, d’être un « enterrador »⁴ de son temps et de sa race. Il attend en fait sa mort, se sent déjà mort et regarde ce qui reste « con ojos de muerto »⁵.

Dans cette famille, seule Mónica, la plus jeune fille de Gerardo, refuse cette vision du monde irrémédiablement tournée vers ce qui n’est plus : « Yo no puedo vivir aquí. No quiero ser así. Están muertos »⁶. Car les Corvo ont finalement choisi de survivre hors du temps, de s’accrocher à l’espoir illusoire de récupérer leur patrimoine, quitte à détruire pour cela tous ceux qui les entourent, comme ils l’avaient fait auparavant⁷. Mais après avoir eu cette unique obsession, ils ont aboli tout désir, ont même renoncé à leurs

1 *Ibid.*, p. 226.

2 *Ibid.*, p. 15.

3 *Ibid.*, p. 41.

4 *Ibid.*, p. 15.

5 *Ibid.*, p. 61.

6 *Ibid.*, p. 38.

7 Ainsi Daniel déclare : « A veces pienso cómo podéis hacer tanto daño. Por qué lo hacéis. Y no lo entiendo », *ibid.*, p. 177.

espérances. Le fils, César, ne réussira jamais dans ses affaires, Isabel ne pourra que retarder la ruine définitive, Verónica est morte, Gerardo boit. La pulsion de mort qui s'est emparée des Corvo a tout éteint, si bien qu'il leur est possible de se situer dans un au-delà du temps : « Nosotros hemos pasado »¹.

Daniel aussi est un mort en sursis, non seulement parce qu'il est malade et condamné, mais surtout parce qu'il a décidé de renoncer au passé, de ne plus se souvenir, de parvenir à l'indifférence pour vivre – « como un perro o un árbol »² –, mais surtout comme un mort : « Ya eres un hombre muerto, Daniel Corvo. Todas las tardes te entierran en el bosque »³. Mais dans le cas de Daniel, le renoncement à la vie a une cause toute différente : il découle de sa participation à la guerre civile et de son statut de vaincu. Alors que son séjour à Barcelone, au début des années trente, avait fait naître en lui quelque chose de neuf, « su tiempo de esperanza »⁴, la déroute, le décès de sa femme, puis la maladie l'entraînent dans le monde des morts de sa famille.

La guerre ou l'instinct de mort en liberté

D'une certaine façon, dans le roman, la guerre apparaît comme une réponse à la mort des enfants. C'est en voyant comment vit l'une des employées de la famille, la Tanaya, que Daniel prend parti pour la « raza de los criados », expression que les Corvo lui jettent à la figure et qui marque bien le mépris qu'ils éprouvent pour tous ceux qui ne sont pas comme eux. La Tanaya est la seule à avoir survécu parmi quatorze enfants ; quand elle a une petite fille illégitime, les Corvo refusent que celle-ci entre dans leur maison. La petite fille meurt, comme meurent, dans le récit, d'autres enfants pauvres, faute de soins et d'alimentation. Or, cette première mort déclenche chez Daniel une prise de conscience, celle de l'injustice généralisée, et un choix, celui d'être du côté de « los parados, los descontentos, los sufridos, los vengativos, los tristes : los de abajo »⁵. Si l'engagement de Daniel est un choix raisonné, politique, celui d'autres personnages apparaît souvent motivé par l'esprit de revanche. Ainsi, les Mongos, qui peuvent sembler particulièrement cruels lorsqu'ils mettent à mort un curé ou leur patron, justifient aussi leur dureté par les souffrances endurées dans une sorte de litanie qui répond à l'indifférence des possédants chrétiens :

1 Déclaration de Daniel, *ibid.*, p.180.

2 *Ibid.*, p. 165.

3 *Ibid.*, p. 307.

4 *Ibid.*, p. 121.

5 *Ibid.*, p. 121.

Los Hijos muertos de Ana María Matute

¿ Te acuerdas de mi hijo, que se le cerró la garganta porque no tenía con qué comprar el suero ? [...] ¿ Te acuerdas de mi hijo que se hinchó como un ahogado ? [...] ¿ Te acuerdas de todos mis abortos ?¹

La guerre civile est relatée d'après deux points de vue, celui de Daniel, âgé de vingt-et-un ans en 1936, et celui de Miguel, qui n'a alors que huit ans. Pour l'enfant, la guerre est d'abord la découverte de la mort, de sa matérialité : « Ahogarse, hasta entonces, sólo fue para él una palabra, o un hombre que no volvía »². La mort est aussi une fête dans un premier temps, parce que les adultes exultent et pillent les magasins. Elle s'apparente bientôt à un phénomène naturel, semblable aux coups de tonnerre avec lesquels elle se confond³ ; le mouvement s'emballe, partout on exécute des hommes. Enfin, l'euphorie et l'abondance des premiers temps disparaissent, le père meurt. Les souvenirs de Miguel traduisent en fait, après le premier moment de surprise passé, comme une accoutumance : la mort s'est installée dans sa vie, si bien que celle de son père ne l'émeut pas.

Pour Daniel, la guerre est d'abord une grande espérance, celle du changement social, c'est pourquoi il s'engage. Mais faire la guerre équivaut alors à se retrouver dans un immense mouvoir, à côtoyer la douleur, à perdre de vue le sens. Dans ses souvenirs, Daniel évoque des morts individuelles, celle de Magdalena dont le sang nourrit la terre : « la tierra enorme y vaga, monstruosa se la chupó toda, lentamente »⁴. Mais ses descriptions, les images qu'il utilise traduisent surtout le sentiment de perdre son humanité à force de n'être plus que des « topos »⁵, des « gusanos »⁶ qui creusent le sol pour essayer d'échapper à la mort, pour ne pas être charriés par le fleuve « lleno de muertos, como troncos a la deriva »⁷. La métaphore animale change alors de sens dans le récit. Au début de la guerre, l'injustice réveillait chez l'homme sa combativité, ses instincts animaux ; l'instinct de mort était en fait au service de l'instinct de vie puisque les ouvriers qui descendaient en masse dans la ville pour s'engager évoquaient les loups : « También los lobos hambrientos bajaban de las montañas, en invierno. Con aquellos ojos, iguales »⁸. Leur faim était à la fois d'ordre matériel et politique, leur combat apparaissait comme le résultat naturel de leurs conditions de vie, une nécessité pour survivre dignement. La métaphore des

1 *Ibid.*, p. 240.

2 *Ibid.*, p. 201.

3 « De afuera tras las ventanas, llegaban a veces unos extraños truenos. Pero, tal vez, no era la tormenta, y sí los disparos », *ibid.*, p. 204.

4 *Ibid.*, p. 151.

5 *Ibid.*, p. 156.

6 *Idem.*

7 *Idem.*

8 *Ibid.*, p.136.

« gusanos » est un renversement de point de vue qui dit assez clairement la défaite de ces hommes et leur futur statut, mais aussi les rapproche de leur mort comme s'ils entamaient déjà leur processus de décomposition.

Pourtant, Matute reprend la métaphore des loups pour décrire, cette fois, les habitants d'Hegroz et les forçats¹. Car, même s'ils ne le savent pas, ils appartiennent au même monde que les ouvriers ; cependant, la métaphore n'envisage plus ici l'énergie combative, mais la mort de l'humain chez des êtres maltraités par la vie. Les yeux de la Tanaya – « ojos duros, secos y relampagueantes »² – sont comme des yeux de loup : dans ses cris à la mort de son fils, on reconnaît « el aullido largo, el aullido del invierno, el aullido de los lobos »³. La déshumanisation des personnages à travers la récurrence des métaphores animales traduit ainsi la vision d'un monde où les sentiments sont morts, où l'amitié, par exemple, n'existe pas, où les valeurs humaines ont déserté. L'image des loups permet de révéler la pulsion de mort qui exerce son œuvre à l'intérieur des hommes, comme elle l'a exercé à l'extérieur, à travers le tourbillon meurtrier qu'a été la guerre.

La mort, forme dernière du problématique

La guerre civile, la mort massive des hommes posent aussi la question du sens. À quoi cette guerre et ces morts ont-ils servi, qu'ont-ils changé pour la société, pour les survivants ? Diego Herrera, combattant nationaliste et directeur du camp de travail d'Hegroz, cherche à donner un sens à la mort de son fils, torturé et abattu durant la guerre. C'est une de ses remarques – « Nos han nacido los hijos muertos »⁴ –, qui éclaire le titre du roman, et elle renvoie à une réalité omniprésente : mort, pour des raisons politiques, de son fils et de celui d'Enrique Vidal, mort de faim ou de maladie des frères de Miguel, des enfants de la Tanaya, de la Monga, mort avant sa naissance du fils de Daniel, à cause d'un bombardement. La société que décrit le roman, c'est-à-dire la société espagnole, même si le terme n'est jamais employé, est un monde qui dévore ses enfants, qui se nourrit de leur chair, qui ignore leurs souffrances. Il n'y a que les mères, dans un premier temps, pour porter le deuil de leurs enfants, dénoncer l'injustice de leur mort, même si certaines acceptent l'événement avec un fatalisme qui révèle l'état d'esprit dominant. Cependant, elles ne posent pas la question du sens. Seul Herrera s'insurge contre l'idée que son fils ait pu mourir pour rien ; il ne s'agit pas alors seulement de considérer que sa mort a été barbare et inique, mais de faire en sorte que son fils continue à vivre à travers lui, à travers sa

1 Mónica associe « lobos y presidiarios », *ibid.*, p. 217.

2 *Ibid.*, p. 220

3 *Ibid.*, p. 222.

4 *Ibid.*, p.307.

Los Hijos muertos de Ana María Matute

foi et ses actions. Herrera réalise ainsi une inversion du modèle générationnel ; alors que les enfants représentent la continuité des parents, ce que le personnage synthétise dans l'affirmation « Mi hijo era yo », alors que les enfants donnent à l'homme « otro peso en la tierra »¹, la perte du fils oblige le père à reprendre à son compte les idéaux du fils : « Él creía más allá de la vida, de la muerte, de los hombres. Lo mataron porque tenía fe en los hombres »². Herrera porte désormais cette foi dans les hommes, il cherche à rendre leur humanité à ses prisonniers en les traitant, non comme des bêtes ou des ennemis, mais comme des humains, des frères. Ses conversations avec Daniel laissent ainsi entrevoir que, bien qu'ils ne partagent guère les mêmes idées, une entente ou une réconciliation sont possibles³. Surtout Herrera choisit de s'occuper d'un jeune délinquant, prisonnier de droit commun, Miguel Fernández, qui lui rappelle étrangement son fils. L'enjeu est alors de taille, puisque les espoirs placés dans le jeune homme doivent en quelque sorte lui permettre de sauver son fils de la mort : « Tengo absoluta necesidad de creer [...] porque mi hijo no puede morir »⁴.

Or Miguel n'entre pas dans ce jeu-là ; il accepte sans gratitude le traitement de faveur que lui accorde Herrera, mais refuse les discours moralisateurs parce qu'il a tourné le dos au monde qu'il a vu s'écrouler avec la guerre, à ce monde mort dont Herrera est l'un des représentants. Son unique objectif est de retrouver sa liberté, c'est-à-dire de vivre au lieu de mourir à petit feu dans le camp. Ce qui est la vie pour Herrera est donc assimilé à la mort par Miguel, à la perte du libre arbitre, à un état pire que la mort, fait d'acceptation et de renoncement :

Yo quiero vivir. [...] ¿ Para qué han hecho así la vida ? Si sólo es para unos cuantos, quiero ser de esos cuantos, y, si no, para qué, para qué ?⁵

C'est à travers les yeux de Miguel, la génération innocente, que se dessine alors la signification ultime du roman, car ce personnage est un révolté, qui ne peut accepter que d'autres jouissent de ce qui lui est interdit. Miguel pose une équation simple qui transforme en morts, non seulement les autres prisonniers, mais les habitants d'Hegroz : tous ceux qui ont renoncé à la lutte, ont renoncé à leur propre vie. Miguel affirme le pouvoir de la vie, l'énergie qui traverse les hommes vivants : « De la vida, se esperaban cosas, se buscaban. [...] La vida no se cedía así como así. "No

1 *Ibid.*, p. 254.

2 *Ibid.*, p. 256.

3 C'est ce que constate Daniel : « Reunirse aquí cada uno con su soledad, con su muerte, contrarios o hermanos, es posible », *ibid.*, p. 160.

4 *Ibid.*, p. 165.

5 *Ibid.*, p. 328.

tengo otra” »¹. Comme Mónica, avec laquelle il projette de s’enfuir, il exprime le refus de la mort lente qui domine Hegroz et les hommes. Mais il est aussi celui qui, après Daniel, a compris qu’il y avait deux sortes d’existence, l’une morne et misérable, celle des pauvres, des Mongos – « que olían mal [...] que siempre habían olido a muerto »² –, l’autre ample et variée, exubérante, celle des riches – « [de los] que levantaban muros, a la felicidad, a la paz, y el pan de los otros »³. Cependant, lorsque Daniel découvre cette vérité, il réclame que la vie soit égale pour tous : « [decía] que la vida también se les debía a los Irimeos, a los Mimiamos, a los niños sin bautizar, a la Tanaya »⁴. Miguel, en revanche, ne partage aucun idéal, n’envisage que son propre destin. Dès ses huit ans, lorsqu’il entend autour de lui dire que tous les riches vont périr, il désire secrètement que certains survivent pour aller dans leur pays.

Sa tentative d’évasion sera cependant un double échec, pour lui et pour Herrera. Après avoir tué un autre détenu, son ami, il se réfugie chez Daniel qui renonce à l’aider parce qu’il a perdu la foi dans les hommes, dans la solidarité, dans le changement. La mort de Miguel ne signifie pas seulement la défaite d’une vie, mais celle de tous les hommes ; elle vient aussi redire la fin des idéaux, le sacrifice des innocents. Ce qui reste ce n’est pas le désespoir, mais le vide, le renoncement, la fin des dernières illusions. Herrera ne s’y trompe pas qui comprend qu’il ne peut plus sauver personne et admet : « Me ha hundido »⁵.

La mort de Miguel, la foi détruite d’Herrera, l’indifférence absolue de Daniel, le fatalisme de la Tanaya, tels sont les éléments qui closent le roman. La mort a tout emporté et le lecteur sait que le monde qui lui a été décrit continuera de se perpétuer à l’identique jusqu’à ce que les eaux du barrage en construction submergent Hegroz et imposent, de l’extérieur, une fin qui est encore mort⁶. La pulsion de mort diversement à l’œuvre a mis à jour un univers ravagé, incapable de se relever. Le monde du roman, peuplé de morts-vivants, est à l’image de l’Espagne née de la guerre, tristement matérialiste et dévorateur de ses enfants. La guerre civile ici est loin d’être magnifiée, même si certains des combattants manifestent un engagement sincère ; elle apparaît plutôt comme le plat de choix de l’instinct de mort qui domine en fait le pays. Finalement entre Hegroz et

1 *Ibid.*, p. 196.

2 *Ibid.*, p. 245.

3 *Ibid.*, p. 103.

4 *Ibid.*, p. 103.

5 *Ibid.*, p. 383.

6 Comme le souligne Daniel, avec, semble-t-il, un certain soulagement : « Hegroz va a morir. Harán un pantano y Hegroz morirá de una vez. Todo acabará, por fin. Por fin », *ibid.*, p. 47.

Los Hijos muertos *de Ana María Matute*

les morts de la guerre peu de différence, sinon que certains ont eu la conscience de leur mort et d'autres pas. Avec cette anti-épopée d'où l'héroïque est banni, Matute dresse un bilan particulièrement sinistre des prétendus bienfaits de la guerre et de la régénération des vaincus. Car la question qui se fait jour pourrait être celle-ci : est-ce donc pour sauvegarder un monde comme celui d'Hegroz que la guerre a eu lieu ? Matute continue ainsi à mettre à nu les mensonges d'une propagande et d'une vision de classe dont elle-même fut victime comme elle l'a déclaré : « Hasta que estalló [la guerra], mis hermanos y yo vivíamos encerrados en una campana de cristal, que saltó hecha añicos ; nos habían contado un mundo que era mentira »¹. N'est-ce pas alors pour donner sa version du monde que la romancière écrit ?

Marie-Soledad RODRÍGUEZ
Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle

¹ GAZARIAN-GAUTIER Marie-Lise, *Ana María Matute. La voz del silencio*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, [193 p.], p. 72.

ÉCRITURE ET CATHARSIS

El muerto y yo: luz y letra en *Mortal y rosa* de Francisco Umbral

Francisco Umbral nos ha habituado a las variaciones literarias, transgenéricas, de la literatura personal. Mucho más que sus obras de ficción – cuantitativamente minoritarias, por otra parte – son sus textos de tonalidad autobiográfica, las reflexiones en clave de cotidianidad, la prosa poética teñida de inmediatez, los que hacen de él un escritor a la vez inclasificable y reconocible. Tejidos con la materia del tiempo, el cuerpo y el desencanto, sus libros diseñan incesantemente la imagen de un Yo omnipresente, cuya incierta integridad debe ser reconstituida a cada paso, y cuya existencia parece a menudo librada a las contingencias del lenguaje.

*Mortal y rosa*¹ es, en el conjunto de su producción hiperbólica, un libro único, desesperado y lúcido. Escrito durante el período de la enfermedad de su hijo precozmente desaparecido, el libro se configura como un espacio atravesado por la muerte y a la vez paradójicamente sustraído a ella : porque « preserva » en la letra la vida cercenada del niño, porque hace posible la supervivencia del padre. La escritura se convierte así en un puente que une el mundo concreto de la vida con el más allá de una muerte a la vez abstracta y presente, y en un refugio que protege al narrador de la última intrusión de la nada, del vacío, gracias a la proliferación lírica del lenguaje.

Más que narración, meditación ; más que registro disciplinado, selección estética ; más que transcurso o sucesión, vagabundeo y alternancia : eterno retorno a un centro inmutable y vacío que desborda sobre el mundo y lo condena. Esa configuración corresponde a la descripción de Vladimir Jankélévitch :

La méditation de la mort, si elle existe, ne peut-être que cela : une réflexion dispersée et qui ne craint pas, comme le craint l'attention, d'être distraite et de glisser de dispersion en dissipation [...].²

Entre la atracción de la nada y la tentación del *memento mori*, entre la impotencia de una exterioridad absoluta – la del que *ve* morir al ser querido – y la internalización identificatoria del hijo muerto – la del que *se* ha muerto con él –, el texto altera los datos de lo real, permuta las filiaciones y re-encarna en el lenguaje la figura de lo perdido, sin por ello poder franquear la elipsis, el hueco, la derrota del relato. Ante la vacancia ontológica, la letra traviste la nada y a la vez la trasciende.

La enfermedad y la posterior ausencia del niño constituyen el centro del relato, y sin embargo no son su eje. Si la lógica de la escritura es la de un

1 UMBRAL Francisco, *Mortal y rosa*, Barcelona, Ediciones Destino, 1975, 206 p.

2 JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1977, [474 p.], p. 53.

diario atípico – en cuanto faltan las fechas, el aspecto rigurosamente « contable » del tiempo que transcurre – que sólo sigue el orden de los acontecimientos de manera intermitente y difusa¹, la irrupción discursiva del drama mimetiza la progresiva consolidación de la enfermedad : huésped inesperado del cuerpo del texto, acaba habitándolo hasta devorarlo. A lo que será reconstrucción alusiva del cuerpo infantil agonizante se opone la topografía – quizás, incluso, la antropología – del cuerpo del narrador, en un intento de resistir a la desagregación inducida por el tiempo primero, por el dolor después. Entre las figuras de la luz-vida que van metamorfoseándose a lo largo del itinerario poético del discurso y las figuras de la muerte recurrente, se interponen dos cuerpos : el del Yo, el del texto. Y es en esos dos espacios a la vez simbólicos y materiales donde se despliega el juego especular que propicia la transitividad del ser y la sublimación de la vacancia.

Las figuras de la muerte del Yo

Mortal y rosa arranca del terreno « pantanoso » del sueño, esa « escombrera turbia » del inconsciente, que desde el principio se presenta como un término análogo del texto, en la medida en que se le atribuye una función exegética del yo. Si la actividad onírica puede ser entendida como una especie de arqueología de la consciencia, donde se reelaboran las huellas mnémicas almacenadas en el inconsciente, la escritura erige una arqueología del cuerpo del narrador, en la que las huellas del tiempo se convierten en lenguaje. El relato opera una translación del sueño a la realidad, de la desagregación a la recomposición gracias a la espacialización textual del cuerpo : cada pasaje discursivo corresponde a una parte del todo y a un momento del itinerario simbólico previsto, que *expone* y explora la sustancia corporal, esa « figura » metafórica del yo, como el análisis explora la « sustancia » onírica. Nos hallamos así ante un autorretrato peculiar, que ocupa el texto y lo in-forma, y que sólo se repliega para acoger el cuerpo menoscabado del niño, la llama vacilante de su imagen. La progresiva reconstrucción del Yo al despertar – retorno a la conciencia – halla su término analógico en ese « resumirse » material del texto, que « recoge porciones de realidad »² al recorrer retazos del cuerpo : del cabello al rostro, de la mano al sexo, del esqueleto al pie, del ojo al hijo, carne de su carne, el discurso edifica paso a paso una cripta en cuyo centro seguirá alentando la

1 Algunos críticos han establecido una cronología aproximativa con respecto a determinados pasajes e interpretado algunas alusiones más o menos precisas, pero esa contextualización probable no explica el frecuente vaivén entre un antes y un después, entre un niño definitivamente ausente y otro todavía vivo, o un discurso de anticipación profética que parece trazar paso a paso el destino del niño antes de que se lo represente en la historia.

2 UMBRAL Francisco, *Mortal y rosa*, *op. cit.*, p. 10.

El muerto y yo: luz y letra en Mortal y rosa de Francisco Umbral

luz depuesta del niño muerto, y en la cual la letra devendrá útero mítico y prodigiosa maternidad masculina.

La mirada despiadada con que el narrador examina su propia sustancia corporal abarca múltiples dimensiones simultáneas: si la descripción es extensiva al desplegarse en la superficie horizontal del texto, la lectura es vertical, y opera en clave temporal y reflexiva: en cada parcela de la carne animada hay un pasado de esplendor perdido y una degradación en marcha que anuncia la propia muerte – « sé que consisto en una cloaca, un légamo, una putrefacción »¹ – ; en cada parcela de la memoria hay una huella de la madre muerta, en cada manifestación biológica espontánea late el antropoide, el animal monstruoso que acecha « en la selva que me habita »² y amenaza la conciencia, ese erotismo ciego que el arte encauza y la literatura sublima.

Tanto el encadenamiento simbólico como el encadenamiento semántico se orientan hacia el acto de escritura, acto dador de sentido por excelencia, el único aún capaz de compensar los múltiples vacíos cavados por el tiempo; el único, como el libro mismo lo demuestra, capaz de preservar la imagen sacralizada del niño muerto y la integridad amenazada del Yo, que de la irreversible mutilación de la propia carne avanza hacia la gravidez simbólica, transgénica y universal. A la retórica de la destrucción responde la retórica de la proliferación, a la opacidad del cuerpo la transparencia del sexo, que pone « claridades dentro de la sombra femenina »³. Privado del pájaro de la idea que se materializa en la escritura, « será el momento de darse el tiro en la sien limpia »⁴. La letra tiene pues una función vital tanto en relación con los signos que la propia muerte futura va inscribiendo en el cuerpo, como en relación con el vacío rotundo que ha dejado la muerte consumada del niño. Si el texto recompone los fragmentos de un cuerpo-Yo en peligro de desagregación, también edifica un espacio en el interior del cual ha de aposentarse, para la eternidad, el doble de papel del hijo. La reflexión sobre la literatura que atraviesa la obra es pues simultáneamente una reflexión sobre su ineluctable reverso: la muerte como ausencia-presente, como elemento residual de todo problema⁵. Así como detrás de los rostros sucesivos puede entreverse la máscara de la calavera, que no revela el ser sino que lo traviste definitivamente, así detrás de los libros sucesivos se dibuja el abismo de la nada. La configuración semántica tópica que al principio contrapone la luz de la vida y la sombra de

1 *Idem.*

2 *Ibid.*, p. 11

3 *Ibid.*, p. 51.

4 *Ibid.*, p. 14.

5 Cf. JANKÉLÉVITCH Vladimir, *op. cit.*, p. 59.

la muerte se va reduciendo a medida que el discurso teje su doble trama, hasta concentrarse en una única figura ambivalente : la desnudez blanca del Eros es a la vez la blanca desnudez de Tánatos, el cuerpo blanco se confunde con la página blanca, y la muerte se diluye en ese « humo muy blanco »¹ que, a fuerza de sublimación, segrega un aura disociada del cuerpo, un espacio de totalidad que se opone a la fragmentación de miembros y órganos. Fuera de esa instancia límite en la que el conflicto existencial se sublima, sólo queda la comprobación empírica de la metamorfosis biológica, la única certidumbre accesible a la experiencia, si no a la razón :

Se evaporará mi carne y quedará el esqueleto, el antepasado, ése que ya no soy yo.
La carne es actualidad y el hueso es eternidad. ¿ Qué es la eternidad ? Cal y fosfato.
Luego los huesos también se deshacen y se pierden.²

No hay en la realidad ninguna promesa de transcendencia. La materia es reabsorbida por la materia, el tiempo se diluye en la abstracción. Si la dimensión de futuro sigue siendo concebible, sólo se referirá a una exterioridad cósmica, definitivamente disociada de la conciencia subjetiva. Deshecha la materia, dispersos los restos, el yo parece admitir ese inevitable « ordre extraordinaire »³ que tan bien percibiera Vladimir Jankélévitch.

Las figuras de la muerte del Otro yo

Al polvo del hueso erosionado por el tiempo responde, en el diseño del texto, la primera aparición del niño, ya sacralizado, aureolado de luz, en plena tarea de descubrimiento del mundo. El niño aún vivo y aparentemente inmortal : « Pero el niño está ahí, dorado de sí mismo, haciendo hablar las cosas »⁴, y sin embargo ya confrontado con la inminencia de la finitud :

El niño, su vida breve, el oro de su pelo, **sin tiempo por detrás ni por delante, amenazado, fugaz** e inverosímil como una manzana en el mar, reciente todavía de aquel parto a última hora de la tarde, cuando me miré a mí mismo en su llanto boca abajo.⁵

La figura del niño contrarresta parcialmente la disolución de la materia antes evocada, restaura la luz de la vida en la infinitud de la muerte, pero el mismo movimiento de afirmación acaba sometiéndola a un doble cuestionamiento : el de la brevedad presentida, el de la identidad usurpada. El vínculo filial define al hijo, ese « mí mismo » prodigioso que ilumina el mundo, devuelve la infancia y redime de los rigores el tiempo. Leer al niño es leerse niño, transitar por primera vez desde la conciencia los laberintos de

1 UMBRAL Francisco, *op. cit.*, p. 19.

2 *Ibid.*, p. 29.

3 JANKÉLÉVITCH Vladimir, *ibid.*, p. 7.

4 UMBRAL Francisco, *op. cit.*, p. 30.

5 *Idem.* El subrayado es nuestro.

El muerto y yo: luz y letra en Mortal y rosa de Francisco Umbral

la perdida inocencia. Pero también medir lo que se ha sido y ya no se es, las pérdidas y de las inhibiciones que nos han separado de la fusión inaugural con el mundo, nuestra ajenidad sin nombre. La paternidad permite simbólicamente iluminar ese espacio siempre oscuro del nacimiento, completar la autobiografía adulta con la biografía infantil, desdoblarse para remontar el tiempo hacia los orígenes nunca narrados y proyectarse a la vez hacia una futuridad vicaria.

El niño es, como el propio cuerpo blanco y la página en la que se escribe, un espacio de conciliación y síntesis, en el cual los órdenes de la naturaleza se confunden en un solo impulso vital y totalizador, en una comunión orgánica. Recorrer el mundo a su lado es reinventarlo, acercarse a la transparencia de la verdad, ejecutar a dúo una partitura exclusiva y diáfana :

El niño es compacto, breve, provisional, tan amenazado con una biografía de fruta y una cultura de ave. Yo soy confuso, difuso, neblinoso, pero el aire de la mañana me aclara, me afina, me simplifica, me fortalece. El niño va al encuentro de las cosas y yo, al reencuentro.¹

Vivir, revivir, transmitir, recordar. Desde la lejana infancia resurgen los deslumbramientos de aquel niño monaguillo espectador de los fastos religiosos en la época franquista, que descubre a la vez el arte como doble enaltecido de una realidad en ruinas, el pasado como una sublimación del presente, la figura doliente de Cristo como un reflejo humano de la muerte del abuelo : « Pero yo quería volver al cuadro, volver a la vida de aquella pintura que no era vida pintada sino pintura vivible [...] »². El arte, como el sexo, es proliferación reveladora que ilumina el mundo, y como él, debe ser decantado, depurado, interiorizado. El hijo es el resultado del poder creador del sexo, el libro es el resultado del poder creador del arte. Del otro lado del espejo, la « flor con encarnadura de monstruo »³, cultivada por la memoria de las pieles y las ninfas poseídas, se expresa en total conformidad con el principio freudiano de sublimación : « Dejar que la invasión del cuerpo se consuma, que todo el cuerpo se haga sexo para que todo el sexo, en seguida, se haga alma »⁴. Escribir, engendrar : inventar un cuerpo-texto o un cuerpo-niño, soñar una materia, trasvasarse y reencarnarse en libro o en hijo : son todas estrategias para esquivar la propia muerte, para disuadir a la Muerte de llevarse al niño.

En la intersección de ausencia y tiempo – el viaje del verano – halla su lugar el libro, que se escribe al ritmo de la estación y para hacer que la

¹ UMBRAL Francisco, *op. cit.*, p. 35.

² *Ibid.*, p. 44.

³ *Ibid.*, p. 49.

⁴ *Ibid.*, p. 49.

estación dure, porque en su centro está el niño, su imagen mínima y mágica, sin la cual ni el cuerpo ni la letra podrían « dar a luz » el sentido :

Y el pivote del libro, el pequeño pivote, que es el hijo, soportará en sí el girar del tiempo y las palabras en torno suyo, la rotación, del libro y del mundo.[...] Sucesivas iluminaciones concéntricas, rueda de instantes, un faenar con el presente, hasta agotarlo. Llegar, si es posible – cruzando túneles – hasta otro verano.¹

Libro y niño son ya indisociables : la duración del libro desafía los caprichos de la muerte, pretende prolongar la vida más allá de los plazos anunciados, re-engendrar al niño. Y es la mano del padre en la escritura la que reemplaza al sexo del padre en la procreación. Sometida a la temporalidad de la letra, la muerte podría no ser sino una inminencia suspendida, como la de todo ser humano, una muerte « patrimonial » y no una incongruencia superlativa. La ausencia del niño en el sueño – « mi hijo duerme cerca, respirando un aire suyo, duerme como en el vientre de la ballena de la noche »² – y la ausencia del padre en la escritura o en la lectura se equivalen y se distinguen, en una oscilación de luces y sombras que figuran « el paso minucioso de la muerte por la vida »³ :

En la noche, cuando el mundo se reduce al redondel de luz de la lámpara, y cuando todo el resto del mundo es incógnito, extenso en círculos de sombra y de nada, de astros y fábricas, abro un libro y quedo ahí, preso de la luz, leyendo.⁴

Único reparo de luz en la sombra, el padre-escritor-lector teje su tela de palabras y envuelve con ella al niño dormido, lo duplica y lo inviste, lo sustrae a la corriente y vuelve con él a los orígenes intocados de la mimesis y la indiferenciación :

Hay que echar anclas, amarras, anudarse desesperadamente a la vida. Pero me quedo así, indefenso, sin deseo ni futuro entre el pasado y la muerte, entre el niño y la nada. Alguien ha visto la literatura como una infancia recuperada. Por eso escribo, sí, porque escribir es jugar y jugar es ser niño esencial. Sólo quiero la infancia, la mía y la del mundo, la de mi hijo y la de todos los hijos [...].⁵

Las lámparas van poco a poco invadiendo el espacio representado, duplican la luz del mundo sobre la cuartilla del escritor, se encarnan en el niño « hoguera de luz ». El artista alumbró el mundo y es a su vez atormentado por las luces, el desnudo de la mujer alumbró, los cuerpos arden. Esa textura ardiente es la de la vida, la del sexo, la del libro. Luz-vida, vida-libro, libro-tiempo. Desplazamientos, saltos imperceptibles, transferencias, ecuaciones ontológicas, correspondencias analógicas,

1 *Ibid.*, p. 59.

2 *Ibid.*, p. 69.

3 *Ibid.*, p. 71.

4 *Ibid.*, p. 68.

5 *Ibid.*, p. 75.

El muerto y yo: luz y letra en Mortal y rosa de Francisco Umbral
iluminaciones : en la trama del lenguaje el mundo se reconstruye y el libro
es génesis, conjuro, doble :

Meter la vida en un libro, tomarle medidas al tiempo. Eso es escribir. [...] No se terminan los libros por cobardía, por miedo. Cuando yo termino un libro, empiezo otro enseguida. No se puede permitir la sangría del tiempo. [...] El libro, hecho con el propio tiempo de la propia vida.¹

La extemporaneidad² de la muerte interfiere en esa construcción imaginaria del deseo. Casi en el centro exacto del libro³ irrumpe en todo su espanto la enfermedad del niño. La Creación – y con ella todas las creaciones – impone el más siniestro de sus rostros, y la blancura erotizada, sacralizada de los cuerpos se transforma en palidez mortal, « blancura inhumana del terror »⁴. La coherencia del mundo vacila, y en un obstinado intento por retener al niño, por anudarlo a la palabra que descifra la Historia, el narrador opera el desdoblamiento de la persona gramatical : el « tú/hijo » al que se interpela reemplaza al « niño » que se contemplaba. El niño en acción era un espectáculo, el hijo es un interlocutor. De la mirada a la voz, el lenguaje traza un itinerario de individuación dolorosa, puntuado por la inminencia de la muerte. Del soliloquio al diálogo ficticio, el narrador adopta lo que Jankélévitch llama la « mort en deuxième personne », la muerte de un ser amado :

L'ipséité aimée est comme moi-même : mais ceci dit, elle n'est pas moi-même, au sens ontologique du verbe « être » ; mon enfant est une partie de la vie propre – mais c'est là une manière de parler, et l'identification du moi et du toi ne perd jamais son caractère métaphorique [...]⁵

Allí tocamos, evidentemente, el límite de la identidad fusional, del reflejo filial. El padre-niño a quien su madre le cortaba las uñas en el pasado se repite en el niño hijo a quien el padre le corta las uñas en el presente, el gesto maternal de la madre se repite en el gesto paternal de su hijo, la cadena de la filiación los enlaza y la resucita :

Quién le hacía las uñas a aquella niña de pueblo que fue mi madre, quién era ella cuando me las hacía a mí, y cómo es ella ahora, ella en mí quien se las hace al niño, a mi hijo. Le corto las uñas al niño no sólo por cortárselas, sino porque cuando lo hago despierta ella en mí. Hay actos, conjuros, ritos pequeños y secretos que pueden resucitar a un muerto, hacerle vivir dentro de nosotros.⁶

Pero el hijo no puede morir la muerte de la madre, no puede morir *con* ella, aun cuando hubieran muerto *juntos*. Como no podrá morir la muerte

1 *Ibid.*, p. 102.

2 Cf. JANKÉLÉVITCH Vladimir, *op. cit.*, p. 20.

3 En la página 104. El libro tiene 206.

4 UMBRAL Francisco, *op. cit.*, p. 104.

5 JANKÉLÉVITCH Vladimir, *op. cit.*, p. 30.

6 UMBRAL Francisco, *op. cit.*, p. 118.

del hijo, aunque sí morirá *su* muerte del hijo. Quizás podamos *hacer vivir* a los muertos dentro de nosotros como la escritura *revive* al niño en el interior del texto, pero el misterio del *morir la muerte* permanecerá intacto, alógeno, fuera del campo de la conciencia, incluso cuando se trate de morir *nuestra* muerte.

Más allá de la muerte objetiva y objetivada, el imaginario redistribuye los espacios y los cuerpos, colma los huecos y sutura las cicatrices. El yo obtura las pérdidas y restituye unidades fantasmáticas, recupera y anuda los hilos cortados por las Parcas. La escritura es la trama a la vez carnal y onírica de esas transmigraciones que burlan durablemente a la muerte, puesto que el libro seguirá diciendo la cadena restaurada más allá del Yo y su existencia biológica :

Un hijo es la propia infancia recuperada, la pieza suelta del rompecabezas. Lo que no viví en mí lo vivo en él, lo que no recuerdo de mí es él. Él es el trozo que me faltaba de mi vida. Yo soy el trozo que me faltaba de mi madre.¹

La muerte trabaja en nosotros, aunque sea invisible hasta el día en que, por una súbita iluminación de la conciencia, deja de pertenecer al orden de la fenomenología de la especie para transformarse en ese « fatal accidente » que nos obliga a « moduler du savoir abstrait et notionnel à l'avènement effectif »². Cuando en el tiempo del transcurso interfiere el tiempo de la inminencia, la figura de la muerte deviene reconocible en los signos que porta nuestro propio cuerpo :

Los días se desprenden de mi cuerpo como la carne de los leprosos. La herida del tiempo. [...] Esto se acaba, pero siempre se está acabando. El tiempo. Una congoja que dan los grandes días de sol, una fruta que madura en veinticuatro horas y cae podrida a los valles del tiempo. Nada.³

Tiempo y muerte se significan mutuamente – todo está dentro del tiempo, la muerte está fuera de todo, pero al cabo del tiempo está la muerte –, y es la revelación de esa correspondencia la que deshace la unión solidaria en la que se funda el símbolo e invierte las equivalencias convencionales. El sol es ahora signo de enfermedad, la luz de recaída, el mundo se tiñe de fatiga ante la comprobación de que « no es luz todo lo que alumbra »⁴. Huecos en el cuerpo, espacios muertos de las estaciones, mar de invierno o libros polvorientos, inútiles juguetes en lo alto del armario : el mundo es un paisaje de ruinas y residuos, de meros signos de la destrucción en marcha :

1 *Ibid.*, p. 119.

2 JANKÉLEVITCH Vladimir, *op. cit.*, p. 16.

3 *Ibid.*, p. 122.

4 *Ibid.*, p. 124.

El muerto y yo: luz y letra en Mortal y rosa de Francisco Umbral

L'homme réalise sa mort, et la réalise dans l'angoisse lorsqu'il comprend que le dernier avenir, comme les avènements mineurs de l'intervalle, est fait lui aussi, après tout, pour advenir.¹

La conciencia de la propia finitud comienza así el proceso de resignificación de la constelación semántica que hasta entonces celebraba la vida; y si la enfermedad ocupa progresivamente el espacio textual en su dimensión metafórica, figurativa, no es sino para abrir una brecha discursiva por la que se infiltre la enfermedad literal, la fiebre-llama que consume el cuerpo del niño y lo condena. La muerte, esa « pointe que l'au-delà pousse dans l'en-deça »², esa inminencia que pende sobre el otro inconcluso, altera la percepción del mundo.³

Ante la muerte en segunda persona, el Yo no puede sino acompañar, pero acompañar significa otra dimensión del pensar: ya no se trata de la vana tentativa de *pensar la muerte*, sino de aquella, más vana aún y al mismo tiempo indispensable, de *pensar desde la muerte*. Si el niño había sido representado inicialmente como derivación milagrosa y réplica reparadora del Yo, ahora es el padre quien parece convertirse en reflejo metafórico de la muerte literal del hijo, al experimentar en su interior la tragedia de una pérdida que, a pesar del vínculo, será siempre « exterior », y que no obstante remite a la propia finitud: « [...] par une divination immédiate, l'homme provisoirement épargné réalise, devant la mort de l'autre, sa fraternité de destin avec la victime aujourd'hui désignée »⁴.

Esa muerte que es « *como si* » fuera la propia sin serlo marca los límites del procedimiento analógico y lo desordena: la luz ya no es « como » la vida, la vida se hace sombra. ¿Puede ser un azar la aparición súbita, insistente, compulsiva de « otra » lámpara en el espacio del discurso?: « Comprar una lámpara, un día se sale a comprar una lámpara, tenemos que comprar una lámpara, y se vuelve a casa con la fiebre, con el mal, con el miedo »⁵.

La lámpara nueva es *como* un simulacro de vida, una figura de la resistencia o de la denegación, la última representación de la esperanza que poco a poco irá cediendo al horror, una pura construcción textual que materializa la impotencia del Yo y la del lenguaje para desalojar las sombras que poco a poco invaden la casa y sus habitantes. Objeto-síntesis, la lámpara es un espejismo existencial y literario que potencia la dimensión trágica y paradójica a la vez de la muerte, su imposible presentificación. La lógica

1 JANKÉLÉVITCH Vladimir, *op. cit.*, p. 19.

2 *Ibid.*, p. 9.

3 *Cf. ibid.*, p. 126.

4 *Ibid.*, p. 27.

5 UMBRAL Francisco, *op. cit.*, p. 126.

analógica es afectada por esa desorganización intelectual, los objetos permutan sus atribuciones y la estabilidad del símbolo es ontológicamente cuestionada por el dispositivo textual: «La *lámpara apagada luce encendida en mi desvelo*»¹, «*Pero la vida va oscureciendo lámparas, matando resplandores*»². La vida ya no es la vida, es la muerte que llega, la oscuridad impenetrable de la muerte. Todos los componentes del sistema semántico vigente son así sometidos a una presión exterior que los violenta, a una circulación vertiginosa de los significados que desarticula sus alianzas y consagra las repeticiones, hasta producir una plegaria lírica, una elegía sublimatoria:

Un niño es la lámpara de la vida. Un niño es un aceite inextinguible. Cómo arde y chisporrotea y muere la candela de su vida, el aceite de su risa, en el fuego de la fiebre. Lamparilla, el niño. Niños de luz en el redondel de la lámpara. Luz de niño, carne de lámpara. La luz es el cuerpo de la lámpara. Los niños son lámparas de vida.³

En un alarde de virtuosismo poético, Umbral despliega la combinatoria transfiguradora del lenguaje y le reintegra su primitivo poder mágico: el niño, al cabo de múltiples migraciones, ha recobrado su ligadura con la vida, aunque más no sea en esa carne de la literatura que es el texto.

Vivir su(s) muerte(s)

Desde que la presencia del niño irrumpe en el texto, sus manifestaciones son intermitentes, discontinuas, sin referencia temporal precisa. Hay un antes y un después de su muerte, pero es difícil determinar en la secuencia de fragmentos si las escenas de vida y juego son todas anteriores a la enfermedad, o si el tiempo de la angustia se superpone al de la alegría, o si se alternan sin imbricarse, como en un esfuerzo de compartimentación de la experiencia que contuviese el desborde del dolor. La enfermedad es *presentada* a través de situaciones precisas, de espacios hospitalarios o figuras fantasmales. La muerte no es objeto de relato, y sólo se la nombra cuando el advenimiento es un hecho y la ausencia una realidad palpable en el vacío cotidiano. Esa elipsis corresponde exactamente a la definición de Jankélévitch, quien habla de «*l'existant, rendu soudain invisible comme par l'effet d'une prodigieuse occultation*»⁴. Como en la casa, la muerte del niño en el libro es un hueco, una soledad inverosímil, una infinita mediación hecha de huellas, de fotografías, de ecos⁵.

1 *Ibid.*, p. 127.

2 *Idem.*

3 *Idem.*

4 JANKÉLÉVITCH Vladimir, *op. cit.*, p. 7.

5 Sigmund Freud describe de manera precisa las tres etapas que caracterizan el proceso de elaboración del duelo, y que pueden verificarse en la lectura: «la cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de elegir un nuevo objeto amoroso, y el

El muerto y yo: luz y letra en Mortal y rosa de Francisco Umbral

La evocación de las imágenes del hijo confirma la supervivencia psíquica del objeto perdido, el repliegue introspectivo que lo preserva :

Con dolor sordo, moviéndome siempre dentro de los límites de la herida, repaso la vida del hijo, sus imágenes, las bengalas que de su existir brotaban a cada paso, la fulguración del cielo en el metal de su infancia.¹

La segunda persona retrocede y avanza la tercera, el hijo se hace niño universal, y se percibe una oscilación retórica entre *el* hijo, *un* hijo y *mi* hijo, que ilustra a la vez las tentativas de desinversión y las de reconstrucción del yo, al apropiarse casi programáticamente del legado del ausente : « El hijo es un relámpago de futuro que nos deslumbra un momento. Por él, por mi hijo, he visto más allá, más adentro y más lejos, y quizás – ay – eso basta »².

El vacío acaba materializándose en la sillita de paja, la forma del hueco, la materia sutil del cuerpo ido. Pensar la muerte del hijo lleva al Absoluto plural : de esta muerte a la muerte, de la muerte pasada del hijo a la muerte por venir del padre, es otra vez el destino del hombre el que absorbe el dolor propio y distancia la muerte propia; el yo, el él y el tú se subsumen en un nosotros a la vez solidario y abstracto :

La muerte embellece el mundo, la muerte toca la altura inmensa con su luz y la pequeñez de mi hijo con su temblor. Entre dos fuegos de hermosura nacemos y morimos.³

Todo converge finalmente en el Yo, que vive en el duelo del niño un simulacro de la propia muerte, que se ve en el hijo enfermo, que se inscribe en el interior del espacio regido por la muerte como inscribe al niño en el interior de su cripta de palabras, resucitándolo. Sin escritura no hay milagro, sin yo no hay escritura, sin niño no hay redención : la muerte siembra paradojas :

Tu muerte, hijo, no ha ensombrecido el mundo. Ha sido un apagarse de luz en la luz. Y nosotros aquí, ensordecidos de tragedia, heridos de blancura, mortalmente vivos, diciéndote.⁴

Si en la primera etapa del proceso el Yo se concentraba en el diálogo con el hijo muerto, en la siguiente la vida misma se ha convertido en una « conversación con los difuntos » que proyecta sobre el mundo exterior el empobrecimiento del yo causado por la pérdida del objeto libidinal. El diario se abisma en un vacío no mensurable – carencia de marcación

apartamento de toda actividad no conectada con la memoria del ser querido », FREUD Sigmund, *Obras Completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1996, vol. 2, [2412 p.], p. 2091.

1 UMBRAL Francisco, *op. cit.*, p. 140.

2 *Ibid.*, p. 141.

3 *Ibid.*, p. 161.

4 *Ibid.*, p. 171.

temporal precisa – que ilustra a su vez la pérdida en el interior mismo del texto : « he estado mucho tiempo sin escribir en este diario »¹.

La escritura estructura el tiempo y con él la existencia : reanudar la escritura es el primer paso hacia la objetivación de la muerte del otro y hacia la preservación de la propia vida, amenazada por la atracción de la nada. La identidad vida-escritura vuelve a ocupar el centro de la escena, y se modula con el correr de las páginas : de esa « escritura de un hombre que hace interminablemente su diario. Lo imprescindible para no morir, pero también para no vivir »², escritura atemporal y paradójicamente ausente a sí misma, se pasa al proyecto de « un libro sobre mi infancia »³ que indicaría el eterno recomenzar. Libro que realizara la imposible permutación : « El niño que fui es el niño que he perdido. Se es padre de uno mismo. Aquel niño huérfano de mi infancia, aquel niño que fui, tiene ya un padre, que soy yo »⁴.

Re-vivirlo, re-vivirse mágicamente en la escritura, pero también engendrarlo y engendrarse. Todos los fantasmas de corrección ontológica, todos los fantasmas del deseo narcisístico, todas las instancias de una soberanía sin límites del Yo son resumidos en esa fórmula : la resurrección del niño/hijo, la regresión del tiempo que ofrece la posibilidad del renacer del sujeto, la maternidad prohibida, la fusión erótica con la madre, el autoengendramiento. Sin embargo, la fantasía de la omnipotencia no es sino un velo púdico, un disfraz barroco que recubre la única, desnuda, residual lucidez. Detrás del ejercicio cotidiano de tejer con palabras la trama agujereada de la vida no hay sino un cadáver que habla, un cuerpo hecho tumba para impedir el olvido, una transexualidad imaginaria para retrotraer el muerto a su pasado de embrión. Porque el nonato no puede morir, y sólo esa aspiración a la indiferenciación original – de la biología o de la categoría universal – franquea simbólicamente el orden de las expulsiones – del útero, de la vida – que inflige el tiempo :

Soy el único cadáver que ha escrito un libro en la historia de todos los tiempos, y hay en el mundo un rastro de mujeres que mueren hacia su sexo, y un sabor a vino que ya nadie degusta, y el mundo ha perdido, con su atentado contra ti, su última oportunidad de tener sentido y derecho a las estrellas de cada noche. De modo que me crece la pirámide en el alma, el espacio sagrado, la cripta donde te llevo, entre dos costillas, entre el epigastrio y el sentimiento, y me veo en los espejos de los grandes almacenes y sólo hay una imagen en un espejo porque vives en el útero que me ha nacido para ti.⁵

1 *Ibid.*, p. 176.

2 *Ibid.*, p. 165.

3 *Ibid.*, p. 184.

4 *Ibid.*, p. 184.

5 *Ibid.*, p. 189.

El muerto y yo: luz y letra en Mortal y rosa de Francisco Umbral

Grávido de un muerto y de un libro, hermafrodita metafísico, el escritor es habitado por una doble muerte: la del muerto exterior, que vive psíquicamente en él, la del muerto interior, que crece día a día. La carne dorada del niño vivo es ahora la carne dorada y sagrada de su recuerdo, y el libro es el lugar del reencuentro, el espacio de la resistencia. Cuando la lámpara ha agotado sus matices, cuando la luz dorada de la vida se ha convertido en la luz blanca de la muerte, cuando el libro cargado de memorias de sombra luminosa se acerca a su fin, otro objeto-síntesis, otra materia figurativa se instala en el discurso y consagra la infinita oscilación existencial de la criatura humana: la mecedora. En ella se sentaba el padre con el niño en sus brazos para hacerlo dormir – el sueño, esa muerte viva – en ella se sienta el padre solo a recordarlo. El vaivén trivial de la existencia y el viaje sin fin de la tristeza caben en ella, el canto de la nana y el llanto del duelo. El ritmo mismo del texto, cuerpo/doble que navega entre el pasado y el futuro, lo individual y lo colectivo, el sexo y la cultura, se ajusta al mecerse de la mecedora. De la aspiración frustrada a la fusión metafísica y correctora sólo queda ese balanceo silencioso, ese regazo-mueble a la medida humana, ese dormirse, ¡ ea !, para siempre.

María Angélica SEMILLA DURÁN

GRELPP

Université Lumière-Lyon 2

L'écriture de la mort dans les derniers poèmes de Pablo Neruda

Parmi les sept recueils posthumes de Pablo Neruda¹, le *Jardin d'hiver*² constitue un ensemble unique de vingt poèmes fortement organisés autour du « je » et de sa circonstance. Les dix premiers poèmes ont pour cadre de référence géographique la France où le « je », comme Neruda en 1971, quoique très malade, occupe des fonctions importantes ; et les dix poèmes suivants ont pour cadre le Chili où le « je », comme Pablo Neruda en novembre 1972, retourne pour la dernière fois. Bien que le recueil ait été publié après la mort du poète, la composition du *Jardin d'hiver* semble déjà définitivement établie. Les poèmes se succèdent sur un filigrane de présent qui s'écoule irréversiblement à mesure que s'approche le point final qu'il faut, ici, entendre au propre et au figuré. Dans le *Jardin d'hiver*, le « je », quoique encombré par les affaires du monde et ébranlé par le climat de violence qui menace son pays, est d'abord et, essentiellement, un « je » solitaire que rien ne vient distraire. Dans le *Jardin d'hiver*, il n'y a ni femme aimée, ni amis, ni compagnons d'aucune sorte ; à un autre niveau, il n'y a pas non plus de foi en dieu et pas davantage, sous quelque forme que ce soit, de croyance dans une quelconque perspective d'au-delà. Absolument seul dans le temps de l'imminence de la mort, le « je » engage un dialogue recentré sur l'essentiel. Sans jamais se départir de la certitude qu'il n'y a rien à spéculer ou à penser sur un « après la mort » parce qu'il n'y a rien, tout simplement ; sans jamais se détourner de l'évidence, le temps qui passe, autrement dit, le présent du recueil, mène l'être vers sa fin inéluctable ; sans jamais recourir au fracas des mots convenus que convoque habituellement le discours sur la mort, Pablo Neruda, dans le *Jardin d'hiver*, dit l'imminence de la mort en déclinant une ultime fois le « je » et sa circonstance, clef de voûte de la totalité de son œuvre, et en déclinant, une ultime fois, les thèmes que son écriture a constitués en métaphores fondatrices. Dans le cadre de ce bref travail, on interrogera la déclinaison du thème de la terre et de la mer à l'heure très particulière ou rien, ni l'espace le plus aimé, la Isla Negra, ni le temps enivrant de l'arôme au printemps, ni la part la plus voluptueuse de l'être, rien, absolument rien n'échappe à l'empreinte de la mort qui est presque déjà là.

Présente dès les premiers textes de Pablo Neruda, la terre ne devient véritablement une métaphore structurante qu'à partir du *Chant général*. La

1 NERUDA Pablo, « 2000 », « Elegía », « El corazón amarillo », « Jardín de invierno », « Libro de las preguntas », « Defectos escogidos », « El mar y las campanas », in *Obras completas*, III, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, 1067 p.

2 NERUDA Pablo, « Jardín de invierno », *op. cit.*, p. 811-832.

L'écriture de la mort dans les derniers poèmes de Pablo Neruda

terre, c'est l'espace où se réalise la dynamique vitale du temps : les feuilles mortes de l'automne alimentent en hiver les racines qui donneront vie aux nouvelles feuilles de printemps. Dans l'œuvre de Pablo Neruda, le cycle dynamique de la terre sous-tendra la représentation de l'Histoire et du « je » à partir du *Chant général*. Comme l'a remarqué Alain Sicard, alors même qu'il écrit « Alturas de Macchu Picchu », Pablo Neruda explicite sa vision de la mort dans un essai intitulé « Viaje al Corazón de Quevedo »¹. Dans cet article, il apparaît que ce que Pablo Neruda lit dans Quevedo, c'est la matérialité du corps ramenée au cycle organique et donc au recyclage de la matière, d'où la conclusion du poète : « ¿ No somos lo más audaz, lo que salió de la muerte ? [...] Quevedo me dio una enseñanza clara y biológica : Si ya hemos muerto, si venimos de la profunda crisis, venceremos el temor a la muerte [...] »². En soi, le fait qu'un poème du *Jardin d'hiver* s'intitule « Con Quevedo en Primavera » signale une fidélité revendiquée à une certaine représentation de la mort comme « agriculture », selon le terme employé par Pablo Neruda, c'est-à-dire, comme une étape de la dynamique des matières de la terre.

Dans le *Jardin d'hiver*, le cycle de la terre ne figure que dans la première partie du recueil où il est décliné par trois fois : dans les poèmes 1, « El egoísta », 5, « Con Quevedo en primavera », et 10, « Jardín de invierno ». Dans le premier texte, on lit :

Ésta es la hora
de las hojas caídas, trituradas
sobre la tierra, cuando
de ser y de no ser vuelven al fondo
despojándose de oro y de verdura
hasta que son raíces otra vez
y otra vez, demoliéndose y naciendo,
suben a conocer la primavera.³

Le verbe « naître » qui clôt le cycle fait de la mort un temps de latence dynamique entre deux manifestations de la vie. Le fait essentiel de ce premier poème, c'est que les derniers vers inscrivent le « je » dans la dynamique du cycle tendu vers la renaissance : « y hay un olor de soledad aguda, / de humedad, de agua, / de nacer de nuevo »⁴.

Le deuxième poème du recueil qui décline le cycle de la terre réitère l'inscription du « je » dans l'alternance d'un mourir tourné vers le naître. Dans « Con Quevedo en primavera », entre le « je » et les manifestations

1 Cf. SICARD Alain, *Pablo Neruda : une utopie poétique*, II, *Entre l'Histoire et l'Inhabité*, Paris, Édition Messene, 2000, [174 p.], p. 127-131.

2 NERUDA Pablo, *Viajes*, Santiago, Nascimento, 1955, [214 p.], p. 13.

3 *Ibid.*, p. 812.

4 *Ibid.*, p. 812.

joyeuses de la nature au printemps s'immiscé, du fait de la maladie, une dissonance qui trouve sa résolution dans la fusion de l'être et de l'hiver, ce temps où la mort travaille à préparer la venue du prochain printemps, donc de la vie :

[...] dame [dit le poète au Printemps par trop rieur]
dame por hoy el sueño de las hojas
nocturnas, la noche en que se encuentran
los muertos, los metales, las raíces,
y tantas primaveras extinguidas
que despiertan en cada primavera.¹

Dans le poème « Jardín de invierno », au milieu du recueil, Pablo Neruda décline pour la dernière fois le cycle de la terre :

Yo supe que la rosa caería
y el hueso del durazno transitorio
volvería a dormir y a germinar.²

Bien que dans ce poème le ton soit plus retenu, ou peut-être plus mélancolique, dans les derniers vers, le cycle et le « je » se fondent et se confondent encore et pour la dernière fois dans une même perspective dynamique :

Yo vuelvo a ser ahora
el taciturno que llegó de lejos
envuelto en lluvia fría y en campanas :
debo a la muerte pura de la tierra
la voluntad de mis germinaciones.³

La douce mélancolie de ces vers s'allie à une tranquille certitude qui récuse d'entrée tout questionnement. Pourtant, il semble difficile de ne pas examiner de plus près la nature et la portée du cycle de la terre à l'heure de la mort.

Mais auparavant, il faut s'intéresser au sens, au propre et au figuré, du *Jardin d'hiver*. Le jardin d'hiver, au début du recueil, a un sens propre. C'est le jardin de la maison de Normandie acquise par Pablo Neruda en 1971 que le poème d'ouverture évoque au temps symbolique de l'hiver. Le jardin d'hiver, c'est aussi une nature en mode mineur par rapport à l'autre, celle de l'Océan Pacifique qui baigne la côte chilienne. Le jardin d'hiver, c'est enfin et surtout, un espace essentiellement figuré qui fait pendant au jardin sauvage de l'enfance du « je » – et de Pablo Neruda –, autrement dit, à la forêt chilienne qui est au fondement de la vie et de la création du poète. Dans le poème « Jardín de invierno », on lit d'abord : « Yo esperé en el

1 *Ibid.*, p. 817.

2 NERUDA Pablo, « Jardín de invierno », *op. cit.*, p. 821.

3 *Ibid.*, p. 812.

balcón tan enlutado / como ayer con las yedras de mi infancia »¹, puis : « Yo vuelvo a ser ahora / el taciturno que llegó de lejos / envuelto en lluvia fría y en campanas »². Dans le « maintenant », dans le présent de l'imminence de la mort, surgirait donc un « je » nouveau qui serait le « je » ancien, celui du deuil et de la tristesse. Pablo Neruda a toujours été profondément marqué par la mort. Elle imprègne ses tout premiers poèmes et elle hante *Residencia en la tierra* où elle se confond avec la solitude, la tristesse intense, le harcèlement de l'angoisse, avec une incontrôlable et ravageuse turbulence du dedans.

Parmi les régimes métaphoriques qui, dans *Residencia en la tierra*, disent cette douleur existentielle, il y a celui d'une intériorité taraudée comme par une vrille³. Or, telle une mémoire de douleur ancienne, une variante de ce régime réapparaît ponctuellement dans le *Jardín d'hiver* :

Yo estoy aquí mientras de cielo en cielo
el temblor de las aves migratorias
me deja hundido en mí y en mi materia
como en un pozo de perpetuidad
cavado por una espiral inmóvil.⁴

Immanquablement, l'image du puits, du creusement, renvoie le lecteur à un régime métaphorique omniprésent dans *Residencia en la tierra*. Le deuil de « maintenant », celui du *Jardín d'hiver*, serait donc le retour au deuil d'avant, celui du jardin sauvage, de l'enfance, de l'adolescence et de cette première jeunesse d'où naîtront les poèmes enténébrés de *Residencia en la tierra*. Ainsi, le « je » redeviendrait, dans ce temps de fin de parcours qu'est le *Jardín d'hiver*, « le triste », « l'endeuillé » du temps de *Residencia en la tierra* : « Yo vuelvo a ser ahora / el taciturno que llegó de lejos »⁵.

Le lecteur semble ainsi invité à recouper deux régimes métaphoriques : celui de la nature qui, en hiver, passe par la mort pour retrouver la vie, et le cycle du « je » qui, dans le « maintenant » de l'avant-mort, repasse par le

1 *Ibid.*, p. 821.

2 *Ibid.*, p. 822.

3 Par exemple, dans les vers suivants :

« Trabajo sordamente, girando sobre mi mismo,
como el cuervo sobre la muerte, el cuervo de luto »,
ou bien dans ceux qui chantent l'Ange nocturne :

« [...] y su necesidad de espacio es tan violenta
que baja hasta mi corazón a buscarlo:

[...]

de noche rompe mi piel su ácido aéreo

y escucho en mi interior temblar su instrumento », NERUDA Pablo, « Residencia en la tierra », *Obras completas*, I, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999, [1279 p], p. 262 et 267.

4 NERUDA Pablo, « Jardín de invierno », *Obras completas*, III, *op. cit.*, p. 828.

5 *Ibid.*, p. 821.

temps du deuil des débuts de la vie. Mais le recouplement est loin d'être aussi naturel qu'il y paraît. En effet, la nature de l'un et l'autre cycle pourrait bien ne pas être exactement la même. Il est vrai que, dès « Alturas de Macchu Picchu », Pablo Neruda configure un « je » qui naît de la mort puisque le « je » qui émerge de la descente au plus profond de Macchu Picchu a laissé dans les abîmes sa propre mort pour prendre en charge celle des autres et, ce faisant, trouver enfin l'orientation et le sens de sa propre vie. À maintes reprises, dans son œuvre, Pablo Neruda déclinera ce passage du « je » par la mort immanquablement suivi d'un retour à la vie : vivre, mourir, vivre, et toujours naître et renaître. La célèbre et lumineuse formule « Para nacer he nacido » instaure un évident parallélisme entre cette alternance du mourir et du naître, où le mourir sert de support au naître, et le cycle dynamique de la terre. Dans les deux cas, il s'agit bien d'une spirale fondamentalement ascendante. Mais la mort, sans qu'elle y perde rien de sa gravité tragique, doit être alors entendue au sens figuré du terme. La réapparition, dans le *Jardin d'hiver*, du « je » « triste », « taciturne » et « endeillé » suppose le retour à un point qui a des airs de point de non retour parce que, dans le *Jardin d'hiver*, le deuil prélude une mort qu'il faut entendre non plus au figuré, mais au sens propre. Dès lors, en lieu et place de la spirale dynamique du cycle de la terre, s'insinue le cercle létal qui, loin d'en être le complément, pourrait bien signifier sa fatale dégradation.

La densité vibrante, voire poignante, du *Jardin d'hiver* résulte, en grande partie, du fait que le cycle vital de la terre, dans cette ultime déclinaison, est comme miné en sourdine et en profondeur. Ce travail de sape est à l'œuvre dans le motif du retour au temps du deuil dont il vient d'être question. Mais il est aussi à l'œuvre dans la préséance donnée au temps du deuil sur celui de la germination et du naître, ainsi que dans la récurrence du thème de la vie passagère, et, enfin et surtout, dans deux poèmes entièrement consacrés à des morts – « In memoriam Manuel y Benjamin » et « Un perro ha muerto ». L'importance de ces textes, dans ce recueil apparemment rigoureusement composé, vient de leur place dans la deuxième partie du *Jardin d'hiver* et donc dans une plus grande proximité au point final qui donne à chaque texte un tour plus sombre. Le premier de ces deux poèmes est consacré à deux poètes signifiants seulement par leur insignifiance et par le constat laconique qui tient lieu d'épithaphe : « Y nuestras palabras / suenan a hueco como tumbas nuevas / donde nuestras pisadas desentonan / mientras ellos allí se quedan solos /, con naturalidad como existieron »¹. L'autre poème est consacré à la mort d'un chien faussement insignifiant, puisque le « Un perro ha muerto » du titre devient, dès le premier vers, « Mi perro ha muerto ». Unique parce que pour ce chien le « je » serait disposé à croire au

¹ *Ibid.*, p. 826.

L'écriture de la mort dans les derniers poèmes de Pablo Neruda

paradis auquel il n'a jamais cru et ne croira jamais ; unique également, comme l'a remarqué Hernán de Loyola, par la très forte émotion qui s'y exprime spontanément¹, le poème est également remarquable par la force laconique des derniers vers : « No hay adiós a mi perro que se ha muerto. / Y no hay ni hubo mentira entre nosotros. / Ya se fue y lo enterré, y eso era todo »². Ni dramatique, ni transcendante, la mort *est*. Avec ce point final qui vaut pour « point c'est tout » – « y eso era todo » –, le cycle dynamique de la terre, déjà insidieusement miné par la métaphore du jardin d'hiver, semble désormais profondément sapé. Cette dissonance qui partout s'insinue dans la représentation de la mort trouvera sa résolution dans l'écriture du thème de la mer.

Comme dans la biographie de Pablo Neruda³, dans l'élaboration des métaphores fondatrices, la mer viendra après la terre⁴ ; cependant, dès le chant XIV du *Chant général*, la mer est déjà définitivement configurée dans son statut de double complémentaire, mais aussi essentiellement différent de la terre. En effet, contrairement à l'élément terre, l'élément mer ne porte pas les marques du temps et reste donc étranger à cette stratification déterminante qu'est l'Histoire. Le rapport de fascination du « je » à la mer, en fait il faut entendre l'Océan Pacifique qui baigne la côte chilienne, se déploie sur un large éventail qui va de la célébration esthétique – les formes, les couleurs, les mouvements, les rythmes – à la représentation de la mort. La mort, dans l'océan, c'est une disparition immédiate et sans traces. Deux poèmes de « El gran océano » – chant XIV, du *Chant général* –, présentent le recyclage, car c'est bien de cela qu'il s'agit, de deux noyés par les poissons : la vie disparaît dans la vie en moins de temps qu'il n'en faut pour dire la mort. L'océan, c'est d'abord l'éternel triomphe d'une toute puissance vitale.

La mer, dans le *Jardin d'hiver*, reste, comme elle l'a toujours été, une part inséparable du « je » : « el que va muriendo / sabe que esa parte de la vida, / esa nota mayor, esa abundancia de cólera y fulgor quedaron lejos, / te fueron ciegameamente cercenadas »⁵, clame le poète que ses obligations tiennent éloigné du Chili. Dans le temps de l'imminence de la mort, la mer vaut, encore et toujours, pour spectacle et métaphore de la vie : « Y en el golpe

1 Cf. LOYOLA Hernán, « Prólogo », in NERUDA Pablo, *Obras Completas*, III, *op. cit.*, p. 35.

2 NERUDA Pablo, « Jardín de invierno », *Obras Completas*, III, *op. cit.*, p. 831.

3 Voir l'ouverture de « Memorial de Isla Negra », in, NERUDA Pablo, *Obras completas*, II, *op. cit.*, p. 1148.

4 « Residencia en la tierra 2 » prélude ce que sera le cycle de la terre dès les « Tres cantos materiales », NERUDA Pablo, « Residencia en la tierra 2 », *Obras completas*, I, *op. cit.*, p. 324-327.

5 NERUDA Pablo, « Jardín de invierno », *op. cit.*, p. 828.

sonoro vi la vida / [...] y la copa del mar bajo mis labios », chante pathétiquement le « je » qui vient d'effectuer son dernier et ultime retour au Chili pour retrouver l'Océan précisément.

Dans l'œuvre de Pablo Neruda, l'esthétique de la mer est inséparable d'une représentation du monde. La mer allie l'infini, le mouvement permanent de la masse d'eau des profondeurs, et le fini, le mouvement en surface de la vague démultipliée dans sa précarité transitoire. Dans l'éternité de la mer et de son mouvement, s'inscrit, outre la précarité de la forme de la vague, l'épuisement du flux sonore :

El silencio entre una y otra ola / establece un suspenso peligroso : / muere la vida, se
aquieta la sangre / hasta que rompe el nuevo movimiento / y resuena la voz del infinito.²

L'éternité de la mer est faite de la série des morts successives de la forme et du son. La mer est infinie, telle l'humanité ; pareil à la vague, l'homme, est une splendeur qui vient et disparaît comme elle venue. Dans le *Jardin d'hiver*, où toutes les formes convenues du discours et de la pensée de la mort sont sobrement mais fermement récusées, en fait, c'est le spectacle de l'océan, une image au propre, qui vaut pour image du monde au figuré. D'où le constat, certes lapidaire, mais fondamental, établi par le « je » :

Porque una vez, porque una voz, porque una
sílabo o el transcurso de un silencio
o el sonido insepulto de la ola
me dejan frente a la verdad,
y no hay más que descifrar,
ni nada más que hablar : eso era todo ;
[...]
y el hombre se acomoda a su destino.³

Le « eso era todo », si violent dans sa nudité, quand il clôture le poème à la mort du chien, prend une autre dimension lorsque, comme y invite le *Jardin d'hiver*, on le replace dans la complexité de la métaphore fondatrice de la mer. L'infini de la mer fait un contrepoint à la nudité de la mort.

Dans la deuxième moitié du *Jardin d'hiver*, le régime métaphorique du cycle dynamique de la terre disparaît et l'espace laissé vacant est aussitôt occupé par le régime métaphorique de la mer. Mais ce que retient le « Jardin d'hiver » de la mer, c'est plus encore que l'éternité du mouvement, la précarité de la vague. Certainement parce qu'il y a une profonde assonance entre la vague, qui naît, se forme et disparaît, et la perception de l'être mortel et très précisément du « je » dans sa circonstance, telle que le constitue le « Jardin d'hiver ». Alors que la terre dit la dynamique du cycle

¹ *Ibid.*, p. 824.

² *Ibid.*, p. 831-832.

³ *Ibid.*, p. 828.

L'écriture de la mort dans les derniers poèmes de Pablo Neruda

et annule la disparition dans la transformation, la mer ne cesse dans la permanence de l'un de dire l'irréversible disparition du multiple.

À l'heure de l'imminence de la mort, c'est avec la mer, hors de l'Histoire et du temps, avec la mer belle, aimée et en mille et mille vers précédemment célébrée, que le « je » du « Jardin d'hiver » engage son dernier dialogue. Plus pure que la pureté de la terre et quasi abstraite dans sa somptueuse matérialité, la mer donne à voir – et voir c'est alors penser –, non pas la dynamique d'un cycle, comme la terre, mais une dualité. Dans son éternité éternellement semblable à elle-même, la mer inclut la finitude, la mort totale et définitive de chaque être et du « je » qui la contemple.

Dans le dernier poème du recueil, intitulé « Estrella », Pablo Neruda place le « je », inévitablement, face à la mer. Quoique scandé par le « ne plus » de l'adieu et quoique le ton y soit empreint de la mélancolie du deuil, on ne trouvera, dans ce poème sobre et quasi majestueux de l'ultime présence du « je » dans l'imminence pressante de la fin, pas plus que dans le reste du recueil, aucun signe d'angoisse, ni rien, absolument rien, qui protesterait contre l'absurdité de l'être au monde. Jusqu'au bout, jusqu'à quasiment le point final, au sens propre et figuré du terme, le « je » reste ce qu'il a toujours été, une intégrité ferme et sûre, « souveraine » – c'est l'adjectif de Pablo Neruda, même si, à l'heure de la mort, s'impose la perception manifeste, voire obsédante dans le dernier poème, d'une immense fragilité. L'homme, tel la vague de la mer, est complètement et définitivement tributaire de la dynamique qui le crée et l'anéantit :

y como parte de la ola y de pasaje,
sílaba de la sal, piojo del agua,
yo, soberano, esclavo de la costa
me sometí, me encadené a mi roca.

No hay albedrío para los que somos
fragmento del asombro,
no hay salida para este volver
a uno mismo, a la piedra de uno mismo,
ya no hay más estrella que el mar.¹

À l'heure de la mort, dire le « je » et sa circonstance, c'est immanquablement l'inscrire, une dernière fois, dans l'ultime déclinaison des métaphores fondatrices. Mais, à mesure que dans le *Jardin d'hiver* le présent s'écoule, plus que l'enseignement clair et biologique de Quevedo, c'est le spectacle physique et le déploiement métaphorique de la mer qui vaut pour métaphysique. *Y eso era todo.*

Monique PLÂA
PLÂA
GRELPP
Université de Mame-la-Vallée

La continuidad del ser revelada: muerte, memoria y erotismo en Horacio Castellanos Moya

S'il n'existait point d'animaux, la nature de l'homme serait encore plus incompréhensible.

Comte de Buffon¹

No matarás.

Éxodo, 20.13

Cada quien percibe la muerte en general, la del Otro y eventualmente la suya, según una óptica propia que se origina en sus preocupaciones intelectuales y en la ideología de la sociedad en la que vive y a la que pertenece. No obstante, podemos observar una visión común y constante en las sociedades occidentales frente a la muerte : en el horror por un cadáver, en la asociación entre la muerte y la iniciación – sobre todo en caso de guerra –, en el prestigio otorgado a la muerte-fecunda – es decir, arriesgar la vida por la patria, por una ideología o por la fe religiosa – y en las relaciones entre los vivos y los muertos – el espiritismo, la creencia en la inmortalidad del alma, etc. Si la vida es el conjunto de funciones biológicas que resisten a la muerte, esta última es entonces el paro de esos procesos y la reducción de alguien en algo² : el cuerpo como sujeto se convierte en objeto desprovisto no sólo de vida sino también de tiempo y de humanidad. Filósofos y psicólogos coinciden en que, después de una catástrofe social de la magnitud de una guerra o del genocidio de un pueblo, el silencio y la ausencia de la vida causada por ésta, la experiencia metafísica del ser puede superarse y recuperarse a través del lenguaje, sea éste visual, fonético o escrito. Horacio Castellanos Moya, de cuya obra destila la violencia y el terror – principalmente de la última guerra civil salvadoreña – elabora una estética y toda una estrategia narrativa al rededor de la muerte para sobreponerse al homicidio, usando la literatura como catarsis de la violencia y crueldad humanas. El propósito de este artículo es explorar el uso de la muerte como lugar de enunciación, como extremo estado de conciencia y como componente integral de la identidad del ser humano en las novelas de este escritor.

Más que de un autor salvadoreño – por cierto, Castellanos Moya es hondureño de nacimiento –, podemos hablar de un escritor centroamericano marcado por la violencia y los movimientos de lucha armada que

1 LECLERC GEORGES Louis, Comte de BUFFON, *Histoire naturelle générale et particulière*, vol. 4, *Histoire naturelle de l'homme*, Paris, Imp. Royale, 1753, [485 p.], p. 3.

2 Concepto procedente de LÉVINAS Emmanuel, *Dieu, la mort et le temps*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, [278 p.], p. 155.

caracterizaron el istmo en los años 80 y 90 – aunque ha habido guerras civiles anteriores desde el siglo XIX y las independencias. Su producción literaria comprende cuatro colecciones de cuentos y siete novelas y en todas se manifiesta la muerte como fulcro del argumento narrativo. *La Diáspora*¹ cuenta al mismo tiempo el exilio mexicano de un corresponsal ficticio del movimiento revolucionario salvadoreño y explora la muerte de tres de los principales símbolos reales de la lucha armada salvadoreña por manos de sus propios compañeros, incluyendo el asesinato del poeta Roque Dalton en 1975. Entre las cuatro compilaciones de cuentos, se destacan *El gran masturbador*² y *Con la congoja de la pasada tormenta*³ por su preocupación funérea y su agresividad contra la vida. En ellas hay relatos de crimen y terror que comparten un obscuro sentido del humor y el erotismo propios a la coincidencia entre la vida y la muerte en una zona figurativa e ideológicamente en guerra. *Baile con serpientes*⁴ y *El Asco: Thomas Bernhard en San Salvador*⁵, aunque impregnados de la misma crueldad individual y la furia contra la sociedad que los libros anteriores, ceden su lugar en que el argumento es el principio de una conciente conceptualización de un proyecto estético-poético para restituir la humanidad a las muertes y a los muertos de toda una región y un doloroso periodo histórico. *La Diabla en el espejo*⁶, obra trascendente en la narrativa del autor, contiene una narración por primera vez consciente de su capacidad de explorar la verdad histórica e individual a través de la palabra y privilegia la voz del sufrimiento y el duelo para asignar responsabilidad a las condiciones sociales favorables a las manifestaciones de la violencia que sufrió la sociedad salvadoreña durante las últimas décadas del siglo XX. Tomando el punto de vista de un ex soldado y miembro de un escuadrón de la muerte, *El Arma en el hombre*⁷ continúa explorando la temática de la novela anterior, ya que al haber sido escrita (en parte) al mismo tiempo que

1 CASTELLANOS MOYA Horacio, *La Diáspora*, San Salvador [El Salvador], Ed. UCA, 1988, 184 p.

2 CASTELLANOS MOYA Horacio, *El gran masturbador*, San Salvador [El Salvador], Ed. Arcoiris, 1993, 126 p..

3 CASTELLANOS MOYA Horacio, *Con la congoja de la pasada tormenta*, San Salvador [El Salvador], Ed. Tendencias, 1995, 127 p.

4 CASTELLANOS MOYA Horacio, *Baile con serpientes*, San Salvador [El Salvador], Dirección de Publicaciones e Impresos, 1996, 193 p.

5 CASTELLANOS MOYA Horacio, *El Asco: Thomas Bernhard en El Salvador*, San Salvador [El Salvador], Ed. Arcoiris, 1997, 158 p.

6 CASTELLANOS MOYA Horacio, *La Diabla en el espejo*, Madrid, Ed. Linteo, 1999, 183 p.

7 CASTELLANOS MOYA Horacio, *El Arma en el hombre*, México, Tusquets Ed., 2001, 278 p.

*La Diabla en el espejo*¹, comparten no sólo un personaje – Robocop – y un crimen – la muerte de Olga María Trabanino² –, como elementos centrales de ambos relatos, sino que permiten al autor explorar adicionalmente cuestiones de responsabilidad y dictar sentencia. Comprendemos que la víctima emisaria es al mismo tiempo la difunta y su verdugo, y la ciudadanía es colectivamente y doblemente culpable e inocente. La vorágine autodestructiva de los pueblos centroamericanos se concentra y contextualiza en *Donde no estén ustedes*³, obra en la cual la conexión erótica y necrológica se amplifica y se define a través de la espera y la angustia de la inevitable muerte de los personajes y sus historias personales dentro de toda una época pre/post-revolucionaria. Como última entrega en esta corriente, *Insensatez*⁴ alcanza el paroxismo patológico de la violencia y la animalización del ser humano en la forma del documento arzobispal que testimonia el genocidio padecido por los pueblos indígenas de un país muy similar a Guatemala en su período más turbio.

La patología del recuerdo a través de la forense histórica – es decir, el estudio de la relación memoria-olvido a través de la documentación generada por violencia y el crimen a gran escala – puede trazarse, en nuestros tiempos, al Holocausto judío y al debate sobre responsabilidad y justicia establecido por intelectuales europeos en los años 50 y 60⁵. Más recientemente, y en Latinoamérica, ha surgido la literatura de testimonio, engendrada por la violencia del Estado y los grupos armados que definieron la realidad cotidiana por gran parte de la última mitad del siglo XX. La obra de Horacio Castellanos Moya no da testimonio, no enuncia la experiencia del sobreviviente, ni tampoco sirve de narrativa de transición para las sociedades post-revolucionarias centroamericanas⁶, aunque sí participa en el desafío a la historia oficial que de cierta manera está entrelazada en esta praxis. La obra explora la vida a través de la muerte, usándola como lugar de enunciación para explotar toda la paciencia del tiempo contenida en ella.

1 Según me dijo el autor en una conversación en Lyon, el 8 de octubre de 2005.

2 Aparecen ellos y otros personajes de ambas novelas igualmente en *El gran masturbador*, *Con la congoja de la pasada tormenta*, *El asco* : Thomas Bernhard en San Salvador, y *Baile con serpientes*.

3 CASTELLANOS MOYA Horacio, *Donde no estén ustedes*, Barcelona, Tusquets Ed., 2003, 270 p.

4 CASTELLANOS MOYA Horacio, *Insensatez*, Barcelona, México, Tusquets Ed, 2004, 155 p.

5 Véanse ARENDT Hannah, *Orígenes del totalitarismo* ; *La Condición humana* ; *Eichman en Jerusalén* ; *Sobre la humanidad en tiempos de oscuridad* y ADORNO Theodor W., *La Personalidad autoritaria* ; *Minima moralia* ; *Algunos problemas de la filosofía moral*, por ejemplo.

6 Cf. BEVERLEY J. & ZIMMERMAN M., *Literature and politics in the Central American Revolutions*, Austin, U Texas P, 1990, 252 p.

Su escritura se nutre del misterio de la muerte para aprovechar la apertura del nada y problematizar su relación con el Otro. La patología forense es y está al origen de los argumentos narrativos de Castellanos Moya, principalmente en sus últimas cuatro novelas, *La Diabla en el espejo*, *El Arma en el hombre*, *Donde no estén ustedes* e *Insensatez*.

Si la culpabilidad se constituye, en última instancia, por la concomitancia de responsabilidad y conciencia, la obsesión por la muerte en la escritura de nuestro autor parece no sólo lógica sino decidida, ya que la destrucción de las nociones de tiempo, de espacio y de identidad, transgredidas por la violencia de las guerras civiles centroamericanas, creó un vacío moral que su obra parece recuperar. Al privilegiar y contextualizar la experiencia de la muerte, el autor trata de ofrecer una categoría estética capaz de expresar lo obscuro y lo macabro del morir violentado. Y aunque no existen parámetros absolutos del contenido obscuro de una imagen o de un acto, el estrecho lazo psicológico entre el humor y lo obscuro es indiscutible¹ y Castellanos Moya hace amplio uso del humor negro y del erotismo mórbido para, podría decirse, despertar la conciencia y motivar la toma de responsabilidad comunitaria.

Recordemos que, según Heidegger, el hombre es un ser-para-la-muerte, un ser que al nacer ya lleva en sí la promesa de la muerte, que su vida es una muerte-en-potencia, y será por eso que la muerte es uno de los grandes datos reveladores de una sociedad y por consiguiente una buena manera de problematizar y criticar su conducta². En efecto, la conciencia – súbita o paulatina – de la muerte propia genera toda una serie de efectos secundarios dentro de la narración, como la negación del cambio, o abrir la posibilidad a lo inmortal a través del rechazo del paso del tiempo ; pero más importante para nuestro estudio es la sublimación del concepto del *suum esse conservare* [supervivencia] de Spinoza en la reconstrucción de la identidad del sujeto violentado y violento. En su lucha por sobrevivir, el ser humano pone en juego su vida, pero también apuesta su identidad. En *El Arma en el hombre* vemos, desde la primera página, el resultado de esta jugada :

Los del pelotón me decían Robocop. Pertenecí al batallón Acahuapa, la tropa de asalto, pero cuando la guerra terminó, me desmovilizaron. Entonces quedé en el aire : mis únicas pertenencias eran dos fusiles AK-47, un M-16, una docena de cargadores, ocho granadas fragmentarias, mi pistola 9 mm y un cheque equivalente a mi salario de tres meses, que me entregaron como indemnización. Llegué a sargento gracias a mis

1 Cf. FREUD S., *Wit and Its Relation to the Unconscious*, New York, Moffat & Co., 1916, 388 p.

2 THOMAS L-V. discute esta idea en *Mort et Pouvoir*, Paris, Payot, 1978, 212 p. y en *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1990, 538 p.

Mort, mémoire et érotisme chez Horacio Castellanos Moya

aptitudes, mi escuela fue la guerra [...] pero a la hora de la desmovilización, cuando nuestros jefes y los terroristas se pusieron de acuerdo, me tiraron a la calle.¹

El sargento, cuya identidad personal y pública ha sido completamente subordinada a la profesional, apostó su supervivencia con el ejército y perdió. Igualmente, el ex embajador salvadoreño en Nicaragua, Alberto – protagonista de *Donde no estén ustedes* –, al recordar su primera participación en un ejército revolucionario, a los quince años², describe el encanto de encontrar la muerte y, a través de ésta, su destino :

Aquella madrugada lejana cuando él y sus amigos de adolescencia entraban en la vida fusil en mano y mochila al hombro, porque a partir de esa madrugada se convertirían en verdaderos hombrecitos, bautizados en el fuego, en el tufo de la pólvora y en la rabia ante la traición [...] Alberto se salvó por un pelito, de milagro, tirado en tierra junto al cadáver de su amigo la Abuela Gutman [...] paralizado del terror entre el cadáver [de su amigo] y otros cuerpos irreconocibles en aquella oscuridad rota a fogonazos, bajo las nutridas descargas, entre los gritos de los heridos y las desconcertadas voces de mando de los oficiales, paralizado de terror, sin saber hacia dónde moverse, con el fusil bajo su cuerpo, incapaz de empuñarlo, víctima de la invisible mano de la muerte que le apretaba el cuello y le impedía respirar hasta que al escuchar las voces de Henry y del Flaco logró escapar de ese instante que le pareció interminable.³

Al contrario de la progresiva *lumpenización* de Robocop, la violencia de la guerra fue para Alberto el punto decisivo de su vida, el momento donde él asumió su identidad de héroe y rebelde. Pero también fue el inicio de una larga serie de traiciones sufridas a mano de sus supuestos amigos y colegas quienes aprovechan de él y lo olvidan súbitamente.

La experiencia propia de la muerte que caracteriza a los protagonistas de *El arma en el hombre* y *Donde no estén ustedes* contrasta con la paulatina construcción de una percepción de la muerte por delegación en la última novela. Para el protagonista anónimo de *Insensatez*, la violencia y la resistencia frente a la muerte que transforma su identidad es la experimentada por otros, no la suya propia :

Yo no estoy completo de la mente, decía la frase que subrayé con el marcador amarillo, y que hasta pasé en limpio en mi libreta personal, porque no se trataba de cualquier frase, mucho menos de una ocurrencia, de ninguna manera, sino de la frase que más me impactó en la lectura realizada durante mi primer día de trabajo, de la frase que me dejó lelo en la primera incursión en esas mil cien cuartillas impresas casi renglón seguido, depositadas sobre el que sería mi escritorio por mi amigo Erick, para que me fuera haciendo una idea de la labor que me esperaba. *Yo no estoy completo de la*

1 CASTELLANOS MOYA Horacio, *El Arma en el hombre*, op. cit., p. 9.

2 Se trata de la Invasión del Espino de 1944, pero él también participó en los dos golpes de estado de 1959 y 1972.

3 CASTELLANOS MOYA Horacio, *ibid.*, p. 35-36.

mente, me repetí, impactado por el grado de perturbación mental en el que había sido hundido ese indígena cachiquel testigo del asesinato de su familia.¹

Y es importante recalcar que el narrador es anónimo, ya que esto le permite nutrirse de la vida y la muerte en los testimonios que él lee, y así su identidad se forma de la nada a manera que él aprende a vivir y a amaestrar la muerte editando el reporte.

El desplazamiento de la muerte como punto culminante de la experiencia humana radica en la contradicción que la reconocida concepción colectiva del destino nos presenta : ser o morir. Y la creciente importancia que tienen la violencia y la supervivencia ante la muerte, en la obra de Castellanos Moya, es necesaria, ya que la primacía de éstas responde a la exigencia de conmemorar a los ausentes. Más que asignar responsabilidad colectiva por las muertes, las novelas tratan de abordar las cuestiones personales y morales de cada caso para humanizar e individualizar las muertes, porque las nociones de culpabilidad o inocencia sólo tienen sentido cuando se aplican a individuos. A través del proceso de reestablecer la relación del ser fallecido con el mundo que ha dejado, el texto restituye el factor humano a las víctimas de la violencia, dándoles una voz y así llenando el vacío del silencio de sus muertes y luchando contra el olvido de sus vidas.

La Diabla en el espejo afronta la conmemoración y la memoria del ser querido a través de una suerte de monólogo interior y con la reconstitución de los últimos meses de la vida de Olga María desde el punto de vista de su mejor amiga Laura. Explora los acontecimientos anteriores a la muerte de su amiga a través de conversaciones con conocidos de ambas en las semanas que siguen el asesinato. Este desdoblamiento temporal coincide con el desdoblamiento de personalidad de la narradora, quien poco a poco manifiesta una depresión nerviosa. Su proceso de duelo, y la melancolía que lo acompaña, privilegia el rechazo de lo real que es su manera de conmemorar a su amiga, como podemos constatar en las últimas líneas del libro :

Mi mamá dice que estoy grave de los nervios, que no me encuentro bien de la cabeza, que desde que murió Olga María permanezco alterada, que me la paso hablando sola, que siempre salgo sin compañía como si no supiera que ando con vos. Dice que está muy preocupada [...] Lo que me preocupa es qué será de vos durante mi ausencia, con quién platicarás, con quien saldrás para no aburrirte. Si sólo Olga María estuviera.²

Hay que remarcar que el « vos » a quien Laura se ha dirigido a lo largo de la narración, se nos da a entender aquí, al final de la novela, que no existe. Si el pensamiento es el diálogo silencioso del alma consigo misma³, entonces el monólogo interior de Laura será el instrumento con el que su

¹ *Ibid.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 182.

conciencia explora la obligación moral de estar dentro de la vida, y la muerte, de Olga María. En efecto, ella a creado a su interlocutora en un esfuerzo por negar la ausencia de su amiga muerta y para afrontar así la pérdida, el miedo, y su propia culpabilidad en el hecho, y la manifestación de su crisis nerviosa se produce justamente en el momento en que, inexplicablemente, ella se cree la próxima víctima del asesino de su amiga. Recuerdo y responsabilidad conciertan en la agitada mente de la narradora.

La redención del ejecutante puede igualmente conmemorar a las víctimas, y éste es el caso del protagonista de *El Arma en el hombre*. Aunque el antes mencionado asesinato de Olga María Trabanino no es el único homicidio cometido por Robocop, sí es el punto decisivo en la vida del ex militar, ya que más que un simple crimen, éste se convierte en un acto político, y por consiguiente pone en marcha toda una serie de eventos que culminan con el rescate-condena del asesino y mercenario salvadoreño :

Desperté en el hospital de la cárcel de San Isidro, Texas : una esquirla me había volado parte de la frente. Un chicano, que se hacía llamar Johnny, gordo y bigotudo, sentado en una silla junto a mi cama, después de identificarse como agente antinarcóticos, me explicó la situación : [...] ellos habían revisado mi hoja de servicio durante la guerra en el batallón Acahuapa y creían que yo merecía una segunda oportunidad. El trato era éste : yo les contaba todo lo que sabía y, a cambio, ellos me reconstruirían (nueva cara, nueva identidad) y me convertirían en agente para operaciones especiales a disposición en Centroamérica. [...] « Es tu chance de convertirte en un verdadero Robocop », me dijo Johnny, incorporándose, sonriente.¹

Vemos que el personaje se encuentra nuevamente destinado a ajusticiar en nombre del mismo gobierno que le entregó la violenta identidad de Robocop. La oferta redentora que podría lograr la humanización completa del animal que es Robocop, coincide con la animalización total del ser humano. Esto se debe a que el agente emancipador es el mismo gobierno que lo condenó – y quien lo hace nuevamente – a una vida de ajusticiador sin conciencia. Y bien que el apoyo gubernamental puede ser una excusa legal para un crimen como el homicidio, de ninguna manera lo es moral. Entonces lo que podría verse como una salvación, en realidad es una suerte de purgatorio donde la expiación de sus pecados podrá llevarse a cabo hasta que recupere su humanidad. Éste es el único acto conmemorativo permisible.

La condena a gran escala de la moral corrompida subyacente en el silencio colectivo que forma el segundo plano de *Insensatez* – siendo el primero el testimonio – concentra el deseo de recordar, de admitir responsabilidad por el genocidio, de absolver a los testigos de la alteridad

³ Esta idea la expresa PLATÓN en *La República*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1949, 263e 3-4

¹ CASTELLANOS MOYA Horacio, *ibid.*, p. 130-132.

impuesta a sus memorias, de rememorar y celebrar a los muertos en el informe arzobispal. El monumento conmemorativo y fúnebre son las mil cien cuartillas del documento que evidencia la perturbación generalizada de toda una nación. Basta con citar tres fragmentos de testimonios, que como en el caso del anteriormente citado « yo no estoy completo de la mente », honran la vida más que la muerte de los desaparecidos :

Leí el primer subrayado que encontré y que decía : *Hasta a veces no sé cómo me nace el rencor y contra quién desquitarme a veces* [...] Monseñor se me quedó viendo con una mirada indescifrable tras sus gafas de cristales ahumados y montura de carey, una mirada que me hizo temer que él me considerara un literato alucinado en busca de versos allí donde lo que había era una brutal denuncia de los crímenes de lesa humanidad perpetrados por el ejército contra las comunidades indígenas de su país.¹

Y más tarde :

[...] me encontré con la última frase apuntada [...] dicha por un anciano quiché a quien el ejército dejó en el mayor de los desamparos, al masacrar a sus hijos, nueras, nietos y demás familiares, en un desamparo tan extremo que el último lamento de este sobreviviente en su testimonio era *Si yo me muero, no sé quién me va a enterrar*.²

Al final de la novela, vemos hasta qué punto la mente humana no está dispuesta a aceptar ciertas realidades que de una manera u otra contradicen su marco de referencia moral :

Me entró la tremenda ansiedad por saber lo que había sucedido la mañana del día anterior en la catedral, donde monseñor lo había dado a conocer con gran propaganda [el informe], [...] yo me encontraba tiritando de frío en una ciudad desconocida al otro lado del mundo, abandonado en un bar donde no podía conversar con nadie, con ganas sólo de regresar al apartamento del primo Quique a encender la computadora y enterarme al menos del título que finalmente le habían puesto al informe, que mi propuesta había sido que lo titularan con la frase más contundente encontrada en testimonio alguno, la frase que decía *Todos sabemos quiénes son los asesinos* era para mí la propicia, la indicada para servir de título al informe, que en verdad quería decir eso, que *Todos sabemos quiénes fueron los asesinos* [...] y en efecto, en mi buzón había un mensaje del compadre Toto, el cual procedí a abrir con mi mejor entusiasmo, y que no era una carta sino una especie de telegrama que decía : « Ayer a mediodía monseñor presentó el informe en la catedral con bombo y platillo, en la noche lo asesinaron en la casa parroquial, le destruyeron la cabeza con un ladrillo. Todo el mundo está cagado. Da gracias que te fuiste ». ³

Más que condenar al régimen gubernamental, la novela – y el metainforme testimonial – señala las atrocidades cometidas contra la dignidad humana de toda una nación, al subrayar la crueldad y la deshumanización del acto mortífero por su carácter anónimo. El monumento que edifican los testimonios recupera las cualidades específicas de los individuos que la violencia y su muerte hicieron desaparecer.

¹ *Ibid*, p. 69.

² *Ibid.*, p. 104.

³ *Ibid.*, p. 155.

Mort, mémoire et érotisme chez Horacio Castellanos Moya

La sorprendente banalidad del mal en Centroamérica durante los años de lucha armada, y en El Salvador en particular, desplazó las nociones de moralidad y de responsabilidad preexistentes en estas sociedades con respecto a la muerte. Y aunque muchos prefieren romper con el pasado para liberarse, Castellanos Moya reconoce, a través de su escritura, que evadir este pasado no permite terminar con el terror y la angustia de todo un pueblo. Nada puede vivir bajo la sombra del sufrimiento y el anonadamiento del ser, y por eso, la violencia a la que fueron sometidas innumerables personas bajo la dirección de una conciencia pública corrupta permitió, al mismo tiempo, proteger la vida de unos y autorizar el genocidio de otros. Pero detrás del largo proceso que lleva al reconocimiento de derechos humanos y libertades fundamentales queda la memoria de las víctimas. La obra de Horacio Castellanos Moya construye con la violencia, la culpabilidad, y la muerte un *homo sacer* con un doble estado soberano de vida y muerte, con una vida que puede ser extinguida pero que no puede sin embargo ser sacrificada¹, para sobrepasar las categorías de justicia y castigo, y poder así recrear con la violencia subversiva de sus relatos lo que una primera violencia creyó haber destruido.

Luis PÉREZ-SIMÓN

Université de la Sorbonne-Paris IV

¹ La interesante propuesta de un *homo sacer* la brinda Giorgio Agamben en dos de sus libros – Cf. AGAMBEN Giorgio *The Open : Man and Animal*, Stanford, Stanford UP, 2004, 120 p. y *Homo Sacer : Sovereign Power and Bare Life*, Stanford, Stanford UP, 1998, 228 p. –, aunque sus orígenes pueden trazarse a las conferencias que M. Foucault dio en el Collège de France en 1977-1978 y que han sido editadas bajo el título *Sécurité, Territoire, Population*, Paris, Seuil, 2004, 435 p.

La mort dans *Sombras nada más* de Sergio Ramírez: entre thanatos et conjuration

Sombras nada más du Nicaraguayen Sergio Ramírez se déroule dans un contexte de mort à la fin du conflit entre les sandinistes et le dictateur Somoza, dans lequel coexistent pulsions destructrices et conjuration face à un néant que mythe et création artistique s'ingénient à évincer.

Le roman s'ouvre sur la capture d'Alirio Martinica, ancien bras droit du tyran, quelques semaines avant la défaite de celui-ci. Soumis à un jugement révolutionnaire puis populaire, il risque la peine capitale dans cette guerre fratricide où l'on tue et où l'on meurt, parfois comme des chiens¹, comme si au-delà du cadavre, seule image pour le vivant de l'impensable de la mort, la façon de mourir pouvait animaliser et néantiser davantage l'être qui, sans devenir une chose, n'en est plus un pour autant. Double négation de l'autre auquel on ôte la vie et la dignité ?

À cet égard, les sbires tortionnaires de Somoza apparaissent d'autant plus déshumanisés qu'ils méprisent l'humain en l'autre, comme si cela revenait à ne plus être soi-même un homme et représentait une forme de mort pour l'offensé autant que pour l'offenseur. Une mort qui commence peut-être aussi avec la corrélation oppression-terreur condamnant les victimes de la tyrannie à vivre dans l'ombre, comme l'exprime un Alirio Martinica mort de peur : « – Si Somoza sabe que yo te escondí, me corta los huevos. [...] Todo lo sabe, de todo se da cuenta, este teléfono Moralitos lo tiene intervenido »².

Face à l'horreur de la dictature, le révolutionnaire entend incarner le sauveur : altruisme, droiture et abnégation définissent ce héros auto-proclamé qui oppose à la thanatocratie instaurée par le despote, un discours relevant de la « thanatomanie », selon le néologisme de Gérard Chaliand³ : en effet, la guerre juste à laquelle se livrent corps et âme des rebelles pour lesquels une patrie libre vaut bien la mort – patrie qui devient dès lors une valeur transcendante, puisque méritant un sacrifice qui, étymologiquement, la rend sacrée –, donne lieu à une esthétisation romantique de la mort patriotique et à une mythification du martyr, honneur de la nation – ce qui

1 « Erlinda [...] revuelta con otros cuerpos en una fosa común, Ignacio enterrado en una tumba sin nombre, y Jacinto [...] abandonado dentro de un frigorífico de la cocina que los asaltantes vaciaron de pavos y cuartos de res », RAMÍREZ Sergio, *Sombras nada más*, México, Edición Alfaguara, 2002, [419 p.], p. 287.

2 *Ibid.*, p. 322.

3 Cité par VAYSSIÈRE Pierre, *Les révolutions d'Amérique latine*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, [409 p.], p. 303.

La mort dans dans Sombras nada más de Sergio Ramírez

tend d'ailleurs à montrer que si l'appréhension de la mort peut être contextualisée culturellement, elle dépend également des circonstances historiques. L'un des membres du tribunal révolutionnaire ne reprend-il pas ainsi l'accusé : « Tenga cuidado con lo que dice sobre la compañera Cristina porque su memoria es sagrada, sepa que cayó combatiendo »¹. Sergio Ramírez, qui se défie du manichéisme, pense que le pouvoir corrompt, quelque idéologie qu'il véhicule et quels que soient ceux qui le détiennent, car il agit tel un poison qui profite de la faiblesse humaine, si bien qu'il peut amener ceux qui se croient les plus vertueux à se supprimer entre eux. Ce pouvoir pour lequel l'homme peut tuer, tuerait-il quelque chose en l'homme ?

On remarquera que ceux qui affrontent la folie mortifère du dictateur ne semblent guère épargnés par des pulsions de mort, parfois dirigées contre eux-mêmes. Le sermon révolutionnaire dénie pourtant la mort qu'il glorifie dans la mesure où, d'après lui, le héros ne saurait mourir. Certes, une telle idée sert d'abord la « mystique » sandiniste, mais comment ne pas y voir une illustration parmi d'autres de l'incapacité à assumer sa finitude, une « soif d'éternité », pour parler comme Karl Jaspers, une conjuration de cette mort qui suscite effroi et fascination ? Dans ce combat opposant le juste au monstre, et perpétuant donc, entre eschatologie et cosmogonie, des mythes fondateurs et essentiels, la mort est également envisagée sous son aspect mythique et comme abolie, puisque la fin est synonyme de régénération. La victoire des braves peut permettre le passage des ténèbres de la tyrannie à la lumière. Ainsi, à la mort d'Alirio Martinica, une sorte de déluge sur la ville de Tola, où se tient le tribunal et où il ne pleut jamais, éclaircit le ciel qu'il paraît purifier – « brillante [...] pulido, limpio de nubes, [bajo el cual] iban secándose las banderas de la victoria con el sol »².

Avant que ne se dissipe la nuit de la dictature, c'est dans une période anarchique de transition de pouvoir que l'ancien secrétaire privé de Somoza est soumis à un jugement révolutionnaire, puis populaire. Dans cet État ébranlé par les convulsions de l'Histoire et agonisant, pour ainsi dire, l'anomie ambiante favorise la régression à une violence primitive – dont l'intériorisation a fait naître la morale, le droit et la justice – par laquelle le peuple extériorise à présent ses instincts les plus vindicatifs. En proie à Thanatos après l'assassinat des enfants de Belén, il lynche sans autre forme de procès deux somocistes du village supposés coupables. Les sandinistes, qui refusent la barbarie, tout en comprenant la douleur des mères, tentent de canaliser la démesure de cette foule incontrôlable par une approche plus légaliste. Mais quelle légitimité possède cette « Cour » improvisée et à qui

1 RAMÍREZ Sergio, *op. cit.*, p. 334.

2 *Ibid.*, p. 407 et 398, respectivement.

revient-il de décider du juste et de l'injuste, puisqu'aussi bien les révolutionnaires que le peuple sont en l'occurrence juge et partie ?

Ce tribunal ne s'avère-t-il pas, en dépit de son vernis protocolaire, un lieu de non-droit livré à des individus passionnels, car, à y regarder de près, de quoi Alirio Martinica est-il indéniablement coupable sinon de lâcheté, et comment prendre au sérieux cette farce qui consiste moins à apprécier les fautes de l'inculpé que son éloquence ? Le dénouement du drame qui va se jouer lors de ce jugement populaire, qui a tout d'une représentation théâtrale, dépendra en effet de l'aptitude d'Alirio Martinica à séduire le peuple :

La verdadera función empieza ahora, en cuanto nos suban al tablado de los escolares, allí es donde debés echar mano de todas tus artes. ¿ Artes de qué ? Artes de artista, qué otras artes, el juicio de las masas populares va a consistir en que te suben al tinglado, Manco-Cápac anuncia tu nombre, da una vista de lo que alegan que hiciste, después te toca a vos defender tu causa, y si votan a favor tuyo te salvás. ¿ Una votación en urnas ? Nada de urnas, el voto va a ser un aplauso. [...] Aplausos atronadores, vas para afuera, ningún aplauso, te jodiste.¹

Ce personnage défunt à l'instant de l'énonciation, qui est une ample rétrospection, se trouve donc "face à sa propre mort", devenant plus que jamais, selon la formule d'Heidegger, cet « être-pour-la-mort » qu'il incarne depuis le premier souffle. Mais Alirio Martinica pouvait être perçu avant cela comme inexistant, d'une certaine manière, si l'on considère que cet homme qui a d'abord connu les méandres du pouvoir n'avait pas réellement d'existence propre, telle une figure fantomatique évoluant dans le monde des ombres – « hombre todopoderoso en las sombras »² -, métaphore de la mort.

« Indéfini » dans le pouvoir, Alirio Martinica n'est-il pas « fini » dans la disgrâce, puisqu'on peut lire, après qu'un complot le fit accuser d'abus sexuels sur mineurs, des termes tels que « caída » ou « hundido »³. À cette première destitution, qui contient une mort symbolique, s'ajoute celle de la capture et du jugement. Dépossédé de ses biens, attaché, enfermé, parfois à quatre pattes dans l'obscurité, tête basse, larmoyant, il n'est plus que « el reo », non personnifié durant quelques 35 pages – « escuchando los secretos que se le cuentan con toda confianza a un muerto »⁴.

Puis Alirio Martinica apparaît définitivement déchu lorsque, livré à la vindicte populaire, humilié par la lecture publique des actes du jugement dans lesquels il dévoilait sa vie privée, il est également dévirilisé et sali par sa maîtresse, qui le taxe d'impuissant et de pédophile, et trahi par Leónidas

1 *Ibid.*, p. 373.

2 *Ibid.*, p. 49.

3 *Ibid.*, p. 26 et 27, respectivement.

4 *Ibid.*, p. 198.

La mort dans dans Sombras nada más de Sergio Ramírez

Galán Madriz, juriste affidé de Somoza, vil et calomniateur, qui le devance, en relatant à sa place une histoire truculente susceptible de divertir le peuple, alors qu'il avait conseillé à Alirio Martinica de la raconter pour échapper au *paredón* : Somoza prend des cachets pour maigrir qui provoquent : « [una] incontinencia fecal si se mezcla con alcohol »¹, et se laisse aller, malgré lui, dans la piscine où il se trouve entouré de ses collaborateurs - « paralizados de miedo, mientras la mancha turbia se extendía como tinta de calamar y los iba alcanzando poco a poco »² -, sans qu'aucun n'ose bouger.

Amusant et talentueux, Galán le bien nommé est acclamé par la foule qu'il a su tenir en haleine après avoir fait de cette anecdote une allégorie et avoir ridiculisé Alirio Martinica qui aurait figuré parmi les baigneurs - : « ¡ El somocismo no es más que pura mierda, y en esa mierda se bañan los serviles ! »³. Il quitte la scène ovationné, abandonnant là un Alirio Martinica « anéanti », à qui il vient de voler la vedette et dont c'est le tour de jouer sa vie dans cette étrange chronique d'une mort annoncée. Abattu et piètre comédien, Alirio Martinica s'avère pathétique : sans humour, réclamant les rires et s'applaudissant lui-même comme pour inciter à en faire autant une assemblée qui l'écoute dans un silence de mort, jusqu'à ce que l'interrompe la sentence qui le livre à la « curée » : « hasta que alguien gritó : [...] ¡ Ya bájelo, que aburre ! »⁴. Descendu de la scène sous les huées qui signent son déclin, il mime la Chute biblique : une décadence, un châtement vouant l'homme à être mortel.

Conduit au mur des fusillés – « en calzoncillos y camisola [...] descalzo, una sogá calzada al pescuezo y las manos amarradas por delante »⁵ – dans la cage où était auparavant son singe, il est finalement assis - « lo sentaron »⁶ -, devant le mur où il chancelle, sur une chaise qui lui appartenait et sur laquelle il paraît détrôné, comme un objet sans plus de libre arbitre, – « lo sentaron »⁷ -, au beau milieu de la liesse populaire. Cet Alirio Martinica pitoyable, déshonoré et animalisé, semble annihilé dans le regard de l'autre et en tant que personne, réduit à néant avant même d'être exécuté.

La comédie ou la mort ? Le peuple préfère le spectacle à la justice. Indépendamment de sa valeur morale et de ses actes, c'est l'orateur émérite qui ne meurt pas, comme si une bonne mise en scène pouvait « dé-jouer » la mort. De même que dans *Les Mille et une nuits*, le récit captivant permet de

1 *Ibid.*, p. 396.

2 *Ibid.*, p. 370.

3 *Ibid.*, p. 394.

4 *Ibid.*, p. 398.

5 *Idem.*

6 *Ibid.*, p. 404.

7 *Ibid.*, p. 404.

retarder la fatale échéance, révélant le pouvoir de séduction du mot. Ce public reconnaissant d'avoir été manipulé, parce qu'il attend moins la vérité que l'illusion, peut rappeler ces lecteurs dont Sergio Ramírez affirme : « *queremos ser encantados, que quiere decir engañados de verdad [...]. A fondo y sin falsas mentiras. Queremos mentiras verdaderas* »¹.

Le romancier ne risque-t-il pas son devenir, en un sens, lorsqu'il se soumet au verdict d'un lecteur qui l'applaudit ou le condamne au silence selon que ses mensonges vraisemblables auront su convaincre ou pas ? Et pour ce faire, il ne manque pas de procédés fallacieux dans ces créations littéraires qui, à leur manière, bravent cette mort « définitive » que serait l'oubli. En effet, cet auteur rencontre ses personnages et devient donc lui-même un être de papier. À l'instar d'un Velázquez se peignant en train de peindre, le romancier Sergio Ramírez écrit sur le personnage de Sergio Ramírez recueillant des éléments pour rédiger son œuvre ; auto-fictionnalisé, il se reproduit comme dans un roman-miroir – le préservant de l'oubli ? Et ce, doublement, car l'écriture, à la différence d'une parole fugitive, est le lieu de la permanence ; on sait, en outre, que l'activité artistique, naissant de la sublimation de la pulsion sexuelle, peut représenter une conjuration face au néant – ou à l'éternel duel entre Éros et Thanatos.

Si cette tentative littéraire « d'éluder la mort » consiste à contrer l'oubli, il en est peut-être une autre qu'une mémoire erronée tend à rasséréner la conscience. Chaque chapitre formé en dyptique comporte une deuxième partie dont le document d'archives présenté est précédé d'un titre romancé qui trahit donc une Histoire – roman vrai si l'on en croit Paul Veyne – réinventée, subordonnée à la fiction, mais qu'on veut nous rendre assez crédible pour que la fiction devienne Histoire. Or, et bien que Sergio Ramírez bénéficie du recul et de la sérénité nécessaires pour écrire sur cette époque², pourquoi ne pas émettre l'hypothèse selon laquelle la ré-élaboration de l'Histoire peut révéler un besoin – inconscient ? – d'exorciser l'échec sandiniste : ré-écrire le passé en le confondant avec l'illusion, pour effacer celui qui fut vécu comme une douloureuse désillusion et mieux « faire le deuil » du rêve abîmé sur l'écueil du pouvoir ?

Pourtant, Sergio Ramírez lui-même dénonce son « intrigue », lorsque, tel un imposteur repenté, il dissuade le narrataire de le croire par le truchement d'un personnage s'adressant à son créateur – « *has afirmado en aquel mismo libro una falsedad peor que la otra [...]* mi destino es vivir a merced del

¹ RAMÍREZ Sergio, *Mentiras verdaderas*, México, Edición Alfaguara, 2001, [149 p.], p. 20.

² Sergio Ramírez a été membre de la Junte sandiniste de 1979 à 1984, puis vice-président de 1984 à 1990. Il a fondé le *Movimiento de Renovación Sandinista* en 1995, après sa rupture d'avec le FSLN.

capricho de tus invenciones »¹ –, ou lorsqu'il « désenchante » le lecteur de cette histoire qui n'était qu'un songe, dans les dernières lignes du roman où il donne un avis d'investigateur sur ses nombreux documents apocryphes : « Es obvio que en el relato de María [...] sobre sus funerales hay una confusión no sólo de fechas sino de circunstancias, mas yo he querido dejarlo así por razones de novelista »². Mais le romancier, qui se démasque, ne confère-t-il pas, paradoxalement, à son œuvre un réalisme accru qui rend son « histoire fausse » plus véridique ?

Quoi qu'il en soit, ce roman, inspiré d'un fait réel, protège la mémoire des morts, et particulièrement celle de ces personnages prétendus secondaires, noyés dans le flot des grands événements, alors qu'ils servent parfois de levier à une Histoire ingrate et oubliée. Ainsi Alirio Martinica est-il sauvé du néant et promis à éveiller quelque compassion chez un narrataire invité à la nuance. Sa femme écrit en effet à Sergio Ramírez :

Alirio Martinica, un hombre escabroso, es cierto, muy dado a sus fatuidades, pero que tuvo su calvario, y todo aquel que tiene un calvario merece que se le guarde compasión [...] si algo espero de ti es que nunca vayas a tomarlo como objeto de burla.³

Que le romancier se le propose ou non, il lui rend une forme de justice *post-mortem*, si fictive soit-elle. Là n'est sans doute pas néanmoins la raison pour laquelle le lecteur saluera volontiers l'œuvre de Sergio Ramírez, en espérant une prochaine « comédie », car, dans le mirage de la lecture, comme dans celui de tout spectacle, on s'évade du temps profane pour rejoindre un succédané du temps magico-religieux – dirait Mircea Eliade. N'est-ce pas là défier la mort ?

Mais quelque conjuration – mythique ou artistique – qu'on invente, c'est une impasse, par certains aspects, semblable à celle d'Alirio Martinica qui Alirio Martinica de la mort. Pour l'exprimer avec les mots de Blaise Pascal : « Le dernier acte est sanglant, quelque belle que soit la comédie en tout le reste. On jette enfin de la terre sur la tête, et en voilà pour jamais »⁴.

Nathalie BESSE

Université de Strasbourg II

1 RAMÍREZ Sergio, *Sombras nada más*, *op. cit.*, p. 209.

2 *Ibid.*, p. 419.

3 *Ibid.*, p. 208.

4 PASCAL Blaise, *Pensées*. [Présentation et notes par FERREYROLLES Gérard. Texte établi par SELLIER Philippe d'après la copie de référence de PASCAL Gilberte], Paris, Bordas, 1991, [736 p.], pensée n°197, p. 148.

Valores apocalípticos de la muerte en *Autobiografía de Federico Sánchez* de Jorge Semprún

Estudiamos en este trabajo el uso apocalíptico de la muerte en la primera de las dos autobiografías escritas en español por Jorge Semprún hasta la fecha, *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977)¹. El tema de la muerte ha sido a menudo estudiado en su obra, sobre todo en los libros relacionados con su experiencia de los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. Es éste el tema al que Semprún ha dedicado sus obras más conocidas en Francia, donde el tema de la deportación siempre ha encontrado una buena acogida. Así, se ha estudiado esta vertiente en obras como *La escritura o la vida*² o *Viviré con su nombre, morirá con el mío*³, sin olvidar *Aquel domingo*⁴ ni su primera obra, *El largo viaje*⁵. Por ejemplo, Françoise Nicoladzé habla de las representaciones de la muerte ligadas a la experiencia de Semprún en el campo de Buchenwald en el capítulo « La mort convoquée » de su trabajo *La deuxième vie de Jorge Semprún*⁶. María Angélica Semilla Durán también ha dedicado un espacio de su libro *Le masque et le masqué* al tema, especialmente en el capítulo IV – titulado « Vivre la mort » y centrado en *La escritura o la vida* – y en la conclusión, subtitulada « La mort, la morte », en alusión a la figura de la madre, a quien Semprún perdió siendo niño a causa de una enfermedad⁷.

En las autobiografías españolas de Semprún, el tema de la muerte no ha sido tan destacado como en las autobiografías escritas directamente en francés, seguramente porque lo primero que llama la atención en las españolas es su marcado carácter político, que gira, por un lado, en torno a su experiencia como militante del Partido Comunista de España (PCE), hasta mediados de los años 1960, y, por otro lado, en torno a su trabajo como ministro de Cultura de uno de los gobiernos socialistas presididos por

1 SEMPRÚN Jorge, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Barcelona, Planeta, 1977, 305 p.

2 SEMPRÚN Jorge, *La Escritura o la vida*, Barcelona, Tusquets, 1995, 330 p., [traducción de KAUF Thomas de *L'Écriture ou la Vie*, Paris, Gallimard, 1994].

3 SEMPRÚN Jorge, *Viviré con su nombre, morirá con el mío*, Tusquets, Barcelona, 2001, 283 p., [traducción de PUJOL Carlos de *Le Mort qu'il faut*, Paris, Gallimard, 2001].

4 SEMPRÚN Jorge, *Aquel domingo*, Barcelona, Planeta, 1981, 375 p., [traducción de ALBIÑA Javier de *Quel beau dimanche!*, Paris, Grasset, 1980].

5 SEMPRÚN Jorge, *El Largo viaje*, Barcelona, Seix Barral, 1976, 277 p., [traducción de Jacqueline y Rafael CONTE de *Le Grand Voyage*, Paris, Gallimard, 1963].

6 NICOLADZÉ GARGAROS Françoise, *La Deuxième vie de Jorge Semprún*, Castelnau-le-Lez, Climats, 1997, 281 p.

7 SEMILLA DURÁN María Angélica, *Le Masque et le masqué. Jorge Semprún et les abîmes de la mémoire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005, 260 p.

La muerte en Autobiografía de Federico Sánchez de J. Semprún

Felipe González (1988-1991). Sin embargo, la representación de la muerte en esas obras es fundamental para entender el sistema retórico que subyace en su discurso autobiográfico, que no sólo es histórico, sino que además es marcadamente ideológico. De hecho, el peso de los usos de la muerte en esas obras se hace patente cuando lo enfocamos desde el concepto de visión apocalíptica, planteamiento que nos ayuda a entender mejor el sistema retórico que alberga Semprún y el papel que juega en su mensaje ideológico cada una de las muertes que menciona o explica. Recordemos de entrada la gran importancia que Semprún concede a la muerte de los demás en la concepción de su propia vida :

¿ La experiencia de la muerte ? El tema podía interesarme. Abrí el libro y leí una frase al azar. « Nadie pretenderá que mi experiencia de la muerte del prójimo sea un equivalente de mi experiencia de *mi* muerte. Pero su significación es para mí tan profunda que forma parte esencial de mi existencia personal y en modo alguno del Ser [...] ». Salté de alegría : nadie podía formular mejor que yo mi propio pensamiento. La experiencia de la muerte del prójimo me pertenecía, en efecto. Y yo le había pertenecido. Era para mí fundamental. En lo sucesivo, formaría parte intrínseca de mí. Mi identidad sería vaga sin esa alteridad compartida de la muerte del prójimo.¹

Partimos del concepto de lo apocalíptico en la acepción crítico-literaria que se basa en la definición de la *Anatomía de la crítica* de Northrop Frye, teoría de los géneros que el profesor canadiense escribió basándose en los diferentes usos que de las imágenes bíblicas se han hecho en la literatura universal². Semprún mismo es un buen conocedor de la Biblia, como se deduce de las múltiples calificaciones de carácter bíblico que a menudo emplea. De hecho, Semprún gozó de una educación perfectamente católica, pues iba regularmente a misa con su padre, republicano y católico devoto, hasta que empezó a vivir sólo en un internado en París, con 15 años.

Lo apocalíptico como concepto crítico-literario tiene dos sentidos contrapuestos. Uno es el sentido *mecanicista* que hace referencia al fin del mundo y al Juicio Final en un contexto de tremendismo y de espanto. Frye llama demoníaco a este sentido, que se corresponde con la imagería demoníaca de la Biblia. El otro sentido es el *idealista* y se refiere a una experiencia plena e ideal en la que se produce una identificación del lector con su propio poder imaginativo a través del arte, de la metáfora o del mito, que son reveladores de la visión de lo posible y lo eterno en lo temporal.

1 SEMPRÚN Jorge, *Adiós, luz de veranos*, Barcelona, Tusquets, 1998, [243 p.], p. 186, [traducción de ALBIÑANA Javier de *Adieu, vive clarté*, Paris, Gallimard, 1998].

2 FRYE Northrop, *Anatomy of criticism*, Princeton, University Press (1957), 3ª ed., 1990, 383 p. Para estos conceptos se puede ver, en especial, el capítulo 3 : « Archetypical criticism : Theory of Myths » (p. 131-241). Si bien aquí manejamos la edición en inglés de este libro, se puede encontrar traducido al español : *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977, 497 p., [traducción de SIMONS Edison].

Este sentido es el apocalíptico en sentido propio para Frye, si bien, a partir de éste, ambos sentidos han sido llamados apocalípticos, lo apocalíptico demoníaco y lo apocalíptico idealista¹. Ambas acepciones vinculan lo humano con lo divino, pero mientras que la acepción mecanicista anticipa la destrucción y la entropía, la acepción idealista apela a la liberación y a la paranoia creativa – en forma de epifanía, renovación o conversión. El punto de vista ideal no está dominado por la inercia, la pasividad o el determinismo cíclico, lo cual es típico del punto de vista mecanicista, sino que se recrea constantemente a sí mismo. La idea de lo apocalíptico idealista potencia la diferencia consagrada por la crítica anglosajona entre lo *imaginativo* y lo *imaginario*, siendo lo imaginativo el hecho de visionar algo para aplicarlo creativa y positivamente, y siendo lo imaginario sencillamente lo ficcional, la fantasía, que puede ser destructiva cuando nos lleva a encerrarnos en ella o cuando nos quedamos ensimismados en ella. Estos dos sentidos de lo apocalíptico se corresponden con sendos puntos de vista sobre una de las oposiciones en que cabe ser concebido el problema de la fe. Por una parte, una fe conservadora, pasiva, en la que el individuo cree que sólo la gracia de Dios puede, en última instancia, salvarlo, y, por otra parte, una fe que se manifiesta a sí misma a través de los seres humanos mediante el ejercicio de sus poderes creativos.

La estrategia narrativa de la *Autobiografía de Federico Sánchez* consiste en asimilar la idiosincrasia del PCE a un tipo de fe tradicional en el plano religioso, subrayando el lado mecanicista y entrópico que dicha fe lleva consigo. La demostración de que esta fe es destructiva reside en la interpretación de la muerte de diferentes personas relacionadas con dicho partido. Así, la *Autobiografía de Federico Sánchez* puede ser vista como un recorrido por la evolución ideológica de su autor en el que éste se lamenta de que la visión creativa e ideal que tenía del comunismo, durante los años 1940 y 1950, resultase equivocada a su juicio, pretendiendo demostrarnos que se trataba, en realidad, de una ideología entrópica o demoníaca.

La muerte en *Autobiografía de Federico Sánchez* no se refiere sólo a su dimensión física, sino también a su dimensión simbólica o funcional, es decir, Semprún no sólo recuerda la muerte real de muchas personas, sino también la desaparición de las funciones que él mismo cumplía en el pasado, a través de identidades clandestinas que son recubiertas, en la obra, bajo el seudónimo de Federico Sánchez. Éste puede remitir, por tanto, a uno de los *yo* pasados de Semprún como a un conjunto de diferentes *yo* unidos por el trabajo en la clandestinidad. Seguimos, a este respecto, la distinción

¹ Así hace, por ejemplo, Julián Rodríguez Álvarez en su antología práctica de la literatura universal. Cf. RODRÍGUEZ ÁLVAREZ Julián, *Las estaciones de la imaginación*, Murcia, Universidad de Murcia, 1998, 503 p.

La muerte en Autobiografía de Federico Sánchez de J. Semprún

que explica el siquiatra Carlos Castilla del Pino entre una persona y sus diferentes *yo*, según la cual cada uno de nosotros, como sujeto síquico, está conformado por los diferentes papeles que tiene su vida en la sociedad, cada uno de los cuales es un *yo*. Por ejemplo, el *yo* profesor, el *yo* padre de familia o el *yo* exiliado¹. Así, entre los que Semprún más se ha esforzado por distinguir, en sus autobiografías, destacan el *yo* deportado – que es vehiculado a menudo en su obra por el nombre de Gérard –, el *yo* comunista – Federico Sánchez, que engloba, como hemos dicho, otros muchos seudónimos – y el *yo* ministro de Cultura. El esfuerzo, casi obsesivo, por distinguir tajantemente y conjurar de su persona al *yo* Federico Sánchez mediante la literatura queda patente en Semprún, como vemos en esta cita de *Federico Sánchez se despide de ustedes*, la segunda de sus autobiografías españolas, en la que enjuicia la obra que nos ocupa :

Fue Federico Sánchez el blanco de la crítica. Fue él quien se vio puesto en entredicho ; a mí sólo me concernía indirectamente. O a título póstumo. Aquel personaje había muerto para mí. Sólo lo había resucitado provisionalmente por un deseo de exactitud histórica. En suma, Federico Sánchez ajustaba sus cuentas con más de diez años de retraso con respecto a mí.²

En su dimensión física, la muerte aparece como elemento de crítica directa al valor apocalíptico de la actuación comunista, pues Semprún quiere demostrar, con la referencia a la muerte real de muchos camaradas, que el planteamiento apocalíptico, en sentido idealista que defendía contra viento y marea el PCE, era erróneo, pues terminó fracasando y trajo consigo, en cambio, numerosas muertes y sacrificios inútiles. Semprún se esfuerza por dejar claro, cuando se ve obligado a abandonar el partido en 1964, tras los años en que se desarrolló su proceso de separación ideológica, que la visión apocalíptica de la revolución social del PCE era de signo entrópico. Entre las muertes que recuerda para demostrarlo, destacan las de Joan Comorera³, León Gabriel Trilla⁴, Laszlo Rajk⁵, Joseph Frank⁶, Eugen Fried⁷, y, por supuesto, Trotski, pues como dice nuestro autor : « Al asesinar a Trotski

1 CASTILLA DEL PINO Carlos, « El sujeto como sistema », in *Teoría de los sentimientos*, Barcelona, Tusquets, 2000, 377 p.

2 SEMPRÚN Jorge, *Federico Sánchez se despide de ustedes*, [p. 146], Barcelona, Tusquets, 1993, 316 p.

3 Dirigente del PSUC a quien el propio PCE pretendió eliminar en 1950.

4 Asesinado por los comunistas por colaborar con un dirigente, Jesús Monzón, partidario de la colaboración con otras fuerzas para oponerse conjuntamente al régimen de Franco.

5 El antiguo brigadista húngaro que llegaría a ser ministro del Interior tras la Segunda Guerra Mundial, acusado de ser agente de Trotski en el proceso de Budapest y ejecutado.

6 Enjuiciado en el proceso Slansky y ejecutado.

7 Asesinado en su casa en 1943 por los comunistas, según Semprún, y no por la policía alemana, como se suele decir.

[...], Stalin no sólo asesinaba a un adversario político peligroso. Asesinaba también la memoria de la revolución »¹.

De este modo, al escribir *Autobiografía de Federico Sánchez*, Semprún no sólo quiere dejar clara su crítica de la responsabilidad de Stalin – en el plano internacional – y de Santiago Carrillo – en su papel de dirigente del PCE – en el fracaso del comunismo – crítica que no es en sí nueva –, sino que quiere también reconocer y confesar su parte de culpa por dejarse engañar él y todos los militantes que tenían una concepción religiosa del partido, una concepción que se correspondería con esa idea conservadora de la fe a la que hemos aludido antes, una fe pasiva en la que el partido jugaría el papel de Dios, como única instancia capaz de salvarlos. Así, en este tipo de fe, uno sólo tiene que someterse al destino dictado por una autoridad superior en todos los aspectos, siendo esta autoridad encarnada por Stalin y por Carrillo, en este caso, y no teniendo derecho los miembros de la comunidad a ponerla en entredicho. Este punto de vista de Semprún se corresponde con lo que nos dice Frye del mundo demoníaco de los hombres que « representa una sociedad formada por una especie de tensión forzada de sus moléculas, por una sumisión al grupo o al jefe que rebaja la individualidad o que, en el mejor de los casos, opone a su placer la obligación del honor o del deber »².

Como ejemplo, recordando la decisión tomada entre los miembros del Comité Central del partido de acabar con la vida de Joan Comorera – lo cual recuerda con detalle Enrique Lister en *Basta*³ –, nos dice Semprún, enjuiciándose a sí mismo, en su diálogo de constante ida y vuelta entre Jorge Semprún y Federico Sánchez :

Aprobaste esa resolución del grupo dirigente del PCE, como todos los demás camaradas, sin tener elementos de juicio que te permitieran una opinión personal. Sencillamente por deseo cuasi religioso de identificación. Por pereza mental. Por una concepción aberrante de los fenómenos de la lucha de clases.⁴

En varias ocasiones, como en las páginas en que Semprún recuerda los días de la agonía de Franco, el autor califica ese carácter entrópico del partido recurriendo directamente al término que analizamos :

Estaba claro ya, menos para los dirigentes del PCE que seguían con su obsesión de acción apocalíptica, que nadie movería un dedo, como si la parálisis de la muerte de Franco se extendiera progresivamente por toda la ciudad, como si se cumpliera, al fin, la antigua afirmación poética de Dámaso Alonso.⁵

1 SEMPRÚN Jorge, *Autobiografía de Federico Sánchez*, op. cit., p. 174.

2 FRYE N., *Anatomy of criticism*, op. cit. p. 147 [la traducción es nuestra].

3 LÍSTER E., *¡Basta! Una aportación a la lucha por la recuperación de partido*, Madrid, G. del Toro, 1978, 319 p.

4 SEMPRÚN Jorge, *Autobiografía de Federico Sánchez*, op. cit., p. 111.

5 *Ibid.*, p. 257.

La muerte en Autobiografía de Federico Sánchez de J. Semprún

El modelo filosófico de Hegel sirve para presentar al partido como última encarnación del espíritu universal hegeliano¹, el *Weltgeist*, el espíritu donde se alberga el engaño de la razón, que consiste en creer que existe un espíritu universal que utiliza a las personalidades dirigentes de cada momento de la Historia para asegurar el progreso, justificándose así que esas personalidades impongan su juicio personal amparadas en la idea de que no puede ser erróneo el juicio de quienes administran el espíritu universal².

El partido se ha convertido en un fin en sí, en un ente devorador y metafísico, cuya principal vocación consiste en perseverar en su propio ser. Y ello implica que los elementos de adhesión crítica, religiosa o religante predominen sobre los elementos racionales³.

Incluso algunas muertes que no eran responsabilidad directa del PCE, como la de Julián Grimau, son recordadas por Semprún como instrumento del que el PCE se sirvió para censurar las opiniones divergentes de Semprún, en el partido, que lo iban a apartar definitivamente del mismo. He aquí el uso dirigido que el autor hace de este asesinato :

Lo más indecente de la asamblea de militantes del 19 de abril de 1964, en el curso de la cual Carrillo inauguró la caza de brujas revisionistas, fue que se organizó coincidiendo con el aniversario del fusilamiento de Grimau. Deliberadamente Carrillo utilizó el ambiente emocional que ese aniversario tenía lógicamente que suscitar en los militantes comunistas para lanzar sus calumnias contra nosotros. [...] Deliberadamente, indecentemente, Santiago Carrillo enarboló la muerte de Grimau, hizo bandera de su cadáver, para obnubilar el espíritu crítico de los militantes.

Ahora bien, ni Santiago Carrillo ni ninguno de los dirigentes que lo rodeaban en la presidencia del acto tenían derecho a evocar el recuerdo de Grimau, de cuya muerte, eran, indirectamente, responsables⁴.

En definitiva, Semprún incide en la idea de que el carácter apocalíptico que el partido comunista anunciaba, en la lucha revolucionaria y en la confianza en una huelga general definitiva, es de signo demoníaco y no verdaderamente idealista :

Toda mi vida de militante comunista se ha desarrollado bajo el signo de la huelga general, que seguía siendo, sin duda, algo apocalíptico, pero ya no inquietante, sino todo lo contrario : la explosión inmediata y festiva de una nueva realidad social. *In hoc signo vinces...* Pero la historia profana nunca resulta tan bonita como la sagrada : bajo el signo de la huelga general no hemos vencido.⁵

1 *Ibid.*, p. 123.

2 En el mismo sentido podemos leer la conclusión del ensayo de Semprún, *Mal et Modernité*. Cf. SEMPRÚN Jorge, *Mal et modernité*, Castelnau-le-Lez, Climats, 1995, [93 p.], p. 64-65.

3 SEMPRÚN Jorge, *Autobiografía de Federico Sánchez*, *op. cit.*, p. 153.

4 *Ibid.*, p. 172.

5 *Ibid.*, p. 73.

En el lado opuesto, tenemos, en *Autobiografía de Federico Sánchez*, una presencia apocalíptica de la muerte de tipo idealista, aunque en menor medida, dado que el objetivo principal de Semprún es acusar la vertiente entrópica que según él encerraba el PCE. A este respecto, es clara la referencia a la muerte de Rubén, el hijo de la Pasionaria, que murió combatiendo con el Ejército Rojo en Stalingrado. Mediante el recuerdo de unos versos que el joven Semprún escribiera en 1948 a la muerte de Rubén, el autor nos permite ver la importancia que tenía para él Dolores Ibárruri, como figura materna, en el plano ideológico y psicológico, dada la temprana muerte de su propia madre y la falta de una persona que rellenase el vacío dejado por ella, ya que no fue satisfactoria en este sentido la relación del adolescente Semprún con la segunda mujer de su padre. Semprún reproduce sólo las dos estrofas finales de ese poema :

La sangre de tu sangre fue vertida
por nuestra libertad en Stalingrado.
La muerte de Rubén es una herida

que en tu corazón arde. Pero escucha :
si arrancaron a un hijo de tu lado,
mil hijos nacen cada día en la lucha.¹

Durante la etapa comunista de Semprún, esta disposición filial hacia la Pasionaria le permitió superar, en cierta medida, lo que él mismo llama el « complejo de los orígenes », es decir, el sentimiento de culpabilidad por provenir de una clase social explotadora². A través de este poema, así como a través de los largos fragmentos que cita de su *Canto a Dolores Ibárruri* de 1947, pretende demostrar la visión idealista en la que creía ciegamente cuando entró a formar parte del partido :

De cada hombre arrebatado al calor de la vida nace no ya la fría paramera del pánico, sino la valerosa palabra creadora, la consigna rabiosa en que se templan las almas desbordadas hacia lo por venir. La muerte a cada paso se está volviendo vida.³

Atendiendo a estos usos de la muerte que vemos en la obra, podemos constatar que la actividad literaria de Semprún tiene como uno de sus objetivos principales sacar al yo Federico Sánchez y a todos los camaradas militantes de base de la categoría de chivos expiatorios o marionetas del totalitarismo, para reconfigurarlos bajo un patrón narrativo donde se convertirían en lo que literariamente llamaríamos víctimas propiciatorias, pues su ironía trágica pasaría así a ser configurada como tragedia romántica,

1 *Ibid.*, p. 20.

2 *Ibid.*, p. 25.

3 *Ibid.*, p. 93.

quedando salvadas su dignidad y su memoria¹. Vemos aquí el lado positivamente « quijotesco » de la empresa sempruniana, entendiendo por esto que, así como Cervantes criticaba que el mundo ficticio de las novelas de caballerías fuese recibido como historia, a la misma vez que ensalzaba la dignidad y el valor que él mismo demostró en Lepanto y que representa don Quijote, Semprún se esfuerza por criticar el comunismo por lo que hicieron de él sus máximos dirigentes, pero dejando claro que el comunismo fue también una gran experiencia de la fraternidad en su cotidianeidad idealista, ya que el valor del compromiso y la confianza ciega entre los camaradas eran la prueba palpable de que las grandes cualidades humanas de los comunistas no merecían el trato que recibieron :

Pero esa verdad objetiva no recubre toda la realidad del partido O sea la realidad de los comunistas de carne y hueso Te acordarás de los comunistas de carne y hueso Siempre te acordarás.

Te acordarás para siempre de la fraternidad de los comunistas Te acordarás de los desconocidos que te abrían la puerta y te miraban a ti Desconocido Y decías la contraseña y te abrían la puerta y entrabas en su vida y llevabas a su vida el riesgo de la lucha De la cárcel tal vez Te acordarás de los desconocidos militantes que encarnaban la libertad comunista.²

En conclusión, hemos visto cómo la figura de la muerte y los usos que Semprún hace de ella en su autobiografía más crítica para con la ideología comunista, *Autobiografía de Federico Sánchez*, tienen una motivación dirigida que funciona en los dos sentidos que admite el calificativo literario de apocalíptico. Por un lado, las referencias a los que fueron chivos expiatorios en manos de dirigentes comunistas sirven a Semprún para criticar el uso personal del poder alejado de la verdadera filosofía marxista, que fue la causa directa del lento fracaso del movimiento comunista ; por otra parte, las referencias a la muerte sirven a Semprún para ensalzar la realidad del lado idealista de la visión apocalíptica de los militantes de base, cuya fe ciega en sus mandatarios y en la imposibilidad de corrupción del

1 « Pero en 1988, cuando fui nombrado ministro de Cultura, la situación era muy diferente. Federico Sánchez ya no estaba allí como intermediario o intercesor : chivo expiatorio », SEMPRÚN Jorge, *Federico Sánchez se despide de ustedes*, op. cit., p. 147. Recordamos que, como explica Frye, el chivo expiatorio o *Pharmakós* es el personaje de la ironía trágica que desempeña el papel de víctima arbitrariamente escogida. En su recorrido, el chivo expiatorio va perdiendo su dignidad. La víctima propiciatoria es para Frye el personaje principal de la tragedia romántica que entrega su vida por una causa noble y digna. A través de esta víctima ritual o héroe simbólico, la sociedad queda redimida del mal : el héroe acepta su destino y el sufrimiento a fin de que su sacrificio beneficie a quienes lo rodean o a generaciones futuras. Cf. FRYE N., *Anatomy of criticism*, op. cit., p. 148.

2 SEMPRÚN Jorge, *Autobiografía de Federico Sánchez*, op. cit., p. 159.

Jaime CÉSPEDES

partido explica el trágico fin que tuvieron personas que tanta confianza depositaron hasta el final en el mismo. De este modo, insistiendo en la calidad humana de los militantes, Semprún los rescata del olvido para al menos darles la categoría literaria de víctimas de una tragedia en la que ellos no pierden su dignidad.

Jaime CÉSPEDES
GRELPP
IUFM/Martinique

La polarité Éros-Thanatos dans «Dos letters» de Bernardo Atxaga

El language [...] es [según Schaff] uno de los elementos más tradicionales de la cultura, el más resistente a las mutaciones [...]. Ello explicaría, a nuestro entender, las enormes dificultades del inmigrante para « mutar » su idioma, producto de la cultura que ha « mamado » y que le ha servido desde que era pequeño para « crear » y asimilar la imagen del mundo que lo rodeaba.

León y Rebeca Grinberg¹

Écrire, c'est frayer aux choses leur temps dans le silence et confier ainsi aux mots le pouvoir de les dire – dans le silence – pour ce qu'elles sont.

Pierre Fédida²

Vous croyiez que j'allais oublier vos errances individuelles, passer outre à vos embarras, votre travail qui n'avance pas, sans parler de vos désagréments d'amour, pour n'évoquer que les Grands Soucis du monde ? Non, je vous regarde, je m'occupe de vous.

Fred Vargas³

L'histoire que nous raconte Bernardo Atxaga⁴ trouve une résonance particulière, par la proximité de son titre, avec celui d'un bref conte d'Anton Tchekhov, intitulé « Deux lettres »⁵. Sans que l'on ait à supposer une influence de ce dernier sur l'œuvre étudiée, leur comparaison souligne le rapport particulier qu'entretiennent les lettres avec Éros et Thanatos. Éros, c'est le terme par lequel les Grecs désignaient le dieu Amour. Sa définition est assez proche, du moins chez Platon, de celle de la vie qui continue au-delà de toutes ses vicissitudes ; c'est pourquoi Freud a pu utiliser ce nom pour évoquer l'ensemble des pulsions de vie. Quant à Thanatos, la Mort, ce mot peut être employé, par opposition, pour désigner le travail de la mort. D'une part, la polarité Éros-Thanatos sous-tend « la relation familière et

1 GRINBERG León y Rebeca, *Psicoanálisis de la migración y del exilio*, Madrid, Alianza Editorial, col. « El Libro de Bolsillo », 1984, [274 p.], p. 122.

2 FÉDIDA Pierre *L'Absence*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1978, [333 p.], p. 30.

3 VARGAS Fred, *Critique de l'anxiété pure*, Paris, Viviane Hamy, 2003 [142 p.], p. 34.

4 ATXAGA Bernardo, « Dos letters » (titre original : « Bi letter jaso nituen oso denbora gutxiam »), conte traduit par SABÍN Arantxa, in *Historias de Obaba*, Madrid, Suma de Letras, 2001, [261 p.], p. 7-81.

5 TCHÉKHOV Anton, *L'Œuvre d'art et autres nouvelles*, Paris, Éditions Thélème, « Compact disc », 2005 [lu par EHRET Marie-France].

inquiétante à la mère comme le lien de l'enfant avec son père »¹ ainsi qu'avec leurs divers substituts ; la terre où l'on a grandi, la langue avec laquelle on a découvert le monde en font partie. D'autre part, les lettres, comme l'amour et la mort, impliquent aussi un rapport à l'absence et ses tentatives de dépassement ; l'exil constitue une figure clé de ce rapport.

Contrairement à celui de Bernardo Atxaga, qui concerne deux lettres reçues par le personnage principal, le conte de Tchekov nous présente un échange de correspondance. Un jeune avocat écrit à son oncle après avoir appris qu'un de ses voisins vient de rentrer de l'étranger après un séjour de six ans. Il aime la pupille de ce dernier et demande à son parent de se rendre chez ses voisins pour voir si cette jeune femme partage toujours cet amour. La réponse lui apprend dans son post-scriptum, et non sans détours, que cette dernière a épousé un allemand l'année précédente. Une histoire d'amour donc et de mort (de cet amour), avec à la clé la nécessité d'un difficile deuil.

La mort occupe une plus grande place dans le conte de l'écrivain basque : mort des amis, depuis longtemps quittés, et mort de l'amitié elle-même ; mort de l'épouse ; mort de la langue, qui est le point le plus visible de cette forme de mort que constitue l'exil ; mort au monde des autres qui accompagne l'appauvrissement des relations sociales, y compris intra-familiales ; mort du narrateur qui se profile, du fait de son grand âge et des limites qu'il lui impose.

Toutes ces manifestations de la mort ne prennent sens que de leur contraste avec le désir, l'amour, l'amitié ou tout simplement le plaisir de vivre que nous pouvons définir comme des manifestations d'Éros. J'ai organisé ma lecture de la polarité Éros-Thanatos dans le conte à partir de son lien à un désir fondateur réalisé, de la place subjective qu'occupe une scène décisive marquée par la rivalité, de son rapport aux pertes et aux manques et, enfin, du rôle de l'écriture comme voie de sublimation.

Le narrateur évoque, dans un dialogue intérieur, l'épisode le plus crucial de sa vie, celui qui a fait de lui ce qu'il est. En contrepoint de la mort, le désir trouve une place inhabituelle : celle du désir réalisé par un être humain qui a su saisir sa chance pour le transformer en réalité. En effet, l'histoire du vieux Martin est celle d'un rêve réalisé. Malgré ses talents de danseur et les succès féminins qu'il aurait pu lui valoir, le rêve auquel il subordonne tout est de partir en Amérique :

¹ COUVREUR Catherine, *La Polarité de l'amour et de la mort*, Paris, PUF, coll. « Épîtres », 2000, 172 p. Je reprends ici des termes figurant sur la quatrième de couverture et se rapportant à « Amour et destruction, liaison et déliaison, investissement narcissique et objectal ».

La polarité Éros-Thanatos dans «Dos letters» de B. Atxaga

La verdad es que yo no quería casarme, porque para entonces, y por muy young man que fuera, ya tenía decidido marcharme a América. Por allí andaba en el baile, venga dar pasitos y venga saltar, pero no estaba para quedarme. Estaba en lo de meterme en un barco, y me pasaba las horas dándole vuelta al asunto, a lo del barco y lo del dinero que necesitaba para pagarme el pasaje. Como no tenía una buena ocasión para hacer dinero, pues me lo pasaba trabajando en el bosque y bailando.¹

Ainsi, c'est un pays qui occupe le lieu essentiel dans le registre de la séduction. Là-bas, en Amérique, un ailleurs pointait ce lieu qui exerçait sur lui son attrait. C'est par la réalisation de ce désir, longuement mûri au cours de longues soirées d'hiver, que son présent trouve sa logique. Ce désir d'Amérique apparaît comme ayant, à un moment précis, donné un sens à une vie qui s'en trouvait dépourvue :

Hasta que empecé a pensar en lo de mi marcha a América, se me hacía aburrido estar sentado delante del fuego y solía estar deseando que llegara la primavera. Pero una vez tomada la decisión de emigrar, le cogí gusto, me encantaba quedarme toda la tarde mirando el movimiento de las llamas. [...]. Y la verdad es que a mí me ayudó mucho y que si ahora estoy en esta city americana, es por todo lo que pensé en aquellas tardes de invierno.²

Mais aller en Amérique ne se rattachait pas, pour lui, à la dimension identitaire d'un devenir Américain ; il ne pensait pas y passer le reste de sa vie et voyait son futur exil comme un temps passager auquel il faudrait un jour mettre fin. De ce lointain pays étranger, il aurait fallu revenir, au moins avant sa mort, pour pouvoir mourir en paix : « volver al Basque Country para allí morir en paz ; porque la verdad es que la tierra donde uno ha nacido es siempre especial y tiene su gracia eso de apagarse justo en el mismo sitio donde nos despertaron »³. Cette possibilité de mourir en paix semble donc lui échapper maintenant que ses enfants sont devenus américains et ont trouvé des épouses d'origine irlandaise. Du moins, elle ne lui est plus accessible dans sa forme la plus simple : le retour au pays conçu comme matrice originnaire. Il restera donc à Boise, la ville dans laquelle il vit.

L'argent occupe au long du récit une place particulière. Le vieux Martin se définit lui-même à plusieurs reprises ou est défini par ses proches par son avarice, contrairement à sa femme ou à son fils auxquels il a pu reprocher leur caractère dépensier : « También él es muy gastador ; en eso ha salido a su madre »⁴. On en trouve diverses mentions dans le texte : « tú siempre has sido muy mirado con el dinero, Old Martin, siempre has sido un tacaño y un avaricioso »⁵, ou « Lo que más le gusta a usted es el dinero »⁶, ou encore « Y

1 ATXAGA Bernardo, *op. cit.*, p. 30.

2 *Ibid.*, p. 35.

3 *Ibid.*, p. 13.

4 *Ibid.*, p. 56.

5 *Ibid.*, p. 18.

6 *Ibid.*, p. 39.

de no ser usted tan avaricios, cuánta más calm tendríamos en casa, Old Martin »¹. Pourtant, arrivé au soir de sa vie, le vieux Martin n'échangerait pas le plaisir que lui procuraient les fêtes de son village pour tout l'or des États-Unis.

Les lettres qu'il vient de recevoir de son village le ramènent au monde que viennent de quitter les deux amis les plus chers de sa vie d'homme jeune. C'est à un travail de deuil qu'il se trouve confronté. Mais le deuil de ses amis n'est pas le plus difficile à faire, pas plus que ne l'ont été, quelque temps auparavant, ceux de son frère et de sa sœur :

Mi hermano y mi hermana fueron envejeciendo, y envejecieron tanto que al final se murieron. Yo también soy muy viejo, que pronto haré los ochenta, pero la verdad es que me encuentro very fine. Además, estoy muy contento de mi mismo, y eso también ayuda a vivir [...].

– ¿Y por qué estás tan contento de ti mismo, abuelo – me preguntaría Jimmy, si yo fuera capaz de explicarle todo lo que vengo explicando.

– Entre otras cosas, por las dos letters que tú me has traído esta semana, Jimmy – le respondería.²

Le contentement de soi qu'il éprouve s'explique, pour Martin, par l'orgueil qu'il ressent à être resté en vie alors que les autres sont décédés :

– Tengo el orgullo del superviviente, Jimmy. Primero, se marchó mi hermana, luego mi hermano. Y ahora, si las dos letters que has traído dicen la verdad, se han marchado los dos únicos amigos que me quedaban allí, el Flaco y el Negro. Así que, ya te digo, soy el único que queda, y eso me llena de orgullo.³

Les êtres humains sont mortels et le vieux Martin accepte cette norme à laquelle il n'a pas encore eu à se soumettre. Valorisant une mesure basée sur la quantification, il est finalement content d'avoir été gagnant au jeu qui consisterait à essayer de vivre le plus longtemps possible, lui qui ne s'est pas montré amateur de ces conflits auxquels conduit si facilement la rivalité, comme celui qu'il va nous rapporter. Là où le deuil retrouve, pour lui, toute sa dimension mortifère, c'est lorsqu'il évoque la fin de son lien au village qui l'a vu grandir :

El caso es que decidí quedarme para siempre en América, y dejar en manos de la post office la añoranza que en estos casos se siente por el country perdido. Y la verdad es que al principio recibía muchas cartas, de mi hermano y de mi hermana, y que nunca faltaban las noticias. Pero, en fin, todo se acaba en esta vida, y aquello de la post affice se acabó también [...].⁴

Le pays d'origine ressemble à un amour perdu. L'objet qu'il représentait devient fantomatique au moment où, en ce lieu, il ne se trouve plus personne

1 *Ibid.*, p. 56.

2 *Ibid.*, p. 14-15.

3 *Ibid.*, p. 15.

4 *Ibid.*, p. 14.

La polarité Éros-Thanatos dans «Dos letters» de B. Atxaga

gardant la mémoire de l'existence du vieux Martin. Le jeu de la mort concerne directement ce dernier lorsqu'il fait disparaître un des liens essentiels le rattachant au monde et constitue un des motifs essentiels de son travail de deuil : « Old Martin – me dije –, ya ha llegado la hora que te despides de tu pueblo ; allí ya no queda quien pueda acordarse de ti »¹.

Les deux lettres qu'il vient de recevoir sont les deux dernières et elles le ramènent à ce monde qu'il porte en lui et aux circonstances qui ont déterminé son destin. Celles-ci sont directement liées à l'histoire de ses deux amis, maintenant décédés, dont nous ne connaissons que les surnoms : *el Flaco* et *el Negro*. Il lit et relit ces lettres cherchant ce qui y manque et le trouve : la lettre, pourtant étoffée, de la fille du *Negro* ne fait pas référence à la mort du *Flaco*. Ils sont donc restés fâchés toute leur vie :

Seguía pensando en ese mystery cuando, de pronto, un día que estaba sentado frente a la school de Jimmy, comprendí la razón.

Eso sólo puede significar una cosa, Old Martin – me dije. Que las dos familias no se trataban, que vivían en conflict.

Y, a la vez que pensaba aquello, mi mala memory despertó y empecé a acordarme de todo.²

Ce lointain conflit entre *el Negro* et *el Flaco* constitue, pour lui, la scène sur la base de laquelle il est né à la nouvelle vie qui a été la sienne en Amérique. C'est, en effet, à cette occasion qu'il a pu gagner l'argent qui lui a permis de partir et cela alors qu'il ne parvenait pas à réunir par ses économies la somme nécessaire pour le faire : « [...] las oportunidades de ganar dinero suelen ser escasas. Sin ir más lejos, allí estaba yo, deseando ir a América y sin poderlo hacer por falta de dinero para el barco »³.

Avant d'être berger en Amérique, dans l'Idaho, le vieux Martin avait été bûcheron au Pays Basque, comme les deux amis avec lesquels il travaillait. Ces deux derniers vont s'opposer à partir d'un défi faisant suite à l'éclosion de leur rivalité favorisée par un vieil homme, spécialistes de compétitions et de paris, qui arriva un jour de fête dans leur village avec une pierre de cent kilos.

Les circonstances conduisent ses deux amis, aux caractères si dissemblables, à entrer en compétition. *El Negro* – « era, como digo, burlón y malicioso, pero también muy arrogante »⁴ – s'empresse de montrer ses talents. *El Flaco* – « era un tantillo tristón, buen trabajador y no servía para andar con chicas »⁵ –, contrairement à toute attente, s'y essaie également

1 *Ibid.*, p. 18.

2 *Ibid.*, p. 25.

3 *Ibid.*, p. 52.

4 *Ibid.*, p. 31-32.

5 *Ibid.*, p. 31.

sous les sarcasmes du *Negro*. Le vieil homme se réjouit. Martin désapprouve.

Dans ce conflit, Martin garde ses distances et ne s'engage dans aucun des deux camps qui vont se former, nous révélant par là un des traits de son caractère – « no me gusta tomar partido »¹ – directement lié à son peu de goût pour les situations de rivalité active. Mais, lorsqu'il aura compris la réalité de l'enjeu, il va, tout de même, en tirer un avantage financier qui le situe, au moins en apparence, du côté des gagnants dans une affaire dont la logique de base dépasse l'entendement des protagonistes mis en rivalité.

En effet, la tactique déployée par le vieil homme à la pierre est simple. Ayant trouvé deux jeunes hommes aux caractères contrastés, il s'agit, pour lui, d'organiser le concours qui va les opposer, de choisir celui qui est apparemment le plus faible des deux, de tout faire pour qu'en définitive il gagne et d'empocher une partie substantielle de l'enjeu des paris auxquels donnera lieu la compétition.

En ce qui concerne Martin, sa neutralité, ses bonnes relations avec les deux rivaux et son insatiable curiosité vont contribuer à donner à cette lutte acharnée entre les deux champions, aux relations jusque-là fraternelles, une dimension fondatrice, c'est-à-dire originaire. Le moment étant à l'entraînement pour les deux rivaux, Martin les rencontre l'un après l'autre pendant leurs temps de repos. Au début, il assiste aux entraînements sans problème et lorsqu'il les évoque avec sa mère, celle-ci établit un rapport implicite entre la force des intéressés et celle du père de Martin :

Por decir una, que el Flaco saltaba a la comba durante una hora seguida, pero no con una cuerda como la que usan las chavalitas, sino con un palo recto, y que ni una sola vez lo rozaba con las rodillas.

– No me digas – se asombraba mi madre – ¡ Pues no tienen mala cintura !

– El Negro, por su parte – seguía yo –, se cuelga de una rama y le da cien besos al leño.

Y entonces mi madre me contaba historias de mi padre, de cómo también él había sido muy fuerte.²

Mais le plaisir de Martin n'est pas du côté des démonstrations de force. La force du père, qui se conjugue au passé, ne l'a pas empêché de mourir. Comme celle des deux amis, elle n'est pas, de façon évidente, du côté de la vie. La vie et ses développements censés lui semblent impliquer prudence et réflexion : « Martín, no seas tonto, no metas baza en este asunto. Aquí se va a armar »³. Et, au-delà de toute question de prudence ou de réflexion, le plaisir de Martin, c'est, plutôt que d'avoir à démontrer sa force, d'être bien

1 *Ibid.*, p. 49.

2 *Ibid.*, p. 59.

3 *Ibid.*, p. 46.

La polarité Éros-Thanatos dans «Dos letters» de B. Atxaga

avec les uns et les autres et de connaître tous les secrets – « de eso se trataba, de secretos »¹.

Son goût pour la parole et sa capacité de parler – « siempre he sido un hablador cabal »² – le situent même à l'origine des diverses rumeurs qui couraient dans le village. À partir de ces divers éléments, l'histoire peut développer l'enchaînement des faits qui vont conduire Martin, malgré son peu de goût pour l'engagement, à s'y retrouver impliqué.

Lorsque l'entraînement devient plus décisif, les entraîneurs de l'un et de l'autre lui demandent de mettre fin à ses visites, mais il se cache dans les environs pour écouter ce qui se passe et compte les levées à partir du bruit de la pierre et, pour pallier à l'absence de montre, des pulsations de son cœur. Vingt jours avant l'épreuve, l'avantage du *Negro* sur le *Flaco* est net. Méfiant, l'entraîneur de ce dernier s'arrange, cependant, pour que les levées de son poulain ne puissent plus être utilement comptées à l'oreille.

Les paris donnent le *Negro* vainqueur à dix contre un et, soudain, Martin comprend ce qui est en train de se passer : « el anciano lo tenía todo pensado desde el principio »³. Trois jours avant la compétition, discrètement allongé près de la maison du *Negro*, il voit arriver le préparateur du *Flaco*, qui discute avec celui du *Negro*. Après un échange d'informations – le niveau des deux bûcherons est voisin –, il évoque les modalités qui vont affaiblir el Negro : une fille dans son lit, un repas lourd, une manière particulière d'attacher sa ceinture abdominale.

Martin pense d'abord dénoncer la combine, mais, par prudence, après réflexion, il se méfie de la violence du *Negro* et envisage les conséquences néfastes que pourrait avoir un tel acte pour le vieil homme, dont la vie serait en jeu, pour le *Negro*, qui deviendrait de ce fait un assassin, et aussi pour lui-même :

Old Martin, ya lo he dicho al principio, siempre ha tenido la costumbre de pensar, nunca ha hecho nada sin pensar. [...] No dejaba pasar nada sin sopesarlo de antemano, no quería causar perjuicios creyendo hacer el bien. Y así fue como actué con lo de la competición.⁴

Il ne dira donc rien. D'autant plus qu'il comprend rapidement que cette compétition est la chance que le ciel lui offre de réaliser son rêve de partir en Amérique. Avant de partir, trois mois plus tard, il rend visite à ses deux amis et constate sans plaisir qu'ils ne veulent pas mettre fin à leur désaccord. Maintenant, au lendemain de leur mort, il regrette de ne pas leur

1 *Ibid.*, p. 59.

2 *Ibid.*, p. 52.

3 *Ibid.*, p. 70.

4 *Ibid.*, p. 75.

avoir écrit la vérité et se reproche un mauvais calcul : il pensait revenir au pays ; il n'avait pas prévu de rester en Amérique :

Si yo les hubiera escrito explicando todo lo que pasó, quizás entonces se habrían amigado, pero claro yo tenía la intención de volver, y no me pareció conveniente. [...] De haberlo decidido desde el principio, habría escrito esa letter y habría hecho muchas otras cosas, como aprender english y otras así.¹

Le caractère prudent et réfléchi de Martin, son goût pour l'économie, son peu de propension pour la rivalité et l'engagement, sont loin de suffire, cependant, à construire un bonheur sans tache. La question du deuil de son pays et de sa langue s'accompagne d'une série de regrets. En fait, ce deuil, il voudrait soudain l'avoir déjà fait, mais il a été incapable d'en payer le prix – si l'on peut ainsi parler d'identité avec les mots de l'argent.

L'énonciation de ses regrets vient ponctuer le fait qu'il ressent sa situation comme dramatique. Après la mort de sa compagne, et, de l'autre côté de l'océan, de son frère, de sa sœur, de ses deux amis, il n'a plus personne avec qui il puisse communiquer normalement, ni oralement, ni par écrit. Il en est réduit, dans sa vie courante, aux simplismes comme ceux qu'il connaissait du temps de sa vie professionnelle :

Recuerdo que, una vez al año, todos los pastores nos reuníamos para una fiesta, y que llegaba el gobernador del estado de Idaho y nos preguntaba :

– How are you ? Are you well ?

– Very well, mister – le decíamos. Pero sólo porque no sabíamos decir otra cosa, no porque estuviéramos contentos de andar todo el día con ovejas.²

Le récit est encadré par une double référence, elle aussi fondatrice, évoquant les difficultés que Martin rencontre pour s'adresser à son petit-fils et à sa belle-fille, les deux êtres avec lesquels il entretient des rapports sociaux réguliers, connotés positivement dans le premier cas et négativement dans le second. Dès le début de l'histoire, lorsque son petit-fils lui apporte ces dernières lettres et s'inquiète de leur arrivée, le vieux Martin nous indique l'ampleur du problème :

– Cuéntame, my boy, ¿ qué es lo que te preocupa ? – le dije entonces.

– ¿ Por qué tantas letters de Europa, abuelo ?

La pregunta era sin duda muy buena [...]. La pena es que yo no pude estar a su altura, que no pude responder como se merecía, porque, claro, yo sólo soy un viejo pastor, un pastor tonto que no tiene educación ni nada que se le parezca, y la triste verdad es que mi english es muy malo, malísimo, cada vez peor. [...] Así que esa fue la pena, que, al no estar a su altura, no tuve otro remedio que responder a Jimmy con las cuatro cosas que le digo siempre : que no soy americano y que todavía me queda mucha familia en Europa ; que ésa es la razón por la que recibía tantas letters desde tan lejos.

¹ *Ibid.*, p. 80-81.

² *Ibid.*, p. 12.

La polarité Éros-Thanatos dans «Dos letters» de B. Atxaga

Realmente es una pena lo del english, porque, al fin y al cabo, yo soy igual que todos los abuelos, y me gustaría mucho que mi nieto conociera lo que ha sido mi vida, la vida de este Martín Aguirre que aquí todos llaman Old Martin.¹

Apparaissent comme fondamentaux l'échange limité entre grand-père et petit-fils par la barrière de la langue, le lien entre l'absence d'acculturation et l'absence de culture, la dévalorisation du locuteur et le message erroné qu'il est conduit à donner en suivant ce que lui permettent ses capacités linguistiques. En effet, tout ce que trouve à dire le vieux Martin dont, à cette occasion, nous apprenons le nom, c'est qu'il a beaucoup de famille au pays, alors qu'il n'y reste plus personne susceptible de se rappeler de son existence. Ce mensonge constitue le raccourci par lequel il exprime son désir de rester affectivement rattaché à son pays, même s'il ne pourra plus y revenir.

Il cherche aussi à qui incombe la faute de cette situation et en conclut que c'est la conséquence de son métier de berger qui l'a conduit à rester identique à lui-même – du moins, le plus possible. La radio lui a appris à comprendre, pas à parler. Ce métier l'a conduit à vivre dans un isolement que son avarice est venue renforcer, comme le montre le souvenir d'une conversation avec son épouse :

– Martín aquí en la montaña vivo sin ilusión y la ilusión es media vida. ¿ Por qué no vamos a la ciudad ?

[...] – Pero, María – le decía yo – ¿ No te hace ilusión ver que aquí ahorramos mucho ?

– No, ninguna – me respondía la terca de ella.²

Dans les échanges qui en résultent, au moment de sa vieillesse, la phrase favorite de son petit-fils paraît être « I can't understand ». Il insiste, il est têtu, comme sa mère, Kathleen, l'irlandaise. Si le narrateur ne dit rien pour lui-même, il ébauche à deux reprises une ressemblance fils-mère qui pourrait aussi le concerner et avoir un rapport avec la passivité dont l'ultime conséquence pour lui est son goût frustré pour la parole. Son fils est dépensier comme María, sa mère et son petit-fils têtu comme indiqué. Le fait que les lettres soient des avis de décès ne dit rien à l'enfant et leur conversation s'arrête rapidement. Ce que nous en rapporte le narrateur devient rapidement la conversation qu'il aurait pu avoir et non celle qu'il a eu.

Sa bru est, après son petit-fils, la personne qui a le plus d'importance dans sa vie de tous les jours, même si la modalité préférentielle qu'il a trouvée pour exprimer ses sentiments à son égard est la querelle. Des

¹ *Ibid.*, p. 10-11. Le conte commence p. 9.

² *Ibid.*, p. 30-40.

³ *Ibid.*, p. 15.

activités de sa journée, dominées par le fait de penser, telles qu'il les résume pour lui-même, c'est la seule qui, avec Jimmy, implique une relation à une personne : « Paseo por el garden, estoy sentado en casa, riño con la terca irlandesa que Dios ha querido darme por nuera, voy a la school a buscar a Jimmy [...] »¹.

Par sa capacité d'échange, Kathleen est en mesure de répondre, à sa façon, à la demande d'amour que le vieux Martin peut formuler à son rencontre, même si souvent l'espace de la dispute est à la fois le lieu et la manifestation de cette demande. Au moins, avec sa bru, il dispose, comme avec Jimmy, d'un public potentiel pour écouter la parole que l'absence de langue commune le conduit à garder pour lui – ce qui ne paraît pas être le cas avec son fils.

Elle lui reproche d'ailleurs de ne pas raconter sa vie, comme le faisait son propre père : « Ella dice [...] que en realidad no quiero contar nada de mi vida, como los criminales »². En facilitant l'expression d'affects, l'opposition rend les échanges entre eux plus praticables. Martin cherche, par exemple, à la faire enrager en traitant l'Irlande d'île perdue et en mettant en doute la véracité des histoires que racontait le père de Kathleen, ce qui lui vaut des mesures de rétorsion.

À part ces rares moments, le vieux Martin se parle à lui-même et s'étonne que son propos soit aussi chargé de reproches : « También es curioso esto, digo, ponerse uno a hablar consigo mismo y tener que oírse un montón de reproches »³. Et, parmi ces reproches, l'amour de l'argent qui le caractérise et qui a eu une incidence importante sur le déroulement de sa vie, occupe une place essentielle. Mais les reproches ne constituent pas, cependant, la tonalité dominante de ses propos.

Il se rappelle avec beaucoup de plaisir, par exemple, avoir été un danseur hors du commun : « Y es que en realidad, yo no tenía que haber sido pastor, tenía que haber sido bailarín »⁴. Cette référence au métier de danseur met en avant une des possibilités pour lesquelles sa vie n'a pas trouvé de voie. Mais elle est évoquée sans tristesse, avec fierté. Kathleen n'aurait pas voulu le croire sans la démonstration qu'il fit à la maison un jour où son fils avait apporté un disque de musique mexicaine qui ressemblait aux fandangos de sa jeunesse. En fait, Kathleen occupe beaucoup de place dans sa vie. Elle détient parfois une position quasi maternelle et est explicitement comparée à sa femme. C'est à elle qu'il pense, par exemple, quand il se rappelle les

1 *Ibid.*, p. 17.

2 *Ibid.*, p. 19-20.

3 *Ibid.*, p. 18.

4 *Ibid.*, p. 28.

La polarité Éros-Thanatos dans «Dos letters» de B. Atxaga

punitions collectives que le curé du village faisait subir aux enfants en cas de faute de l'un d'eux :

Luego Kathleen se extraña porque no rezo mis prayers y se enfada mucho, porque, eso sí, estos irlandeses son peores que nosotros con el cuento de la religión [...]. Pero ahora que me ha vuelto la memory, ya le contaré cómo era aquel cura de mi pueblo, aquel gordo que se comía lo mejorcito de cada casa.¹

De même, lorsqu'il pense aux fêtes de sa jeunesse et au fait que son petit-fils en connaîtra des milliers sans y trouver la même part de rêve, il se dit aussitôt : « Se lo tengo que decir a Kathleen »². Quand il évoque ce qu'il disait à sa femme à ce sujet, c'est pour conclure : « Ella era igual de terca que Kathleen y siempre me repetía lo mismo »³. Il n'est donc pas étonnant que lorsque l'histoire boucle son cercle en reprenant le thème essentiel du début, à savoir l'incapacité dans laquelle se trouve le vieux Martin de donner les explications qu'il souhaiterait à son petit-fils, sa bru soit clairement associée à ses regrets. Mais cette association s'accompagne d'un renversement critique :

Si supiera english, como debería saberlo, contaría a Jimmy toda esta historia que he escrito sobre el papel, pero tal como están las cosas, sabiendo tan poco, no sé, puede que no le cuente nada. Y quizá sea mejor así, porque seguro que a Kathleen no le gustaría la forma en que actué, seguro que me llamaría egoísta. Y es que Kathleen no tiene ni idea de lo que es la vida y no me comprende.⁴

La critique de Kathleen qui justifie l'évocation de son nom la situe clairement en tant qu'objet d'amour insatisfaisant et la relation qui l'unit à elle est marquée par une propension à la dévalorisation mutuelle. Seul le récit que Martin consigne par écrit peut lui permettre de dépasser les diverses difficultés qu'il rencontre. Ce dont il est insatisfait voit sa valeur se transformer et devient fondateur. Tout d'abord, le récit est fondé sur une récupération du passé, ensuite il constitue un utile palliatif à ses problèmes de communication et, enfin, il lui permet de satisfaire et de dépasser son avarice.

En effet, si le personnage du vieux Martin écrit les souvenirs qui lui reviennent pour ne pas les oublier, cette consignation du passé qu'il ne peut pas raconter, faute de moyens linguistiques appropriés, n'est pas sans rapport avec son avarice et avec son plaisir de raconter. C'est par l'inversion de sa valeur négative que permet l'écriture que sa difficulté de communication se rattache aux destins variés d'Éros.

1 *Ibid.*, p. 33.

2 *Ibid.*, p. 39.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 81. Il s'agit de la dernière phrase du conte.

L'opération implique et permet, en même temps, un travail sur lui-même particulièrement complexe. Ce travail de récupération de la mémoire, qui facilite un travail de deuil, peut être avant tout défini comme un triomphe de la vie. Cette dernière est clairement représentée par les diverses références à la lumière qui accompagnent le soudain retour des souvenirs enfouis :

Fue como cuando la corriente eléctrica vuelve de nuevo después de una avería, y en una habitación es una bombilla que se enciende, y en otra el aparato de la radio que comienza a emitir música, y en la cocina el icebox ronronea, y por todo el barrio van apareciendo los rectángulos de luz en las ventanas que alegran la noche. Así es como me pasó a mí. Tuve una iluminación y todo mi pasado en el pueblo se me vino de golpe a la cabeza.¹

L'écriture, en plus de la satisfaction qu'elle procure par elle-même, se rêve, au départ, comme préparant une parole à venir. Aussi, se dit-il :

Old Martin, mejor será que dejes bien apuntado en el papel todo lo que recuerdas ahora, porque es posible que la iluminación sea pasajera. Apréndete bien lo que pasó entre el Flaco y el Negro, y luego lúcete delante de todos contándolo.²

Mais, à la fin de l'histoire, cette possibilité ne paraît pas très crédible au narrateur lui-même, qu'elle a simplement aidé à avancer : la « illusion » sur laquelle elle reposait n'aura ainsi pas été totalement inutile, ne serait-ce que pour le plaisir passager du moment de sa formulation.

L'écriture porte, en tout cas, la trace de ce qu'elle cherche à dépasser : la limite que constitue la mort. Elle trouve sa raison d'être dernière en répondant à l'exigence suivante : écrire ou mourir. Cette exigence, que le conte met en scène avec une grande simplicité, souligne clairement le rapport de l'écriture avec la solitude, voire avec une forme de lutte contre la dérélition. L'écriture y est, avant tout, dépassement de la mort, dont la mort de la parole est une représentation essentielle.

L'écriture peut alors permettre d'évoquer la mort sous ses diverses formes et de trouver un ultime plaisir à parler de la séduction que peut exercer un pays, des scènes fondatrices par lesquelles les jeux de l'amitié et de la haine ont construit le présent, ainsi que des pertes et des manques dont chacun porte la blessure, et qui ne lui ôtent pas le plaisir d'être là, être de mémoire et de fiction, vivant et parlant jusqu'à son dernier souffle, maillon d'une chaîne qui dépasse et transcende sa vie individuelle, destin qui trouvera une suite dans d'autres destins à venir, celui d'êtres auxquels il n'aura pas toujours pu faire part, de vive voix, des histoires passées qu'ils ignorent et qui pourtant fondent leur présent et leur devenir.

Et si l'horizon de la mort se rapproche au point de rendre la parole inutile, il reste toujours possible de devenir à la fois l'auteur et le

¹ *Ibid.*, p. 25.

² *Ibid.*, p. 26.

La polarité Éros-Thanatos dans «Dos letters» de B. Atxaga

destinataire de l'histoire qui se raconte à la lumière de la mémoire. Il s'agit, quel que soit son intérêt, de laisser ainsi une trace – trésor ou reste – susceptible de tenir, au moins provisoirement, la mort en échec. La mise en scène de l'écriture dans le conte concrétise l'aspect tragique de la situation évoquée et favorise, de ce fait, l'identification du lecteur au héros de l'histoire. C'est, à mon sens, parce que le narrateur écrit, cherchant ainsi à soustraire au néant l'unicité de sa mémoire reconstituée, que le conte réussit à rendre attachant un héros essentiellement négatif.

Clément TOURNIER
GRELPP
Université Cergy-Pontoise

SENS ET NON SENS

La mort et les figures de l'être: l'œuvre poétique de Jaime Siles

La mort concernant inévitablement tous les hommes depuis la nuit des temps et étant une certitude partagée, un indiscutable postulat, il ne paraît pas possible que les poètes veuillent et puissent l'exclure ou l'oublier, car, s'ils la rejettent ou la maudissent, c'est encore avec des mots, des textes ou même des livres qu'ils le font. Elle est donc toujours quelque part, sous différentes formes, présente dans les œuvres, et la poésie espagnole est de ce point de vue particulièrement riche en figures de la mort. J'ai choisi un poète né en 1951, Jaime Siles, parce que je voulais comprendre comment un écrivain actuel, notre contemporain, parle de la mort et, plutôt que de présenter un seul recueil, j'ai préféré explorer toute l'œuvre, entre 1969 et 2004, afin de mieux montrer les détours complexes par lesquels passe le langage poétique pour que la mort, d'abord inscrite à la lisière¹, quand s'effectue la construction de l'être dans le monde (1969-1989), vienne s'imposer en 1999 dans *Himnos tardíos*², puis en 2004 dans *Pasos en la nieve*³, à travers l'angoisse et la douleur d'un moi qui se situe au milieu d'un « nous » qu'il évoque ou invoque, en contact aussi avec le lecteur inconnu mais toujours proche dont il partage le sort. Pareille évolution implique des choix langagiers multiples et complexes, mais aussi des constantes dont font partie le rôle prééminent du vers, la fonction majeure du substantif et un délaissement de la procédure métaphorique au profit de la pure définition par équivalences entre des mots abstraits fortement spatialisés.

Dans *Génesis de la luz*⁴ et *Biografía sola*⁵ – le poète a alors entre dix-huit et dix-neuf ans – le poétique se fonde sur trois grandes entités : l'univers, le moi et l'écriture. Tous trois sont solidement liés, car le jeune locuteur entre ici en poésie ; il est aux prises avec elle, mais aussi avec des désirs intenses qu'il cherche à réaliser. La tension du langage est extrême et l'on voit surgir des signes de vie et de mort qui se livrent combat. Nous assistons à l'apparition d'une nouvelle cosmogonie ou plutôt d'un cosmos traversé par de perpétuelles genèses peut-être héritées de l'écriture de Vicente Aleixandre, d'où la présence de substances et d'éléments accompagnés du participe passé *muerto* (*muerta*), parfois ponctuellement aussi du substantif *muerte* : « Los granos, con el brillo de escarcha humedecida, / tremantes de

1 SILES Jaime, *Poesía*, 1969-1990, Madrid, Visor, 1992, 349 p. Ajouter une virgule ou mettre les dates entre parenthèses

2 SILES Jaime, *Himnos tardíos*, Madrid, Visor, 1999, 86 p.

3 SILES Jaime, *Pasos en la nieve*, Barcelona, Tusquets, 2004, 176 p.

4 SILES Jaime, *Poesía*, 1969-1990, *op. cit.*, p. 9-25. Cf. précédent commentaire

5 *Ibid.*, p. 27-36.

ignorancia palidecen. Una / erosionada muerte que conocen, mas no saben cuál sea el ave que la anuncie, / ni si los árboles serán esclavos de su sombra / al mediodía »¹ ; « piedras tienen muerte y no lo saben »² ; « de un viento moribundo en la colina »³ ; « trituradas estrellas »⁴ ; « con el frío de los pájaros ahorcados en la noche »⁵ ; « hacia las playas muertas⁶ ; la tierra muerta »⁷ ; « Los pájaros de enero muertos junto a la orilla entre las olas »⁸ ; « en el cadáver de la aurora »⁹.

Mais ces vastes espaces cosmiques sont aussi ensanglantés par les traces inexplicables de blessures et de morts humaines : il est en effet question de « corazón seccionado »¹⁰ ; « corazón ahogado »¹¹ ; « cuerpos muertos »¹² ; « cadáveres bellos »¹³ ; « muchacha hundida »¹⁴. Tout cet univers saigne et l'on s'interroge sur ces images dont on cherche vainement à identifier un référent, d'autant que, dans « La hora en que los dientes », premier texte du premier livre, le locuteur évoque le cri dû à un coup de hache, puis le gibet, la corde et le cou du pendu¹⁵. Idoli Castro qui a soutenu une brillante thèse de doctorat sur la pensée poétique de Jaime Siles¹⁶ estime que tous ces signes de mort, s'ils ne « reflètent » pas à proprement parler les violences du franquisme, se rapportent cependant à des destructions latentes, ici traduites par des images, et qui ont hanté durant l'après-guerre la famille républicaine de Siles, une enfance et une adolescence vécues dans la contrainte. Je crois que cette proposition est très pertinente, mais je vois aussi, notamment avec l'expression « Lupercales son éstas »¹⁷, une transposition de fêtes et de rites de l'Antiquité classique, bien connus du grand latiniste qu'est Jaime Siles, et j'insisterai plutôt sur le sens figuré de ce sang, présent dans les poèmes où le

1 *Ibid.*, p. 16-17.

2 *Idem.*

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 19.

5 *Idem.*

6 *Ibid.*, p. 22.

7 *Ibid.*, p. 23.

8 *Ibid.*, p. 24.

9 *Idem.*

10 *Ibid.*, p. 15.

11 *Ibid.*, p. 23.

12 *Ibid.*, p. 19.

13 *Ibid.*, p. 20.

14 *Ibid.*, p. 23.

15 *Ibid.*, p. 13.

16 Idoli Castro, Maître de Conférences à l'université de Lyon-II, a soutenu sa thèse de Doctorat à l'université de Saint-Etienne, sous la direction du Professeur Edgard Samper en décembre 2005.

17 *Ibid.*, p. 13.

La mort et les figures de l'être: l'œuvre poétique de Jaime Siles

locuteur saigne métaphoriquement pour écrire, pour créer sa poésie, comme l'univers lui-même saigne et regorge de lave créatrice : « cataclismos / me hacen teñir de rojo las cuartillas »¹.

La mort n'est donc dite initialement qu'au figuré, plutôt comme conséquence ou résultat et non comme événement essentiel vécu ou subi par l'homme.

Toutefois, les livres qui suivent, *Canon* (1969-1973)² et *Alegoría* (1973-1977)³ intègrent le substantif *muerte*, mais sans le lier à une phénoménologie, afin de lui substituer d'autres mots plus abstraits qui conduisent à une méditation sur la création artistique et plus encore poétique qui va au-delà de la mort, sans nier sa réalité effective. Plusieurs procédés entrent ici en jeu. La première grande trouvaille consiste à donner au néant, *la nada*, des sens nouveaux, et en particulier à lui attribuer une capacité phonique, le néant devenant alors un lieu de résonance – « Todo es música, nota, diapasón. / Hasta los cuerpos, en la nada, suenan »⁴ – parce que le moi, mû par un *daimon atopon* créateur, reconnaît, en accord avec la mythologie gréco-latine, les capacités de l'élément « air » à transmettre les voix. Il y a là un postulat que corroborent les expériences du moi au sein du monde. Tout dans l'univers est son. Le locuteur écoute du fond de son oreille, donc par l'imagination, le galop des chevaux qui s'accouplent, puis s'écroulent et disparaissent, toujours au fond de l'oreille, et leur mort – « La muerte los empañá⁵ ne se produit qu'au figuré, comme pur signe phonique universel, perceptible seulement dans le signifiant du texte.

Alegoría illustre l'épigraphe qui comporte des vers de Góngora : « El eco, voz entera, / no hay silencio a que pronto no responda »⁶. En trois courts poèmes disséminés dans le recueil, les voix (*voces*) qui résonnent lorsqu'elles disent un mot ne sont plus ensuite, mais le mot a la valeur des voix (I) ; puis ces voix qui ont disparu résonnent dans la mesure où elles ont émis quelque chose qui n'est plus, mais qui résonne (II) ; enfin, ces voix qui ne résonnent plus sont (III)⁷. Il n'y a donc jamais de fin définitive puisque le son se perpétue. L'on remarque comment l'assertion poétique qui prend valeur de postulat ou de vérité résulte d'une série de syllogismes qui aboutissent à une équivalence entre l'être et le son, ce qu'exprime le verbe être à la troisième personne du pluriel (*son*). La mort est absente de ces procédures, mais la notion de cessation, de *ne plus*, demeure inscrite dans

1 *Idem*.

2 *Ibid.*, p. 37-72.

3 *Ibid.*, p. 73-115.

4 *Ibid.*, p. 49.

5 *Ibid.*, p. 50-51.

6 *Ibid.*, p. 82.

7 *Ibid.*, p. 77, 95 et 107.

les recueils : la négation *no* est toujours dépassée par une démarche créatrice, néanmoins le signe reste indispensable à la diction de l'être qui se construit peu à peu dans l'œuvre silésienne. Les marques de la mort sont donc sublimées, surmontées, ceci de différentes façons, dans l'écriture, que je présenterai brièvement.

L'art apparaît comme un gage d'éternité le mot *eternidad* est employé en ce sens dès les premiers recueils et, dans un poème de *Canon*, « Ludwig van Beethoven piensa antes de interpretar por última vez », le locuteur, qui est ici le musicien parlant à la première personne, n'est gagné par aucune angoisse face à sa propre fin puisque la musique retourne à elle-même et le moi à lui-même, suivi de points de suspension qui évoquent un inconnu non tragique :

Pero vuelves a mí, que soy tu misma,
y el silencio termina, se va abriendo.
De dos en dos su cuerpo ignoto crea
y nos hizo ya ser : ser ambos juntos,
uno en el otro prisionero. Todo
ha vuelto a sí, la música,
yo mismo.¹

Le poète a recours à des allégories de la littérature grecque, *Hypnos* et *Thanatos*, pour les opposer et pour faire triompher la parole sur ce silence qu'est la mort et qui a pris une forme substantive :

Hypnos Tú y el silencio sólo sois un nombre,
una palabra que nada atrás encierra,
pues qué, de quién, en dónde ha sido nada
y nada ha sido de qué, de quién, en dónde.²

Cependant, et cela aussi crée la surprise, le dernier poème de *Alegoría* est une longue *silva* intitulée : Retablo de la muerte de Nuestro Señor Jesucristo (Poema para un cuadro) où le Christ mourant prend la parole, mais il s'agit ici d'un retable et surtout d'un poème pour un tableau, donc d'une libre méditation, un peu à la manière d'Unamuno face au *Cristo de Velázquez*. Ce Christ, qui se dit matière et qui est son propre doute, affirme n'être qu'un homme, un symbole dont la douleur inspire la compassion de celui qui regarde le tableau et qui s'identifie au Christ mourant. Le spectacle de cette mort d'un dieu (« dios » avec d minuscule) implique donc un partage de la souffrance humaine et dès lors le rêve d'une certaine humanité, ceci dans l'immanence qui n'est pas que la pure acceptation de ce qui est :

Donde no hay otra cosa que el sueño de sí mismo,

¹ *Ibid.*, p. 62-63.

² *Ibid.*, p. 78.

La mort et les figures de l'être: l'œuvre poétique de Jaime Siles
porque el hombre es el sueño de una claridad.³

Avec *Música de agua* (1978-1981)² et *Columnae* (1982-1985)³, l'œuvre s'enrichit peu à peu -chaque recueil contient un plus grand nombre de textes que les tout premiers- et l'être s'affirme, d'une part en privilégiant la place du corps au sein d'un univers multiforme dont il célèbre la beauté et qui accueille le désir amoureux et, d'autre part, en évoquant constamment le langage, la page, les signes qui servent à bâtir le discours poétique. Très subtilement, Siles entrecroise les formes de l'univers et les formes de l'écriture, donc le langage et le métalangage. L'univers est regardé pour fournir des mots, il devient mot à chaque regard. Mais il n'y a là aucun idéalisme béat, aucune soumission à des analogies entre le référent et le discours. Certes les pattes et les becs des mouettes sont des lettres, puis des phonèmes ; toutefois, le locuteur va au-delà du visible pour imaginer l'invisible, le vide, l'à-rebours, le blanc, donc le ne pas-être, et Jaime Siles ne cesse de réinventer une poétique du néant. Le substantif *nada* demeure dans ces deux recueils un noyau créateur de signes, qui permettent de dire l'inimaginé et l'inimaginable, avec des mots immédiats, sans métaphores, mais dont l'alliance parfois énigmatique relève de l'indicible. L'imaginaire du lecteur est tenu en éveil, d'autant que l'on assiste à une véritable escalade langagière qui assure l'inscription d'une négativité résolument créatrice. Quelques vers seulement donneront une idée de la variété des procédés poétiques :

Unidad de la nada en lo sonoro
que la palabra grafía en su silencio.⁴

Idea fija

I

El ojo con la sal
define el universo.
Materia y mar
en inconclusa forma.
Extensión sin extensión
que crece
perdida para sí.
en su oquedad.⁵

Il y a dans ces recueils un matériel langagier important qui appartient aux champs lexicaux du creux (*hueco*), du vide (*vacío, vaciedad*), du blanc, du silence (*silencio*), de la dénégation (*no, pero*), de la contradiction. J'y vois une impérieuse nécessité de lutter contre une béance non nommée, ce que

³ *Ibid.*, p. 115.

² *Ibid.*, p. 117-175.

³ *Ibid.*, p. 177-243.

⁴ *Ibid.*, p. 152.

⁵ *Ibid.*, p. 141.

corrobore, me semble-t-il, l'insistance plus forte du locuteur, dans *Columnae*, sur la toute-puissance du langage, écrit avec L majuscule dans le dernier poème de *Música de agua*¹, ceci dans la mesure où le moi notifie maintenant la mort, la cessation, et également la négativité possible du néant :

Y por ellos llevado
alcanzo yo mi ser, que es esta suerte
de lenguaje olvidado,
de música tan fuerte
que no es posible en él ninguna muerte.²
de la nada que ser nada consiente.³

En una gota

Del ser irradia sólo lo vivido.
La nada es una espera.
No vive el signo, sino tú que mueres
en él y en ti, como las hojas lentas.
Sonrie, toca, goza, mira
mientras borra la luz lo que ahora piensas.⁴

El lenguaje es columna
interior de la nada.⁵

A vosotras, frontera
del abismo insalvable,
columnas del lenguaje
en las que me sostengo
perdido, yo también.⁶

En 1989, Jaime Siles publie *Semáforos, Semáforos (1987-1990)*⁷ qui surprend les lecteurs car le locuteur entre ici dans le domaine de la ville contemporaine, dont il évoque les séductions et les pièges, toujours en vers classiques. Le ton n'est pas dépourvu d'humour, mais un poème fait allusion à plusieurs noms de batailles anciennes ou modernes, à la violence des hommes et le monde apparaît alors comme une terrible alternance entre sauvagerie et insignifiance. Deux hommages à des morts sont inclus dans ce recueil, l'un à un oncle de Siles mort au Paraguay⁸, l'autre au poète Aníbal Núñez⁹, mais il me paraît que ce livre est surtout une manière de sortir de

1 *Ibid.*, p. 167.

2 *Ibid.*, p. 185.

3 *Idem.*

4 *Ibid.*, p. 187.

5 *Ibid.*, p. 190.

6 *Ibid.*, p. 205.

7 *Ibid.*, p. 271-342.

8 *Ibid.*, p. 307.

9 *Ibid.*, p. 308.

cette aporie que constituait l'œuvre, toute tournée vers une écriture ontologique, et d'opposer un démenti à une critique et à des poètes qui lui reprochaient d'être un poeta frío¹. Après ce recueil, il y a dix années de silence poétique, Siles poursuivant cependant l'écriture d'articles et de brillants essais. Mais en 1999 est publié *Himnos tardíos*² qui est, véritablement, une méditation unitaire sur la mort humaine, ou plutôt sur le fait, pour l'homme, de cesser d'exister.

Les hymnes tardifs se placent d'emblée sous le signe de la nostalgie du temps vécu par le moi dans le passé et surtout sous celui du regret de la saveur perdue, ce que dit le premier poème écrit en alejandrinos, car l'or des jours (« El oro de los días »)³ s'est mué en cuivre, puis en une pauvre monnaie toujours en cours. La jeunesse du locuteur est loin : « qué perdida / mi juventud resbala por el aire »⁴. Cependant, ce sentiment élégiaque acquiert une autre gravité, car le passage du temps signifie d'abord qu'il conduit à la fin d'une vie, d'où la nécessité de méditer et d'écrire autrement sur ce glissement de la vie vers son achèvement. Le substantif *muerte/muertes* accède maintenant pleinement à l'écriture, de même que se multiplient les participes passés qui se rapportent aux choses et maintenant aux hommes : « la tarde avanza en multitud de muertes »⁵ ; « para el que mira, muerto, la playa silenciosa »⁶ ; « Miro la minúscula muerte de la tarde »⁷ ; [...] « Ángulos muertos »⁸ ; « Muerte por teléfono »⁹, etc. Le moi ne cite jamais aucun événement de sa propre vie, il est ce locuteur omniprésent qui parfois aussi dit « nous » et parle au nom de tous les autres hommes. Renonçant à toute anecdote, il choisit des symboles, ou du moins des termes susceptibles d'être lus symboliquement, au figuré, dans la mesure où ils ont un caractère universel, en poésie ou en littérature en général.

Ces symboles sont explorés non pas selon une tradition topique, mais pour dire la mort de façon inédite. L'automne est l'un de ceux-là : s'il renvoie en effet à la fin de l'année et annonce la mort hivernale, c'est d'abord pour traduire une déperdition du moi ou plutôt un effacement de sa capacité de penser :

Es la mejor estación de nuestras vidas,
acaso como todas, pero algo después.

1 *Ibid.*, p. 323.

2 SILES Jaime, *Himnos tardíos*, *op. cit.*

3 *Ibid.*, p. 15-17.

4 *Ibid.*, p. 15.

5 *Ibid.*, p. 37.

6 *Idem.*

7 *Idem.*

8 *Ibid.*, p. 79-80.

9 *Ibid.*, p. 81.

[...]

Otoño es el lenguaje del yo hacia su pérdida,
donde no caen las hojas sino el ser del pensar.
Ya no quedan conceptos sino cosas.¹

L'attente de la fin (« del último fracaso »)² s'accompagne d'une mutation : celle de l'air transparent que le vivant respire en une solitude douloureuse, celle d'un désordre intérieur qui fait que le moi ne peut plus avancer et opère des retours jugés fictifs vers on ne sait quoi :

sino la extrema soledad del yo
donde nosotros mismos somos incapaces
de acampar o seguir e iniciamos una ficticia vuelta
hacia lo único que existe y que nadie sabe lo que es.³

Fuyant le pathétique, Siles parle de la souffrance humaine face à la mort, de manière indirecte, de biais, par la personnification ou la prosopopée ; il représente la fin de la vie en se servant de ce qui pourrait être un topique mais ne l'est pas ici, la chute des feuilles qu'il réinterprète totalement : « Están heridos de muerte los castaños »⁴.

Siles n'idéalise pas et il n'enjolive pas non plus. Il ne s'agit pas de « résoudre le labyrinthe » par des métaphores, des images ou des comparaisons qui seraient ceux « del lenguaje de un Dios », mais plus simplement de regarder et de comprendre que la chute des feuilles est un langage, « le dernier langage des feuilles » qui se produit dans un espace déjà sans temps, donc dans un temps sans espace, hors du temps, hors de l'espace, ce que Siles appelle « el no-lugar ». Avant de tomber, la feuille était attachée à la branche de l'arbre ; elle s'en détache comme le moi doit mourir à soi pour que surgisse le langage. Mais la mort elle-même, au sens littéral, n'est pas que la fin de cette vie que le poète qualifie d'entr'acte. Elle est déjà en marche dans toute vie : Siles n'en reste pas à cet axiome bien connu dans la poésie espagnole ; il revient à la feuille, *la hoja* qui, dit-il, est comme l'homme. On remarque l'emploi du seul verbe *caer*, mais dans plusieurs temps de la conjugaison, ce qui fait de cette chute ou de cette mort une présence obsédante, initiale, durable, finale, au coeur même de toute existence, et dont on ne peut dire à quoi elle conduit car elle est pure immanence :

La hoja, como el hombre, describe y supone un unterwegs :
está cayendo antes de su caída,
está cayéndose antes de su caer
– caída, aún está cayéndose

1 *Ibid.*, p. 18-19.

2 *Ibid.*, p. 20.

3 *Ibid.*, p. 27.

4 *Ibid.*, p. 28.

La mort et les figures de l'être: l'œuvre poétique de Jaime Siles
y, sujeta a la rama, inicia su caer.¹

Nous sommes loin d'une description objective de l'espace automnal et la lecture se fait nécessairement au figuré, ce qui explique que toute représentation littérale – suggérée par les mots *castaños, rama, hojas* – fasse accéder à un autre imaginaire, conceptuel, qui est aussi une source de plaisir pour le lecteur, dans la mesure où le topique est totalement transformé, car *la hoja*, c'est aussi la feuille de papier où s'inscrivent les signes.

Il est d'autres éléments symboliques dans ce livre, qui parlent de la mort de manière détournée mais intense, ainsi le jeu d'échecs qui plaît au locuteur dans la mesure où il lui permet de « burlar la muerte », et surtout parce qu'il apprend à perdre. Je vois là une manière de se familiariser avec l'idée de la mort, synonyme de perte, une sorte de défi, puisque la vie elle-même ne consiste qu'à perdre :

Brindo por tanta pérdida. Jaque-mate a la vida,
al miedo de la muerte, al temor de perder.²

Comme dans les recueils précédents, le poète réserve une large place à un métalangage inventif qui consiste certes à parler du langage, mais ici ce dernier est remis en question. Dans un poème intitulé « Memoria del disfraz », le locuteur avoue qu'il n'a jusqu'alors fait qu'esquiver les mots de la mort et que pour cela il s'est constamment abrité sous le langage : « Debajo del lenguaje me oculté »³.

L'entrée de la mort dans sa poésie suppose donc chez Siles une prise de conscience et un revirement, ce qui ne veut pas du tout dire qu'il renie son oeuvre passée. Le locuteur choisit d'exprimer angoisse et douleur, ce qu'il n'avait jamais fait auparavant : l'intériorité est traversée par le désarroi, ceci sans beaucoup d'adjectifs, comme d'habitude sans le moindre pathos, uniquement par le biais de substantifs récurrents : *dolor, angustia, expiación* qui est ici la définition de la vie même (« Perdóname lector »)⁴. Les derniers poèmes du livre, ceux de la rubrique « Ángulos muertos »⁵, ne parlent que de la mort ; toutefois, délaissant les sentiments éprouvés, le moi adopte une position stoïque et s'engage dans un apprentissage de la mort. Il y a là une éthique lucide, profane, qui exclut toute transcendance, et qui est dite sur un ton élégiaque dans « Un sentimiento dulce »⁶. Le moi se déprend de lui-même, il fait ses adieux à la vie, dans de longues cadences majeures et une

1 *Ibid.*, p. 29.

2 SILES Jaime, *Himnos tardíos, op. cit.*, p. 53.

3 *Ibid.*, p. 60.

4 *Ibid.*, p. 75.

5 *Ibid.*, p. 79-80.

6 *Ibid.*, p. 77-78.

sorte d'harmonie s'instaure alors, qui n'est pas le signe d'un renoncement, mais celui d'une adhésion à cette fin annoncée :

Me despido de todos y de todo,
no de vosotros sólo : me despido, sobre todo, de mí,
con quien sé que nunca más voy a encontrarme.¹
et il va jusqu'à se penser lui-même disparu :
Ignorar lo que sé,
pensar que ya no existo.²

Le moi est devenu un autre, ce qui est aussi le désir du poète, car dans de nombreux essais et articles, Jaime Siles a évoqué ce « personnage poétique » qui est le véritable locuteur textuel. Cependant, les hymnes tardifs mettent en valeur la douleur de cette déprise et l'on remarque ici à quel point la mort est dite au nom de tous les hommes. Le lecteur nommé par le moi devient essentiel dans ce livre. Dans un texte dont le déchiffrement demeure difficile, « Dios en la biblioteca », le moi qui écrit le poème clame durement dans les derniers vers que lui-même, le texte et le lecteur sont morts, mais dans le poème seulement.

El poema también :
en él, todos estamos muertos, como ahora
¿ me entiendes bien, lector ?, ¿ me entiendes ?³

Il y a là une manière de dire que la lecture est un partage total d'une même expérience mortelle (« Todo aquí es recuerdo de una muerte minúscula »)⁴ qui est nécessairement transfigurée du fait qu'un homme l'ait écrite auprès des autres hommes, avec eux et pour eux. Le poème devient alors une vérité particulière pour chacun : « quien lo dice, quien lo escribe, quien lo oye, quien lo lee »⁵.

Cependant, un seul poème, l'avant-dernier de ce livre, nous fournit une autre clef qui peut expliquer cette entrée de la mort dans l'oeuvre ; il s'intitule « Muerte por teléfono ». Ici le ton change : submergé par la douleur d'apprendre la mort de quelqu'un de proche (qui ? nous n'en savons rien), le moi dit le deuil sans consolation, sans exclamation, sans interrogation non plus, dans le cadre strict d'une antépiphore, par le biais du polyptote (*dolor, doliéndome, dolido*) et de quatorze occurrences du substantif *dolor* sur un ensemble de vingt-neuf vers. Le moi dit sa non-existence, qui n'est pas synonyme ici de mort du moi, et il montre comment tout son corps et son langage se muent peu à peu en douleur :

1 *Ibid.*, p. 77.

2 *Ibid.*, p. 79.

3 *Ibid.*, p. 70

4 *Idem.*

5 *Ibid.*, p. 69.

La mort et les figures de l'être: l'œuvre poétique de Jaime Siles

No es dolor lo que siento ; soy yo que ya no existo
o que sí existo, pero ya sólo en forma de dolor.¹

J'ai évoqué à plusieurs reprises l'immanence dans laquelle se situe cette écriture poétique toujours en quête d'humanisme et de spiritualité. Il se trouve que dans *Himnos tardíos* le mot *Dios* revient dans sept textes sous la forme de plusieurs occurrences. Je n'ai pas abordé ce thème, car je l'ai déjà traité ailleurs dans une communication publiée en 2005². Je n'en livrerai ici que quelques conclusions car le débat n'est pas clos là-dessus entre les critiques. Il me paraît clair que ce Dieu n'est pas spécifiquement celui de l'une des trois religions monothéistes, mais que le moi est porteur de plusieurs sens à la fois créateurs et destructeurs : Dieu ne sauve pas de la mort, il est le pouvoir de créer le poème³, le langage en tant que symbole⁴, le rêve auquel l'homme souhaite accéder pour devenir lui-même Dieu⁵, le sacré lié à la création universelle⁶, mais aussi la force inconnue qui nous absorbe⁷, qui nous meut⁸ ou qui nous sauve⁹. Aucun poème silésien ne parle d'un au-delà, d'une quelconque survie et le mot « resurrección » ne désigne pas la résurrection des corps glorifiés, car il ne caractérise que le perpétuel retour des saisons, leur réengendrement : *toda muerta es resurrección*¹⁰.

Cinq ans après ces hymnes tardifs, Siles publie *Pasos en la nieve*. Le livre ne porte plus unitairement sur la mort et sa structure est très diversifiée, puisqu'y sont accueillis des poèmes qui pourraient être des haïkus, et d'autres textes plus substantiels qui évoquent des paysages et des voyages, d'où l'emploi à la fois de la polymétrie et de l'isométrie. La pensée de la mort s'intègre à l'expérience, aux expériences de la vie. En effet, les ailes des moulins des Baléares, interpellés en une belle prosopopée, symbolisent également la vie et la mort, la production du pain et aussi l'écoulement inexorable du temps,

Ásperas aspás de las horas,
ásperas aspás de los mares,¹¹

1 *Ibid.*, p. 81.

2 ZIMMERMANN Marie-Claire, « Nommer un dieu sans religion. Lecture de l'œuvre poétique de Jaime Siles », *Le XX^e siècle hispanique a-t-il été religieux ?*, in *Culture hispanique, Hispanística XX*, Dijon, Université de Bourgogne, 2005, p. 415-435.

3 SILES Jaime, *Himnos tardíos*, *op. cit.* p. 69.

4 *Ibid.*, p. 29.

5 *Ibid.*, p. 32.

6 *Idem.*

7 *Ibid.*, p. 48.

8 *Ibid.*, p. 53.

9 *Idem.*

10 *Ibid.*, p. 45.

11 SILES Jaime, *Pasos en la nieve*, *op. cit.*, p. 24.

La mort du moi est assumée, juxtaposée à la perception sensible du monde :

Todo eso y yo que muero.
 Todo eso : Santander.¹

Des symboles et des allégories de la vie et de la mort surgissent ponctuellement, qui ont toujours pour point de départ un topique, mais que l'écriture réinvente totalement, ainsi ce "Pájaro del ocaso" qui est le signe, l'augure d'une attente de la mort² ; ainsi encore ce train en marche qui emporte le moi spectateur du paysage durant ce voyage polysémique :

Pienso que somos ese punto de fuga
 y que no huye el paisaje sino el tren.
 El espectador -y no el cuadro- se mueve : se muere.
 Pienso que soy, que he sido, que seré
 solo ese espectador
 que se llama como me llamo yo
 en el billete de tren de este viaje.³

Une section du livre, « Vidas evaporadas »⁴, est consacrée à des intellectuels, écrivains, professeurs disparus, à qui le moi adresse un hommage reconnaissant parce que ces hommes ont su partager leur amour des mots, parce qu'ils n'ont pas non plus été reconnus à leur juste mesure, et en ce cas la poésie leur redonne vie, certains d'entre eux parlant d'ailleurs à la première personne. De ce fait ces poèmes ne sont pas des déplorations et ils n'appartiennent pas au genre du *planctus*.

Cependant, cinq poèmes, appartenant à des rubriques différentes (VI. « Navegaciones y naufragios », VIII. « Acotaciones y confidencias », IX. « Sombras en el reloj ») montrent que la pensée de la mort abordée dans *Himnos tardíos* demeure au coeur des préoccupations du locuteur et qu'elle conduit à la dérélition. Le moi évoque ici de profondes angoisses, un mal-être intense, un grave malaise au milieu du monde ; la déprise de soi se double de la prise de conscience très forte d'une présence de la mort en lui, ainsi dans « Momentos bajos » :

Estoy huido de mí, que es una
 de las peores formas
 en que puede estarse,
 y no me siento bien conmigo
 ni con nada ni con nadie.
 [...]
 Pero sé que no lo son y que la muerte

1 *Ibid.*, p. 30.

2 *Ibid.*, p. 165-168.

3 *Ibid.*, p. 32.

4 *Ibid.*, p. 113-142.

La mort et les figures de l'être: l'œuvre poétique de Jaime Siles

atraviesa la tela de los trajes
y que está ahí, dentro de mí,
[...]
Sólo este dolor dentro de mí, este dolor
de nada, pero de mí : de nadie.¹

Les mots *nada* (substantif) et *nada* (adverbe) ont ici un sens exclusivement négatif, car, contrairement au passé, le poète n'y trouve aucune voix, aucun écho, ainsi dans « Marea negra »:

La nada que se escucha.
El rumor del vacío.
[...]
¿ Signos de qué ? De nada.
[...]
esta especie de nada,
este dar ya lo mismo.²

Dans les derniers poèmes du recueil s'accentue ce que je n'ose appeler cette « dépression », cette mélancolie du moi ; celui-ci explore son intériorité, ses « miroirs muets » et ne parvient qu'à identifier une sorte de latence, d'absence et de vide :

Dentro de mí mañana
es ya como esta tarde.
Dentro de mí no hay nada.
Dentro de mí no hay nadie.³

« Expiaciones sin pecado » est un portrait impressionnant, écrit en hendécasyllabes, du moi cheminant vers sa mort, tout en extrayant des mots de sa douleur. Il y a là un poète, un moi, mais aussi une image, une allégorie finale de toute destinée humaine, où la mort est un chemin à rebours vers soi, et l'on voit là encore comment le topique du chemin est détourné et mué en une perte infinie strictement intérieure :

Por la muerte se avanza muy despacio.
[...]
Desandando camino hacia mi muerte
[...]
Como ellas en el cielo, yo en la vida
de mis pobres palabras me desangro.
[...]
No se entra en la muerte, no se habita
nunca del todo su infinito espacio :
la muerte es cada uno de nosotros hacia si mismo, solo, caminando.⁴

1 *Ibid.*, p. 93-94.

2 *Ibid.*, p. 155-156.

3 *Ibid.*, p. 161.

4 *Ibid.*, p. 169-170.

Après avoir parcouru trente-cinq ans d'écriture poétique, nous avons constaté qu'après l'usage du participe passé *muerto/muertos* dans les premiers textes de Siles, l'être s'édifie par la réinvention du néant (*la nada*), pour faire place à l'entrée décisive du substantif *muerte*. On remarque en effet la rare fréquence du verbe *morir*. Le mot *muerte* répond à une mise en exergue constante des substantifs dans la pratique poétique de Siles et surtout de ceux qui sont difficiles à définir ou qui supposent de fortes virtualités polysémiques, toute expérience ici devant aboutir à un nom. Le mot *Muerte* ne donne lieu à aucune évocation des circonstances de la mort. Seule compte la pensée occulte de la mort qui ne peut s'exprimer que dans l'écriture poétique ; le locuteur ne se révolte pas et il n'y a ni exclamation ni cri. La grande richesse de l'oeuvre silésienne vient de l'emploi de quelques substantifs dont varient les significations et de la création d'une douleur contemporaine face à la mort de toujours, exprimée dans la langue d'aujourd'hui, vécue individuellement mais solidairement. Au bout du compte, malgré les ombres de la mélancolie, les mots qui saignent ou font saigner au figuré le poète Siles, dans ses premiers vers de 1969 et dans les plus récents de 2004, sont le gage de la durabilité de toute voix poématique par-delà la mort certaine de l'auteur, assurant donc selon moi la seule victoire possible sur toute mort.

Marie-Claire ZIMMERMANN
Université de la Sorbonne-ParisIV

L'éclair de la mort dans *Metamorfosis de lo mismo* de Gonzalo Rojas

Gonzalo Rojas, poète et professeur d'études littéraires, est né à Lebu, au Chili, en 1917. Depuis 1992, son œuvre ne cesse d'être récompensée, tant sur le plan national qu'international ; les prix littéraires affluent au Chili, à Madrid, Buenos Aires ou Mexico, « por viejo », comme il aime à dire.

La critique le cite avant tout comme l'auteur de *Contra la muerte*, recueil qui fut publié pour la première fois en 1964, et c'est ce titre qui nous est tout de suite venu à l'esprit au moment de choisir le sujet de notre communication. Mais nous avons finalement préféré étudier les figures de la mort sur l'ensemble de la production poétique de Gonzalo Rojas, parue sous le titre *Metamorfosis de lo mismo*¹ à Madrid, en 2000, puis en 2003.

Pour Gonzalo Rojas, « viejoven »², « longevo irremediable »³ de 89 ans, comme il se définit lui-même, « les personnes ne meurent pas »⁴, ce qui, à première vue, peut sembler paradoxal pour quelqu'un qui considère le poème comme un « exercice de pure mortalité »⁵ et qui conçoit l'écriture comme un dialogue constant avec les morts, avec la mort, « celle qui est toujours là »⁶.

Ce dialogue adopte des formes multiples, se nourrit d'une foule d'interrogations qui viennent bousculer les plus grandes certitudes acquises par l'éducation. La réflexion est sous-tendue par des images très particulières, qui s'enchaînent au gré de la polymétrie des vers et d'une syntaxe haletante, reflets d'une quête évidente de concision et de précision, visant à produire sur la page la rencontre la plus signifiante possible de la forme et de l'idée. Chez Gonzalo Rojas, la poésie tire sa substance du mot espagnol « relámpago », proparoxyton fondamental et fondateur, qui ouvre la voie à tous les autres proparoxytons qui émergent de la portée musicale des vers.

1 ROJAS Gonzalo, *Metamorfosis de lo mismo, Poesía completa*, Madrid, Visor Libros, Col. « Visor de Poesía », 2000, 613 p. Nous dédions cette communication à Mamie Bleue et Papy Bleu.

2 « El amor es, acaso, la única utopía que nos queda », ROJAS Gonzalo, « Vertiente en pobre prosa », *op. cit.*, p. 594.

3 Nous citons ici le texte « Discurso en Buenos Aires », ROJAS Gonzalo, *ibid.*, p. 554.

4 *Ibid.*, p. 592. Pour chaque citation de Gonzalo Rojas faite en français, c'est nous qui traduisons.

5 *Ibid.*, p. 554.

6 « Cuanto he escrito y desescrito en este Mundo – y no por duelo ni desconsuelo frente a la fugacidad de los minutos – ha sido un diálogo con la que siempre está ahí. Los alemanes le dicen en masculino *Der Tod* y nosotros le decimos maternalmente *La muerte* », ROJAS Gonzalo, « Palabras que al fin son aire », *op. cit.*, p. 596.

Déni de la mort

Dans la première partie de *Metamorfosis de lo mismo*, intitulée « Concierto », le locuteur se livre à la pratique de la nécromancie, art divinatoire qui permet de percer les mystères en interrogeant les morts. Il s'adresse à ses chers disparus, personnalités illustres à qui il rend hommage et avec qui il communique en établissant un contact. Confiant en leur écoute et leur disponibilité, il convoque leur savoir en interrogeant les étoiles, mais plus encore par la médiation de l'écriture et du rêve. Citons, par exemple : « Leo en la nebulosa »¹, « Almohada de Quevedo »², « Saludos a Tzara »³, « Llamado Neftalí »⁴. Encre et oreiller sont les véhicules privilégiés d'un dialogue qui se veut ininterrompu avec ceux dont il entend dire qu'ils ne sont plus.

Le lien épistolaire avec les morts se retrouve dans la quatrième section du livre, intitulée « Historia, musa de la muerte ». On constate ainsi la récurrence d'un procédé qui rend manifeste la non-acceptation de l'absence de l'autre en tant qu'individu, et qui consiste à l'appeler en prononçant son nom et son prénom de baptême – Juan de Yepes, pour saint Jean de la Croix, Agustín de Hipona, pour saint Augustin – dans l'espoir d'en obtenir des réponses. Pour conjurer le silence abismal de la mort physique, le locuteur prête voix au disparu, refusant ainsi de laisser en suspens les questionnements ou conversations qu'il continue d'entretenir, grâce à l'écriture, avec la vaste lignée de ceux qu'il revendique comme ses ancêtres, ses pères, dans la généalogie poétique. « L'existant, – dit si justement Vladimir Jankélévitch – rendu soudain invisible comme par l'effet d'une prodigieuse occultation, s'abîme en un clin d'œil dans la trappe du non-être »⁵, et c'est cette néantisation qui doit s'annihiler.

L'une des figures phares de la famille putative dont se réclame le locuteur est le poète chilien Pablo de Rokha :

[...] ; Dél

vinimos ! No haya foto de esto. Y nada
de liviandades con el muerto. Si se mató
se mató, nada de Sic transit gloria mundi⁶,
con mortadela o algo así. No amó la gloria.
Desparramó por el suelo el mito

1 ROJAS Gonzalo, *op. cit.*, p. 13.

2 *Ibid.*, p. 31.

3 *Ibid.*, p. 96.

4 *Ibid.*, p. 28.

5 JANKÉLÉVITCH Vladimir, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1977, [474 p.], p. 7.

6 Pensée qui est une variante du « *Vanitas vanitatum, omnia vanitas*, vanité des vanités, tout est vanité ».

L'éclair de la mort dans Metamorfosis de lo mismo de G. Rojas
de sus sesos.¹

De Rokha s'est donné la mort en 1968, peu après avoir perdu l'un de ses fils, qui porte le même prénom que lui, Pablo, et s'est également suicidé. Pour Gonzalo Rojas, la mort choisie ne doit pas engendrer de douleur, puisqu'elle permet d'ensemencer le sol terrestre. Dans le poème « Aparición » on lit sur le même principe :

Por un Gonzalo hay otro, por el que sale
hay otro que entra, por el que se pierde en lo áspero
del páramo hay otro que resplandece, nombre por nombre,
otro hijo del rayo.²

Ce sont encore Horace, Héraclite, Ovide, Sénèque, Catulle, Quevedo, Rubén Darío, César Vallejo, Octavio Paz, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Juan Rulfo, Georges Bataille, Sade, – et cette liste n'est pas complète – qui sont ainsi interpellés, et à qui l'on donne des nouvelles du monde, tel qu'il évolue en cette fin inquiétante du deuxième millénaire. Le pronostic n'est guère optimiste face à la répétition cyclique des phénomènes naturels, des comportements humains, ou face aux résultats peu encourageants de l'avancée des technologies : « en todo caso algo pasará, / morirán otra vez los hombres »³, annonce la voix poétique au fondateur du Créationnisme, dans un poème intitulé « Carta a Huidobro », qui date de 1993.

À d'autres moments, le locuteur devin exprime ses doutes et s'enquiert de la nature de l'espace et du temps qui configurent le quotidien du mort ; il est curieux de savoir quel spectacle s'offre à lui :

A Novalis

Sol, ¿ y allá ? ¿ Es octubre
Sobre los muertos ?, ¿ hay estrellas ?
 ¿ Cuatro
son como entonces las mudanzas del hombre
para ser ?, ¿ nacer, des-
nacer, esperar ahí en el aire
10.000 años, reaparecer aquí durmiendo ?⁴

Ce déferlement de questions, la présence totalisatrice des déictiques « allá », « ahí » et « aquí », le binôme « nacer/desnacer » mettent en lumière la confusion entre l'ici-bas et l'au-delà, le temps de la vie et le temps de la mort, la naissance et le décès, l'espérance de la résurrection. Tout cela n'est-il qu'un rêve ?

1 ROJAS Gonzalo, « Pablo de Rokha », *op. cit.*, p. 34.

2 *Ibid.*, « Aparición », p. 419.

3 *Ibid.*, « Carta a Huidobro », p. 23.

4 *Ibid.*, « A Novalis », p. 43.

Dans le vacarme que font les vivants, lors d'une veillée funèbre, un profond silence se dégage du cercueil, et c'est précisément ce silence que le sujet poétique rejette en donnant la parole aux morts, qui sont Verbe en germination constante, et dont l'enseignement est éclairant. Justement parce qu'il n'augure pas des jours meilleurs, le ton est souvent à l'humour et à la dérision : « Es que no hay Eternidad, / muchachos, es que no hay Eternidad », dit un André Breton, désabusé et paternaliste, « esa vez que murió », aux jeunes gens qui boivent et dansent insouciantes avec Nadja, au cours d'une fête qu'il regarde comme une farce. Le poème en question s'intitule « André Breton cumple cien años y está bien »¹, ce qui est plutôt rassurant, sur le mode sartrien de la mauvaise foi.

Le ton est plus poignant dans d'autres textes où le locuteur ancre dans l'espace de la mort un double nocturne de la terre natale, lointaine et idéalisée, qu'il imagine depuis l'exil dont l'expérience le renvoie à l'image de la mort. Rappelons que Gonzalo Rojas, en mission en Asie pour le gouvernement de Salvador Allende en 1973, n'a pas été autorisé à rentrer au Chili, après le coup d'État de Pinochet. Dans le poème « Diálogo con Ovidio »², le locuteur s'identifie au poète Ovide – auteur lui-même de *Métamorphoses* –, que l'empereur a fait exiler de Rome, le condamnant ainsi à mourir loin de sa patrie. Le constat est froid, sans devenir plaintif. Lorsque l'Histoire se fait muse de la mort, l'horreur prédomine, mettant à bas la vanité des questions d'ordre métaphysique, et il devient difficile pour le locuteur de percevoir la parole bienfaitrice et reconfortante escomptée :

el horror
 Ovidio mío no es lo que es o
 lo que no es sino el desparramo
 de la gente [...]
 Ovidio, ¿ me oyes, estás ahí en
 la dimensión del otro exilio más allá del Ponto, en la *imago*
tristissima de aquella noche, o
 ¿ simplemente no hay Urbe allá, mi romano, nunca
 hubo Urbe ni
 imperio con
 todas las águilas ? ¿ Sólo el Tibre [...]
 quedó ? Aquí andamos
 como podemos.³

Les vers oscillent dans un nouveau balancement entre les adverbes de lieu « ahí », « allá » et « aquí », au gré d'un va-et-vient entre convictions et incertitudes, affirmations et négations. À la fin du poème, comme il arrive

1 *Ibid.*, « André Breton cumple cien años y está bien », p. 25.

2 *Ibid.*, p. 99.

3 ROJAS Gonzalo, *op. cit.*, p. 100-101.

L'éclair de la mort dans Metamorfosis de lo mismo de G. Rojas
 dans la majeure partie de l'œuvre de Gonzalo Rojas, l'humilité et la bonhomie viennent atténuer la gravité des événements ou la solennité des pensées ; bon an, mal an, l'atmosphère doit rester respirable – « soy del aire »¹ –, il faut continuer la route, envers et contre ce que Jankélévitch a nommé « la pathétique absurdité de la mort »² qui fait de l'histoire « la galerie des innombrables défunts »³.

L'écriture, on le voit, a pour but de conserver le lien sacré de la parole, dans un déni de la béance née de l'absence et du manque. Passés à un autre plan de la réalité, au-delà du miroir de la mort, la « mortal trizadura »⁴, les grands noms de l'histoire littéraire sont invoqués comme autant de figures mythiques en qui la voix poétique, se fondant dans la masse de ses contemporains passés, présents et à venir, projette, à la première personne du pluriel, son propre désir de permanence :

ya al cierre
 del XXI prevalecerá lo instantáneo, no seremos
 testigos de la mudanza, dormiremos
 progenitores en el polvo con nuestras madres
 que nos hicieron mortales, desde allí
 celebraremos el proyecto de durar, parar el sol,
 ser – como los divinos – de repente.⁵

Le poète chilien rend hommage à ceux qui, comme lui, ont exercé « el oficio mayor »⁶ de la poésie par une poésie épitaphe qui célèbre leur mémoire et scelle sur bon nombre de pages la valeur impérissable d'une parole vivante qui s'exprime sans discontinuer, avec toute l'énergie de l'enfance : « Los poetas son niños en crecimiento tenaz »⁷.

Considérations sur l'éternité

Pourtant, la « Poietomancia »⁸, selon le titre d'un poème de la section « Materia de testamento », ne permet pas toujours à la communication outre-tombe de lever les mystères de l'au-delà ; les interrogations demeurent et laissent poindre un certain sentiment d'injustice. Perplexe, le sujet exprime ainsi son désarroi face à ce qu'il nomme « la miseria del hombre », sa condition mortelle : « me digo por qué / Dios y no yo, que también ardo /

1 *Ibid.*, « Cada diez años vuelvo », p. 347.

2 JANKÉLÉVITCH Vladimir, *op. cit.*, p. 17.

3 *Ibid.*, p. 18.

4 ROJAS Gonzalo, « Advertencia al poeta Guillermo Sucre cuando quiso dejar la poesía », *op. cit.*, p. 47.

5 *Ibid.*, « Carta a Huidobro », p. 24.

6 *Ibid.*, « Oficio mayor », p. 20.

7 *Ibid.*, « Al fuego eterno », p. 18.

8 *Ibid.*, p. 441.

como Él en el relámpago / único de la Eternidad »¹. Arrêtons-nous, à présent, sur la question de l'Éternité, qui dans la poésie de Gonzalo Rojas, porte si souvent une majuscule.

On entend, surtout d'un point de vue religieux, l'éternité comme cette immensité de temps non fuyant, qui échappe à toute détermination chronologique et mathématiquement non quantifiable, qui nous attend, que nous ne vivrons pas. Cet autre du temps, hors la vie, tel qu'il est annoncé dans les Écritures – que Gonzalo Rojas semble connaître par cœur –, est avant tout envisagé comme le temps où l'homme est désincarné. En outre, lorsque l'on tente de saisir par les mots la phénoménologie de la mort, on dit métaphoriquement qu'elle dépossède l'être de son enveloppe physique, qu'elle le prive de son corps. Or, dans « El alumbrado », la deuxième partie de *Metamorfosis de lo mismo*, on relève par trois fois le vers « ¡ Ay, cuerpo, quién / fuera eternamente cuerpo ! »². Anaphore intratextuelle à laquelle fait écho une autre aspiration obsessionnelle, tout aussi réitérative, qui vient paraphraser la première : « el hambre de vivir como el sol / en la gracia del aire, / eternamente »³.

On remarque alors que cette aspiration du sujet poétique à être un corps éternellement naît du fait qu'il appréhende le corps céleste du soleil, comme une entité éternelle, sans début, ni fin, omniprésente et concrète dans sa permanence de chaque instant. Le souhait d'être incarné pour l'éternité correspond, de ce fait, à une autre forme de déni : celui de la dématérialisation induite par la mort. Le sujet poétique ne tend pas vers une éternité abstraite et éthérée, dans la grâce, mais bel et bien vers une vie éternelle, dans la plénitude de sa chair terrestre. C'est à dessein que nous n'employons pas ici l'expression consacrée « en chair et en os », car l'os, au singulier, le cartilage du nez, la colonne vertébrale figurent fréquemment, dans notre *corpus*, la présence de la mort dans l'homme, une mort innée, inscrite au paysage de tout être venant au monde, avec pour seul destin de le quitter, comme le dit Heidegger : « Dès qu'un humain vient à la vie, déjà il est assez vieux pour mourir »⁴.

Dans la poésie de Gonzalo Rojas, revient périodiquement, pour soi comme pour autrui, le désir brûlant de l'avènement d'un corps qui ne soit plus, désormais, ce « cadavre ajourné qui procréé »⁵, selon l'expression de

1 *Ibid.*, « Elohim », p. 173.

2 *Ibid.*, « Las pudibundas », p. 290 ; « Río turbio », p. 313 ; « Dos espejos », p. 338.

3 *Ibid.*, « Contra la muerte », p. 145.

4 HEIDEGGER Martin, *Sein und Zeit, in Qu'est-ce que la métaphysique*, (traduction de CORBIN H., Essais VII), Paris, Gallimard, 1951, [254 p.], p. 132.

5 PESSOA Fernando, *Il est nécessaire de naviguer, vivre n'est pas nécessaire* (Choix de citations de BRÉCHON Robert), Royaumont, Éditions Royaumont, 1986, [23 p.], p. 13.

L'éclair de la mort dans Metamorfosis de lo mismo de G. Rojas

Fernando Pessoa, mais bien le réceptacle permanent et incandescent de l'être dans toute l'étendue des possibles, sans que le *non-être-un-corps* ne se profile à l'horizon. L'essence veut conserver son existence, *el ser quiere estar*.

De ce fait, toute attente d'une vie après la mort est vaine et superflue si l'on n'a plus ce corps. La vie éternelle après la mort est une notion abstraite dont le poète n'a qu'un savoir acquis ; il le réfute en disant dans le poème « Río turbio » : « no hay sobrevida »¹. Mais, dans sa dualité d'intellectuel et de croyant, le locuteur laisse transparaître sa foi et son espérance, donnant au vers suivant l'aspect d'un repentir : « para qué sirve la sobrevida »². Au bord du précipice, comme au bout de l'impasse, le locuteur s'évade par l'humour et la dérision, comme dans le texte « Oriana » :

Ay, lo culébrico
de la situación [...] un
abismo, siempre hay un abismo,
y yo, ¿ qué hago yo
que no soy Freud en ese abismo ?³

Dans cet idéal de rester incarné, il ne s'agit pas, bien entendu, d'habiter un corps affligé de maux terrestres – vieillesse, maladies, privations –, mais un corps jouisseur, épicurien et aérien, se consumant de tous ses sens, mais sans s'évanouir, tel un éclair qui serait à la fois fulgurant et constant ; pour le poète asthmatique, il est question d'inspirer sans avoir à expirer, c'est-à-dire de mettre un terme à cette asphyxie qui frappe à sa fenêtre dans le poème « El amor »⁴, ou de vaincre « los blancos microbios de la muerte »⁵, qui jalonnent le cours de sa vie et de ses vers. Une respiration difficile – une sorte d'apnée entrecoupée de prises d'air – se dégage de certains textes, comme dans ce poème dédié à sa défunte compagne Hilda, « Asma es amor » :

Me ahogo / de tu no aire, ábreme
alta mía única anclada ahí, no es bueno / el avión de palo en el que yaces con
vidrio y todo en esas tablas precipicias, adentro / de las que ya no estás.⁶

Oscillations entre acceptation du destin et mauvaise foi

Dans une oscillation constante entre la non-acceptation de son destin et sa conscience d'être-pour-la-mort, le locuteur poète s'installe à sa table de

1 ROJAS Gonzalo, « Río turbio », *op. cit.*, p. 312.

2 *Idem*.

3 *Ibid.*, p. 323-324.

4 *Ibid.*, p. 252.

5 *Ibid.*, « Naturaleza del fastidio », p. 168.

6 *Ibid.*, p. 305.

travail, « la tabla / de no morir »¹, ou « Tabla de aire »², et s'interroge sur le sens et la nature de cette vie qui lui a été transmise à la naissance, et ses conclusions sont pour le moins contradictoires.

D'une part, de nombreux vers célèbrent la vie pour ces moments intenses et uniques d'extase que procurent l'amour, la poésie, la musique. Cette face lumineuse de la vie – ce versant, devrions-nous dire, pour employer un terme cher à Gonzalo Rojas – émerge le plus souvent d'un néant obscur, en altitude, à la faveur de la « puna », mot quechua qui désigne une réaction physiologique de mal au cœur et d'asphyxie, ressentie vers les 3000 mètres, dans la cordillère des Andes. Les images qui matérialisent cette plénitude de l'être sont celles du plaisir éphémère, comme l'éclair déchirant la nuit, le baiser, le scintillement, un battement de paupières ou d'ailes de papillon, une morsure ou un accord musical. Mais, c'est au moment précis où la magie de l'instant atteint son paroxysme que la fascination exercée sur celui qui se nomme lui-même « el alumbrado »³ – terme polysémique qui désigne à la fois celui qui est mis au monde et celui qui est illuminé, inspiré ou émerveillé – fait place à l'archétype mythologique de la mort qui fait irruption, au final, sous les traits de Thanatos :

Leo en un mismo aire a mi Catulo y oigo a Louis Armstrong [...] en un acorde ya sin tiempo, en un zumbido de arterias y de pétalos para irme en el torrente con las olas que salen de esta silla, de esta mesa de tabla, de esta materia que somos yo y mi cuerpo en el minuto de este azar en que amarro la ventolera de estas sílabas.

Es el parto [...] vaticinio / o estertor : éste es el jazz, el éxtasis /antes del derrumbe, / Armstrong ; éste es el éxtasis, Catulo mío,
¡ Tánatos !⁴

La figure qui clôt ces vers tirés de « Latín y jazz », est celle de la mort révélation, mais elle est aussi l'emblème de la petite mort de l'orgasme. Le mot « Tánatos », proparoxyton, se décale sur la page, vers le milieu de la ligne, sous forme exclamative, mettant en relief la fulgurance de l'instant exquis. Sur l'ensemble de l'œuvre, la mention de cette divinité mythologique est circonscrite à ce seul poème. Dans la poésie de Gonzalo Rojas, les pulsions de vie dominant en effet les pulsions de mort dans de nombreuses références au plaisir charnel, à la semence de l'homme, aux éjaculations du cerveau, au plaisir de caresser le ventre de la femme

1 *Ibid.*, « Epitafio », p. 351.

2 *Ibid.*, « Tabla de aire », p. 92.

3 « El alumbrado » est le titre de la deuxième section de *Metamorfosis de lo mismo*.

4 ROJAS Gonzalo, *op. cit.*, p. 73.

L'éclair de la mort dans Metamorfosis de lo mismo de G. Rojas

lorsqu'elle porte la vie. Par contrepoint à ce bonheur de l'enfant à naître, dans le poème « Palpación del arúspice »¹, ce qui est ausculté par l'aruspice – devin qui examine les entrailles pour en tirer des présages –, c'est le ventre sans enfant d'une femme non fécondée qui personnifie la vacuité de la mort : « la muerte es también una mujer vacía »².

Une autre personnification apparaît fréquemment. La Parque, figure du temps qui passe, se fait l'adjuvant de Thanatos pour donner à de nombreuses pages des allures de calendrier nécrologique. Dans *Metamorfosis de lo mismo*, la mort fait date : des jours précis de la vie quotidienne sont marqués d'une croix par un décès – « La difunta de abril »³, « Octubre ocho »⁴ –, un cortège funèbre, un commentaire autour d'une mise en terre, voire un défilé de cercueils, comme dans le poème « Contra la muerte »⁵ :

No quiero ver ¡ no puedo ! ver morir a los hombres cada día. [...]
 No lloro, no me lloro. Todo ha de ser así como ha de ser,
 pero no puedo ver cajones y cajones
 pasar, pasar, pasar, pasar cada minuto.⁶

La mort – « reloj / de polvo »⁷ – préside au temps qui passe, accablant et arbitraire, dans sa répétition inlassable, soulignée par les anaphores et les isotopies sonores. Dans ces vers, la mort est là, tout contre, et les réactions que suscite l'invasion de cercueils sont ambiguës : révolte contre la mort – « no quiero » –, impuissance – « no puedo » –, fatalisme, résignation, acceptation par la foi – « Todo ha de ser así como ha de ser » ? Il est humainement impossible de remettre en question l'ordre établi. Endeillé par tous ces morts qui s'affichent sur les pages de son journal intime, il est encore moins question de se laisser aller au pathos. On ne donne pas sa peine en spectacle, on est un homme, on ne pleure pas, ou alors « hombremente, en seco »⁸.

Pourtant, dans d'autres textes, comme « Naturaleza del fastidio »⁹, les états d'âme du sujet poétique présentent les symptômes d'une immense tristesse, d'une lassitude infinie habitée par la mort ; elle ne s'appelle pas ici mélancolie, mais « fastidio » ou « hartazgo ». Le locuteur est parfois conduit à considérer la vie comme navrante, son insoutenable finitude en fait une aberration. Dans le poème « Fragmentos », il dit encore : « Cuerpo que vas

1 *Ibid.*, p. 251.

2 *Idem.*

3 *Ibid.*, p. 432.

4 *Ibid.*, p. 456.

5 *Ibid.*, p. 145.

6 *Idem.*

7 *Ibid.*, « André Breton cumple cien años y está bien », p. 25.

8 *Ibid.*, « Pacto con Teillier », p. 41.

9 *Ibid.*, p. 168.

conmigo, piel / de mi piel, hueso de mi hueso, locura / de haber venido a esto, desde la madre / a la horca »¹. Naître, c'est tout bonnement suicidaire !

Dans *Metamorfosis de lo mismo*, les pendus, suicidés ou condamnés – « coronados de asco por el estertor de nacer »² – témoignent de leur expérience et indiquent à l'homme condamné à la « muervida »³ – mot-valise emprunté à Huidobro – l'exemple à suivre, pour échapper au « muerterío »⁴, au « moridero »⁵, « al pudridero aciago »⁶, « la farsa / del agusanamiento general »⁷. Fort de leur enseignement, l'apprenti poète réclame pour lui-même la pendaison poétique, cette mort de papier qui le conduira à l'« oasis de la asfixia »⁸, pour respirer vraiment. Dans le poème « Tartamudeante », aux accents liturgiques, il fait appel aux anges déchus créés par Vicente Huidobro et Lautréamont :

Cúmplase
en mí la ley alta, ciérrese / el relámpago del aprendiz
que voy siendo en mi átomo ;

cúmplase el cúmplase, / cuélguenme de mi sogá,
arcángeles / de Altazor y Maldoror.⁹

Les poèmes de *Metamorfosis de lo mismo* se répondent, on l'aura constaté, comme les éclairs de plusieurs foyers d'orages réunis, coincés dans une baie ou entre les cimes des montagnes.

Gonzalo Rojas, mémoire vivante de notre temps, recrée dans son œuvre cet éclair de l'éveil des sens, de l'éveil au sens et au non-sens. Grâce à la poésie épitaphe de « Concierto », à la poésie testamentaire, de « Materia de testamento », aux hymnes à l'amour de « Qué se ama cuando se ama », il nous livre la trace indélébile d'une « littérature, [qui] comme tous les arts, est l'aveu que la vie ne suffit pas »¹⁰.

Gonzalo Rojas est entré dans une phase de sa vie qu'il appelle la « reniñez »¹¹ et il continue de suivre à la lettre le fameux précepte d'Altazor

1 *Ibid.*, « Fragmentos », p. 119.

2 *Ibid.*, « Coro de los ahorcados », p. 67.

3 HUIDOBRO Vicente, « Canción de la muervida », *Ver y palpar, in Vicente Huidobro, Obra poética*, Madrid, Ed. Cedomil Goic, ALLCA XX, col. « Archivos », n° 45, 2003, [1761 p.], p. 963.

4 *Ibid.*, « Al oído », p. 471.

5 *Ibid.*, « Crecimiento de Rodrigo Tomás », p. 429.

6 *Ibid.*, « Advertencia al poeta Guillermo Sucre cuando quiso dejar la poesía », p. 46.

7 *Ibid.*, « Saludos a Tzara », p. 96.

8 *Ibid.*, « Una vez el azar se llamó Jorge Cáceres », p. 350.

9 *Ibid.*, p. 79.

10 PESSOA Fernando, *op. cit.*, p. 12.

11 ROJAS Gonzalo, *La Reniñez*, Madrid, Tabla Rasa, 2004, 139 p.

L'éclair de la mort dans Metamorfosis de lo mismo de G. Rojas
 « agotemos la vida en la vida », invitation que le sujet poétique de la dernière section de l'œuvre, « La risa », exprime ainsi : « antiacabemos de una vez »².

Je laisserai les derniers mots de cette communication au poète lui-même :

Personalmente escribo en el viento y lo que pongo en tela de juicio es la palabra misma como proyecto de inmortalidad. ¿ Qué es eso de « non omnis moriar » (« no me moriré del todo »), viejo Horacio ?³

Nathalie LALISSE-DELCOURT
 GRELPP
 Université Paris X-Nanterre

1 HUIDOBRO Vicente, *Altazor / Temblor de Cielo*, Madrid, Edición de René de Costa, Cátedra, n° 133, 1988, [190 p.], vers 185, p. 67.

2 ROJAS Gonzalo, « Gracias y desgracias del antipoeta », *Metamorfosis de lo mismo, Poesía completa, op. cit.*, p. 543.

3 *Ibid.*, « Computación contra maravilla », p. 587.

Une alternative à la mort dans *Aura* et «La buena compañía» de Carlos Fuentes: la recreation de l'être

En 1962, Carlos Fuentes publie une nouvelle fantastique, *Aura*¹, qui entraîne le lecteur aux portes de la mort et de la résurrection, dans un vertige ésotérique où la figure du double agit comme une conjuration de la mort, une tentative pour atteindre l'immortalité. En 2004, dans une autre nouvelle intitulée « La buena compañía »², Carlos Fuentes invite son lecteur à relire, sous une autre modalité, cette éternelle histoire de l'être humain aux prises avec la mort, celle de l'autre et la sienne propre. Cette confrontation et le traumatisme qui en naît engendrent le désir puissant de s'élever contre l'inéluctabilité du phénomène naturel de la mort des êtres vivants³. Les personnages fuentésiens de ces deux nouvelles recourent à des pratiques qui ont fort à voir avec la magie, afin d'imposer à la mort leur volonté de la nier, de la dépasser, dans un défi qui échappe aux lois de la raison.

Le lecteur ne pourra manquer d'apprécier le parallélisme qui peut être établi entre deux nouvelles écrites à tant d'années de distance. Pour plus de clarté, nous en proposerons un rapide résumé. Dans *Aura*, un jeune professeur d'histoire, Felipe Montero, répond à une petite annonce et pénètre dans une vieille demeure du centre de Mexico, où il découvre deux femmes, Consuelo et Aura, l'une au seuil de la mort et l'autre vieillissant au fur et à mesure que les jours s'écoulent ; la jeune et belle Aura se révélera être une projection de l'autre, un double envoûtant, une tentative effrénée, mais vouée à l'échec d'atteindre l'immortalité sous la forme de l'éternelle jeunesse, alors que Felipe voit se dévoiler, lui aussi, sa double identité, puisqu'il constate qu'il n'est que le retour dans le temps présent du Général Llorente, mari défunt de Consuelo.

Alejandro de la Guardia, le personnage masculin de « La buena compañía », pénètre, lui aussi, dans une antique demeure de la capitale où vivent encore deux femmes, mais cette fois il s'agit de ses deux vieilles tantes, recluses dans leur maison. Dans un étrange vertige temporel, Alejandro redevient l'enfant mort des deux sœurs, le fils renversé par un tramway et dont les deux femmes nient la disparition. Mais elles-mêmes ne sont-elles pas les habitantes défuntées de ce sanctuaire ?

1 FUENTES Carlos, *Aura* (1962), in *Cuerpos y ofrendas*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, 270 p.

2 FUENTES Carlos, « La buena compañía », in *Inquieta compañía*, Madrid, Alfaguara, 2004, 270 p.

3 Cf. MORIN Edgar, *L'Homme et la mort* (1970), Paris, Le Seuil, 1976, [372 p.], p. 41.

La mort dans Aura et dans «La buena compañía» de Fuentes

L'espace de la mort : une vieille demeure en décomposition

Dans les deux nouvelles, l'espace où pénètre le jeune personnage masculin est une vieille maison de Mexico, perdue au milieu de l'agitation quotidienne de la ville, vestige démodé d'un passé révolu. Le contraste entre le délabrement ou l'oubli, où est enfouie cette demeure, et le monde environnant, est révélateur d'un espace particulier, irréel, dont la découverte réduit à néant l'espace réel, ancré dans l'anonymat et l'absence de communication avec l'être humain. La maison de Consuelo et des tantes apparaîtra comme un refuge censé protéger le personnage masculin contre les périls d'un monde moderne cruel et comme le sanctuaire des mystères de la vie et de la mort.

Pourtant, ce refuge se transforme vite en un lieu d'enfermement inéluctable, un piège qui attrape le jeune innocent pour l'amener à son destin et qui constitue la condition d'existence des personnages féminins. Une fois le seuil franchi, Felipe ne pourra plus sortir de la maison et l'on doute, malgré leurs déclarations, que Consuelo et Aura quittent véritablement le lieu qui les abrite. Quant aux sorties d'Alejandro dans le quartier, elles sont trompeuses : les tantes prennent la précaution de lui demander de passer par la porte de derrière afin que personne, à l'extérieur, ne puisse témoigner d'un signe de vie à l'intérieur. La maison doit conserver le mystère de l'inhabité pourtant habité, de la présence dans l'absence.

Cet espace est marqué par la vieillesse, comme ses habitantes. Il est en cela proche de la mort, telle une antichambre. Dans *Aura*, l'atmosphère se charge d'une humidité liée à la décomposition, celle-là même qui caractérise le cadavre. L'obscurité accompagne Felipe dans ses déplacements, rappelant les ténèbres du monde souterrain. Le mobilier est, paradoxalement, réduit aux activités vitales les plus fondamentales, comme manger et dormir. Dans *Aura*, le lit est capital, car il est le lieu de l'acte charnel – nous renvoyons ici à la rencontre érotique entre Felipe et Aura –, à la fois source de vie et expérience de la mort, l'orgasme étant en effet qualifié de « petite mort »¹. Mais il est aussi en relation avec l'être à l'agonie : la première rencontre entre Felipe et Consuelo figure déjà celle-ci comme un cadavre en puissance, cette représentation nous faisant penser à l'imagerie des gisants et au rassemblement autour du lit de l'agonisant, prêt à accomplir son passage vers l'autre monde². Il n'est pas innocent que Felipe soit fasciné, dans cette chambre, par une vieille gravure représentant le Jugement

¹ Sur les relations charnelles entre les vivants et les morts, cf. ARIÈS Philippe, *L'Homme devant la mort*, Tome II, « La mort ensauvagée », Paris, Le Seuil, 1977, [343 p.], p. 79-90 et 101-104.

² Cf. ARIÈS Philippe, *op. cit.*, Tome I, « Le temps des gisants », Le Seuil, Paris, 1977, [304 p.], p.110.

Dernier, digne des peintures de Van Eyck ou de Bosch. On y retrouve l'archange Saint Michel qui, dans l'iconographie du XII^e siècle, pèse les âmes avec sa balance, mais aussi la Vierge et le Christ crucifié, présents dans les *artes moriendi* des XIV^e et XV^e siècles¹.

Il faut accéder à cette demeure en gravissant un escalier et, à l'intérieur même de la maison, les personnages auront encore à utiliser des marches afin de parcourir les divers niveaux, comme un rappel de l'étagement des mondes dans les cosmogonies précolombiennes, ou encore de la répartition verticale du ciel, de la terre et de l'enfer dans la pensée chrétienne. En bas se trouve l'espace où les personnages féminins entretiennent leur étrange relation avec la mort : le patio de la maison de Consuelo est le laboratoire où celle-ci cultive les plantes destinées à rendre possible l'incarnation d'Aura, tandis que la cave vers laquelle les tantes entraînent Alejandro abrite les cercueils des hôtes de cette maison-tombeau. Dans les deux endroits, l'odeur de mousse, liée à l'humidité et à la décomposition, assaille le personnage, et si le reste de la maison des tantes est éclairé, l'escalier menant à la cave est évidemment plongé dans le noir.

Ainsi, la rencontre avec la mort a besoin d'un lieu privilégié, dont le délabrement et l'aspect lugubre rejoignent la représentation spatiale des peurs instinctives de l'être humain : lieu de l'enfermement – comme dans un cercueil –, de la pourriture, de l'obscurité.

Le temps de la mort : un étrange vertige

À l'image de cette concentration symbolique de l'espace, le temps révèle ses capacités protéiformes, correspondant au moment crucial de la rencontre de l'être avec ce qui peut être le néant de l'éternité mortuaire. Le vertige qui en découle reflète la conception, tant de fois analysée et mise en écriture, de Carlos Fuentes à propos du temps, dimension multiple, concentrée et élastique, réversible.

Les deux personnages masculins effectuent un voyage temporel. Lorsqu'il veut calculer l'âge de Consuelo, Felipe aboutit à cent neuf ans, ce qui représente déjà un succès de longévité non négligeable. Mais Consuelo échappe en fait à ce calcul, son âge est un défi aux lois de la raison : « Hay un momento en el cual ya no es posible distinguir el paso de los años : la señora Consuelo, desde hace tiempo, pasó esa frontera »². Le temps chronologique se brouille donc, il n'est plus valide pour expliquer seul la persistance d'une vieille femme à la recherche de sa jeunesse éternelle, en lutte constante contre la mort. Le temps linéaire souffre du même trouble

¹ *Ibid.*, p. 103-112.

² FUENTES Carlos, *Aura*, *op. cit.*, p. 140.

La mort dans Aura et dans «La buena compañía» de Fuentes
dans l'aventure d'Alejandro, victime d'un accident qui, de fait, ne peut se produire dans le Mexique du XXI^e siècle :

Salió apresurado del patio, del edificio, corrió hacia la calle sin mirar al tranvía que se le vino encima y lo mató instantáneamente.

Abrió los ojos. No había tranvías en la ribera de San Cosme. Alejandro estaba ahí, de pie, aturdido, a media calle. Bajó la mirada. Allí estaba la huella inconfundible de antiguos rieles de tranvía, desaparecidos, que el paso de miles de automóviles no había logrado borrar del todo.¹

La négation de la nature uniquement linéaire du temps s'accompagne de la mise en valeur d'un autre rythme. L'hôte est contraint de suivre un horaire précis correspondant aux repas : Aura est chargée de le faire respecter grâce à un tintement de cloche dont la répétition se substitue au temps des aiguilles de la montre de Felipe et, en dehors des repas, Alejandro ne sait à quoi occuper sa journée. On observe ainsi une concentration du temps, qui prend une épaisseur remarquable, parce qu'il s'appuie précisément sur une réduction à des horaires garantissant, semble-t-il, la vie dans ces demeures particulières.

Mais quelle vie ? On voit que la confusion et la concentration temporelle servent, contre la disparition physique, à créer un être, en dehors de toute temporalité, dans l'éternité d'un recommencement. Consuelo crée Aura, comme une projection d'elle-même au temps de sa jeunesse ; contre le temps linéaire qui passe et emporte la vieille femme vers la mort, Aura se dresse dans l'insolence de sa beauté et de sa fraîcheur. Pourtant, Aura ne vit que trois jours, le temps des événements, à partir du moment où Felipe entre dans la maison-tombeau. Elle parcourt le temps d'une vie, celle de Consuelo, en ces trois jours au bout desquels elle se fond à nouveau dans le corps vieilli de sa créatrice, tellement semblable à la dépouille mortelle d'un être arrivé à la fin de son existence. Jeune fille, femme et vieillarde. Tentative de rébellion contre l'inéluctabilité de la mort, Aura est attrapée dans le flux de celle-ci. Les dons de sorcellerie de Consuelo n'aboutissent qu'à nourrir encore et toujours cette mort vorace.

De son côté, Alejandro échappe au cauchemar du tramway, c'est-à-dire, à la mort sans appel, et il a l'impression de renaître, comme si une réalité et un temps parallèles s'ouvraient à lui : « Sudó frío. Como si hubiese resucitado. Miró su reloj. Ya eran las dos de la tarde. La tía Zenaida lo esperaba para comer ». Cette résurrection ne peut s'accomplir que dans le respect du temps concentré, et parfaitement réglé, imposé par les tantes. Elle place Alejandro dans les conditions nécessaires à sa transformation : le jeune homme devient l'enfant, dans un parcours régressif obéissant à une

¹ FUENTES Carlos, « La buena compañía », *op. cit.*, p. 109.

² *Idem.*

conception du temps réversible : « Al enjabonar las axilas, sintió que algo se iba. El pelo. Se enjabonó el pubis. Quedó liso como un niño »¹.

On voit combien le défi à la mort passe par un défi au temps et au corps. Le temps qui passe, en acheminant le corps vers son vieillissement et sa putréfaction, est ici retourné, dans un parcours qui nous mène aux confins de la raison, là où vie et mort réaffirment leur étrange parenté.

Entre vie et mort : une inquiétante confusion

L'approche que les deux personnages masculins ont de la mort les fait basculer d'un monde banal et raisonnable dans un univers inquiétant où la frontière entre les concepts de vie et de mort se révèle si problématique que tout tend à se poser, à l'instar de cette dualité fondatrice, en termes de dédoublement et de confusion entre une représentation rationnelle du monde et de l'existence et une approche surnaturelle de ces derniers.

C'est dans leur union avec la mort que Felipe et Alejandro trouvent le sens de leur existence grâce à la rencontre avec un être défunt qui est physiquement leur double. Felipe se reconnaît en la personne du Général Llorente sur l'une des photos jaunies, conservées par Consuelo, et l'on vient de voir comment Alejandro perd les attributs physiques de l'âge adulte pour redevenir un enfant.

L'expérience que les deux personnages font de la dualité qui les attire irrémédiablement vers l'union avec l'autre soi est en fait la norme qui régit le monde féminin des deux nouvelles. Edgar Morin insiste sur le formidable potentiel que peut représenter le double :

L'homme va mettre dans son double toute la force potentielle de son affirmation individuelle. C'est le double qui détient le pouvoir magique ; c'est le double qui est immortel. [...] Et ce double, c'est son individualité triomphant de la vie et de la mort.²

Ainsi, Aura est une réplique de Consuelo, comme le suggère finalement l'ancienne numérotation de leur maison, le nombre 69, formé par deux chiffres dont le dessin est inversé ; il y a ainsi à la fois identité et retournement. Aura est caractérisée par les yeux verts de la jeune Consuelo, à présent vaincus par la maladie et la vieillesse. Ils retrouvent leur beauté et leur pouvoir de séduction chez ce double qu'est Aura, qui traduit la tentative diabolique de Consuelo pour repousser la mort, dans une nouvelle illustration du pacte faustien avec Satan, croyance illusoire en l'éternelle jeunesse. Mais Aura n'a finalement pas d'existence propre, elle ressemble à une poupée mécanique manipulée par Consuelo dont elle reproduit les gestes. L'émanation d'un corps aux portes de la mort, criant désespérément sa soif de vivre, n'est qu'une enveloppe vide de volonté, aussi passagère que

¹ *Ibid.*, p. 116.

² MORIN Edgar, *op. cit.*, p. 113.

La mort dans Aura et dans «La buena compañía» de Fuentes

ce corps lui-même. Le double est un reflet illusoire, condamné à une dégénérescence rapide et à une mort cyclique.

Dans le cas des tantes d'Alejandro, la dualité s'affirme dans la réunion des contraires. Toutes deux s'appellent María, avec la possibilité de décliner de deux façons différentes ce prénom féminin générique – Serena et Zenaida – et elles occupent précisément l'espace de la maison et le temps de la journée de manière dissociée, comme pour mieux les posséder. Cet être scindé en deux parties opposées trouve son harmonie dans la mort et la maternité : à deux voix, mais dans un accord parfait, elles révèlent qu'elles sont des fantômes et qu'elles ont oublié qui est la mère biologique du fils écrasé par le tramway.

Finalement, on rapprochera ces expériences de l'angoisse de la solitude dans la mort. Clément Rosset rappelle que « la mort signifie la fin de toute distance possible de soi à soi, tant spatiale que temporelle ». Tous les personnages des deux nouvelles de Fuentes combattent cet affrontement à soi-même dans la mort, ce vide inhérent à la disparition de l'être. Mais on voit que le double, censé protéger le sujet contre sa propre mort, l'y ramène irrésistiblement, dans une impossible tentative pour exister : l'unique ne peut être deux. Clément Rosset analyse cette contradiction en parlant du :

sort de toute personne et de toute chose : de ne pouvoir éprouver son existence à la faveur d'un dédoublement réel de l'unique, et donc de n'exister que problématiquement. Le vrai malheur, dans le dédoublement de personnalité, est au fond de ne jamais pouvoir se dédoubler : le double manque à celui que le double hante. L'assomption du moi par le moi a aussi pour condition fondamentale le renoncement au double, l'abandon du projet de faire saisir moi par moi en une contradictoire duplication de l'unique.²

On peut ainsi comprendre pourquoi l'illusoire Aura est un échec répété pour Consuelo et d'une certaine façon, pourquoi Alejandro n'a pas le droit de révéler sa présence, trace de son existence propre, dans une maison où il a été happé par l'image de l'enfant mort dès qu'il y a pénétré.

Dans cet univers inquiétant, où la seule compagnie réservée à l'homme est finalement celle d'êtres défunts, la dualité s'établit aussi dans le jeu entre raison et folie, réel et surnaturel, qui invite le lecteur à se situer sur une frontière ténue, indécise et mouvante. Tzvetan Todorov définissait ainsi le fantastique, dans l'hésitation entre l'une ou l'autre option³. Tant qu'on ne choisit pas, on alimente la perception ambivalente de l'univers et l'on sent sa raison vaciller tout en se réservant la possibilité de repasser de l'autre côté du miroir. Les deux personnages masculins perdent la bataille de la

1 ROSSET Clément, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976, [127 p.], p. 100.

2 *Ibid.*, p. 93.

3 Cf. TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, Paris, 1970, 188 p.

raison contre le surnaturel et sont irrémédiablement entraînés vers leur propre mort, obligés d'accepter celle de l'autre. Le lecteur se retrouve lui aussi sur le fil de cette limite troublante. Où situer la véritable personne ? Aura n'est-elle pas moins réelle que Consuelo ? Alejandro a-t-il une existence hors du cercueil qui l'attend, aux côtés de l'enfant défunt ? C'est cette incertitude que l'on perçoit dans l'analyse de Clément Rosset :

Toute duplication suppose un original et une copie, et on se demande qui, de « l'autre événement » ou de l'événement réel, est le modèle, et qui le double. On découvre alors que « l'autre événement » n'est pas véritablement le double de l'événement réel. C'est bien plutôt l'inverse.¹

En 1962 et en 2004, Carlos Fuentes se rattache à une tradition littéraire, celle des contes fantastiques sur la mort, en y trouvant un espace propice à une conception du temps et de la réalité multiple qu'il a affinée tout au long de son œuvre. En 1962 encore, son roman intitulé *La Muerte de Artemio Cruz*² semble dire combien le sentiment chez l'être de l'approche inéluctable de la mort génère une relation particulière entre elle et lui, une sorte de défi mutuel, un jeu fait de mystère et de paroles : par ses souvenirs et la narration à la deuxième personne qui en découle – tout comme l'aventure de Felipe est narrée à la deuxième personne, dans un jeu spéculaire sur la dualité –, Artemio Cruz semble renvoyer la mort à plus tard, mais celle-ci sait qu'elle le cueillera à la fin du récit.

Marie-José HANAÏ / Universi
té de Rouen

¹ ROSSET Clément, *op. cit.*, p. 43.

² FUENTES Carlos, *La Muerte de Artemio Cruz* (1962), México, F.C.E, 1978, 316 p.

La mort sacrificielle: «Guásinton» de l'Équatorien José de la Cuadra

Dans la nouvelle « Guásinton »¹, parmi les dernières de José de la Cuadra, la mort est omniprésente. Elle se trouve au cœur même du récit, construit en un flash-back, qui narre la mise à mort de Guásinton, un « lagarto montuvio », comme le précise le sous-titre de la nouvelle, un vieux caïman redoutable, âme des nombreuses rivières de l'hinterland de Guayaquil, sur la côte équatorienne. Tout se passe comme si la mort de Guásinton, que les habitants ont érigé en divinité, envahissait le monde des vivants, y compris l'espace de la fête. Les personnages évoqués y sont principalement des chasseurs de caïmans – donneurs de mort –, une veuve – épouse d'un mort – ou encore des malades en sursis – rongés par la mort. Le narrateur, bien vivant lui, semble à son tour obsédé par la mort de Guásinton, moteur de la nouvelle.

Afin de saisir l'origine de cette fascination morbide, nous tenterons de comprendre la nature ambivalente de cette mort à la lumière des modalités de l'exécution de Guásinton. Il s'agira ainsi de cerner dans quelle mesure la mort, paradoxalement, est porteuse de vie, car permettant la libération d'énergies nouvelles et créatrices, à l'image de cette veuve désormais libre et joyeuse.

Dans cette perspective, nous nous efforcerons d'observer comment la fin de Guásinton se présente comme une mort symbolique, une mort passage. Il conviendra notamment de cerner les rites autour de cette mort, pour comprendre comment ils transforment de simples épisodes de chasse en un combat singulier, un combat « à mort », entre deux pôles à la fois contraires et complémentaires, la civilisation et la barbarie.

Ces rituels devront être replacés dans le propos plus général de l'œuvre de José de la Cuadra, qui prétend révéler au monde une identité *montuvia* méconnue, en mettant en scène des mythes censés en cristalliser le génie. Il s'agira ainsi de comprendre comment le meurtre sacrificiel préside à la construction du mythe montuvio, incarné par la figure du barbare splendide et héroïque, poursuivant un processus déjà à l'œuvre à travers la figure du patriarche de *Los Sangurimas*².

1 DE LA CUADRA José, « Guásinton », *Doce relatos. Los Sangurimas*, Quito, Libresa, Colección « Antares », 1990, [317 p], p. 197-209. La nouvelle « Guásinton » paraît pour la première fois dans l'ouvrage du même nom publié en 1938, aux côtés de treize autres contes et nouvelles.

2 Sur ce sujet, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre étude « Du rapt fondateur au viol destructeur dans *Los Sangurimas* de José de la Cuadra (1934) », in LÓPEZ Amadeo (éd.), *Figures de la violence dans la littérature de langue espagnole – Travaux et*

Histoire d'une mort, histoire d'une vie

La nouvelle a pour sous-titre « Historia de un lagarto montuvio ». Par « histoire », nous entendons bien la vie de Guásinton, qui donne son nom à la nouvelle. Or, d'une part, les épisodes de la vie du « lagarto » ne sont que très brièvement évoqués. D'autre part, ils sont rares, de nombreux hauts faits étant passés sous silence, comme le souligne le « yo » narrateur¹.

L'histoire narrée, paradoxalement, repose moins sur les exploits et, partant, la vie de Guásinton, presque accessoires, que sur sa mort. Celle-ci occupe d'ailleurs dans l'économie du texte une place prépondérante. La nouvelle se construit en trois séquences, deux brèves et une longue dans laquelle est justement narrée la chasse finale. L'« histoire » du caïman semble résider dans sa mort. Elle serait lisible dans les modalités de son mourir qui, mieux que la description de tous les épisodes de son existence, exprimerait la signification de sa vie. La fonction des deux premières séquences est de différer la troisième, créant un suspens qui fait de la mort finale, non pas un dénouement, mais un point d'orgue, une apothéose.

Le jeu du « yo » narrateur avec le lecteur entretient le mystère autour de cette mort. Au moment où le lecteur apprend que Guásinton est mort, le narrateur s'adresse alors en le tutoyant au « lagarto », comme à une vieille connaissance, comme si un lien invisible et mystérieux s'était tissé entre eux ; comme si, de la mort, Guásinton était encore vivant². À l'issue de cette première séquence, Guásinton semble exister pleinement au-delà de la mort, et le suspens créé par cette découverte est maintenu durant toute la séquence 2. Celle-ci a aussi pour fonction de planter le décor des retrouvailles des acteurs de la chasse funeste : une nuit d'excès où la vie normale est suspendue, à l'occasion d'une fête de village où tous se rassemblent.

L'obscurité, le sexe – chez la riche veuve Vargas –, l'alcool, mais aussi la lassitude qui en résulte, abolissent l'espace et le temps pour porter les personnages dans une autre dimension, où ils peuvent évoquer le défunt, non pour se le remémorer, mais pour l'incarner dans le présent. La musique et la danse, l'orgie et les libations semblent participer d'une sorte de rituel qui permet à des inconnus, les chasseurs et le narrateur, de participer à une même commémoration où Guásinton est convié.

La fête devient ainsi celle de Guásinton, invoqué et célébré. Si le narrateur peut tutoyer et apostropher ce dernier à la fin de la première séquence, c'est qu'il paraît avoir été initié là à un mystère sacré, celui de la rencontre avec un mort. Car ce n'est qu'autour de la table commune, une

recherches 3, GRELPP, Nanterre, Université Paris X-Nanterre, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines, 2002, [345 p.], p. 55-74.

¹ DE LA CUADRA José, « Guásinton », *op. cit.*, p. 204.

² *Ibid.*, p. 201.

La mort sacrificielle: «Guásinton» de José de la Cuadra

fois abolis le temps et l'espace, que les frontières entre vie et mort deviennent perméables.

Guásinton, figure totémique montuvia

Ce qui se présente comme un rituel d'invocation de la figure du défunt prend son sens à la lumière de la personnalité de ce caïman ressenti par les personnages comme vivant. Son statut d'exception, posé en filigrane dans les deux premières séquences, est explicité dans la troisième : Guásinton est « un ser casi sobrenatural »¹. Ainsi les précautions prises par les personnages, y compris le narrateur, pour évoquer son souvenir, les propos voilés, les prétéritons pointent-ils bien un mystère, mais au sens sacré du terme. Ce dernier ne peut être raconté que dans le cadre de cette réunion sacrée, une fête à caractère dionysiaque où la démesure devient propice à l'expression religieuse.

La troisième séquence s'ouvre sur le récit de Don Macario Arriaga qui apprend au narrateur les circonstances dans lesquelles Guásinton a perdu une patte. Cette ouverture de la célébration, loin d'être anecdotique, fait entrer Guásinton dans le mythe montuvio. En premier lieu, la personne qui prend la parole, Don Macario, se révèle être l'instigatrice du meurtre, l'organisatrice de la battue. Or la chasse se présente comme un rituel sacré dont les fidèles seraient les chasseurs : « amaban su oficio como un culto cruento y salvaje, pero provido con sus fieles »². Don Macario renvoie ici à la figure d'un prêtre gardien du culte.

Surtout, Don Macario rappelle que si Guásinton a perdu une patte, c'est en chargeant un immense bateau à vapeur parce que l'animal en rut avait été dérangé dans ses amours. Son courage, sa colère, sa « bravura » ont paralysé de peur les occupants de l'embarcation, si bien que ceux-ci ont renoncé à tirer. Or, après avoir laissé sa patte dans la roue du vapeur, Guásinton a aussitôt rejoint sa femelle. La force et la rage relèvent ici d'une sexualité triomphante, où le mâle se reproduit après avoir défié la mort. Car le narrateur insiste : « y fíjese que pudieron haberlo matado ahí, sin esfuerzo »³. Certes, dans cette confrontation avec la mort, Guásinton a perdu un membre ; mais, victorieux, il y a gagné une force supplémentaire, une énergie vitale et créatrice manifeste dans l'accouplement, puis la nombreuse descendance que le narrateur évoque. Les allusions, dans la première séquence, à cette patte perdue qui paraissait préoccuper étrangement le narrateur, prennent ici leur sens : la patte absente, paradoxalement, cristallise en Guásinton l'affrontement de la vie et de la mort.

1 *Ibid.*, p. 207.

2 *Ibid.*, p. 204.

3 *Ibid.*, p. 203.

Incarnation de deux élans contraires que sont Éros et Thanatos, Guásinton est d'ailleurs défini par oxymores : à la fois cruel et miséricordieux, violent et doux, dangereux et protecteur. Il est aussi bien « la verde fiera de los ríos »¹, redoutable prédateur, que « generoso como un buen dios »², préférant dévorer un cheval à une femme par pitié envers la femme. Il représente à la fois une menace pour l'homme, qui le craint, et un allié protecteur apprécié, garantissant la tranquillité des eaux en chassant les autres sauriens³.

Cette fusion des contraires renvoie la figure de Guásinton à un ordre archaïque. Il est d'ailleurs constamment défini par cette violence primaire associée à la « bravura » primitive, aussi bien destructrice que créatrice. D'où la fascination qu'il exerce, y compris sur le narrateur, pourtant étranger à l'univers montuvio.

Guásinton incarne cet ordre archaïque même : il est un caïman, figure atemporelle, survivant d'une ère révolue et antérieure à l'homme. Personne, dans la nouvelle, ne peut établir son âge, comme s'il avait toujours existé : le temps n'a pas de prise sur lui. De même, sa stature impressionnante en fait un « caballo medioeval »⁴. À ce titre, les droits qu'il exerce sans partage sur les eaux montuvias sont ceux d'un « señor feudal »⁵. Guásinton, figure d'un ordre primitif antérieur à la loi moderne, est décrit ici dans les mêmes termes que l'est le patriarche des *Sangurimas*, maître tout-puissant de son immense domaine, violent, autoritaire et cruel, mais aussi courageux, à la descendance innombrable. Tous deux renvoient à cette figure, fascinante par sa brutalité et sa vitalité, du barbare splendide défiant l'ordre civilisé.

Il est une différence toutefois entre ces deux facettes d'une même barbarie primitive. Guásinton est pleinement un « héroe »⁶ : brave et admiré comme l'est Nicasio Sangurima, mais d'essence divine. Il se présente, non seulement comme un personnage de légende à la « fama mítica », mais comme l'objet « de una suerte de veneración, muy parecida a la religiosa »⁷. D'ailleurs, par des offrandes, les Montuvios s'attirent ses faveurs et gagnent le droit de traverser les rivières : les « reseros » lui réservent une bête qui est même négociée sur les foires en son nom⁸.

Guásinton est bien la divinité des eaux montuvias. Le culte dont il fait l'objet appelle un rapprochement avec plusieurs études de Lévi-Strauss sur

1 *Ibid.*, p. 204.

2 *Ibid.*, p. 205.

3 *Idem.*

4 *Idem.*

5 *Idem.*

6 *Ibid.*, p. 204.

7 *Ibid.*, p. 206.

8 *Idem.*

La mort sacrificielle: «Guásinton» de José de la Cuadra

la figure totémique¹. Apportant les eaux avec lui, il symbolise la Puissance tellurique qui peut être bénéfique ou maléfique. Il est davantage qu'un simple objet de prohibition : il est tabou. Il est une âme, une figure ancestrale dont la destruction équivaldrait à un meurtre.

Or Guásinton est tué. La chasse, rassemblant quatorze des meilleurs « lagarteros » montuvios dans une battue de plusieurs jours, s'apparente ainsi à un meurtre sacré. Il instaure une rupture soudaine et totale, car avec Guásinton disparaît aussi une certaine barbarie montuvia.

Meurtre sacré et mort-passage : de la barbarie à la civilisation

L'univers primitif est sacralisé. À l'inverse, la modernité repose sur la coupure du lien entre l'homme et l'animal, créature jugée inférieure, incapable de vie spirituelle, demeurant uniquement et totalement dans la nature. La nouvelle raconte la fin de ce lien primitif, symbole d'un ordre archaïque, et l'entrée, forcément violente, dans l'ordre de la civilisation.

Il convient, en effet, de faire la différence entre la mort de l'animal totémique, où l'animalité est réintroduite dans la culture, et celle de l'animal ordinaire, un fait de nature. Précisément, la mort de l'animal totémique entraîne celle de son double humain, par suite d'une étrange parité de destin, et introduit nécessairement le chaos². Toutefois, elle devient féconde si elle est ritualisée, comme ici sous la forme d'un meurtre sacrificiel que définissent les rites de la chasse-culte. Le meurtre sacré a valeur fondatrice, et Guásinton devient une victime symbolique.

L'épisode de la traque de Guásinton renvoie à ces rites cathartiques où, selon Girard, la violence collective converge vers la victime sacrifiée³. En créant un dynamisme collectif qui triomphe des forces de dispersion et de désagrégation, le sacrifice polarise sur la victime animale les conflits et les tensions du groupe qui se délivre ainsi, par une violence ritualisée et donc réglée, des pulsions destructrices. Aussitôt après l'immolation survient la détente cathartique. Le ton change et les témoignages d'un respect spécifiquement religieux se manifestent ; tel est le sens de la table commémorative ou bien des nombreuses marques de déférence envers Guásinton, mystérieuses d'abord pour le profane qu'est le narrateur.

Guásinton remplit une fonction pacificatrice qui permet d'évacuer, pour le groupe qu'il symbolise, une violence destructrice. Comme victime sacrificielle, il emporte la violence réciproque dans la mort. Pour reprendre les termes de Girard, il « passe désormais pour incarner la Violence sous sa forme bienveillante aussi bien que malveillante, c'est-à-dire la Toute-

1 Cité par THOMAS Louis-Vincent, *Mélanges thanatiques*, Paris, L'Harmattan, 1993, [259 p.], p. 89.

2 *Ibid.*, p. 81.

3 GIRARD René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972, [451 p.], p. 141-142.

Puissance qui domine les hommes de très haut »¹. D'où les ambivalences qui président à la construction du portrait de Guásinton.

Toutefois, ce n'est pas seulement la violence réciproque, mais aussi l'a-temporalité dans laquelle vivaient les Montuvios sous l'autorité sacrée de Guásinton que celui-ci emporte dans la mort. Selon un ordre archaïque qu'il s'agit justement de remettre en question, le meurtre du caïman relève d'un sacrifice fécond² parce que la figure de l'a-temporalité primitive cède la place à l'ordre de la civilisation, porteuse de progrès et de modernité, à même d'inscrire l'homme dans le Temps.

Pourtant, la destruction du caïman et de l'ordre qu'il incarne ne signifient pas la disparition de Guásinton. Au contraire, il survit dans la mort, nous l'avons vu. Le meurtre sacrificiel semble lui assurer l'immortalité et le confirmer dans sa nature mythique de force « invincible », comme le conclut la nouvelle : « Guásinton, señor feudal de las aguas montuvias, era ya para siempre invencible »³.

Car les commémorations respectueuses ne s'expliquent pas seulement par les effets de la détente cathartique à l'issue du meurtre sacrificiel. Elles prennent également sens à la lumière du mourir de Guásinton⁴. Guásinton est en effet une victime volontaire qui s'offre aux balles. Même s'il charge encore les hommes, Guásinton, en sortant des eaux où il est pourtant invincible, va au devant de la mort. Il assume pleinement son rôle de victime et, ce faisant, devient acteur de l'acte fondateur qui se joue. Non seulement il consent au passage vers l'ordre de la civilisation, mais il y contribue.

La narration n'évoque plus alors les « lagarteros », mais les « hombres ». Guásinton, en se sacrifiant, permet aux chasseurs d'accéder à un nouveau degré d'humanité. Parce qu'il devance la mort, il les libère aussi du sentiment de culpabilité : ils ne sont plus des assassins. Devenu un allié, Guásinton peut demeurer pour le groupe un repère essentiel et survivre à sa mort comme figure tutélaire du génie montuvio.

Nous comprenons mieux la reconnaissance infinie dont il fait l'objet de la part des survivants, reconnaissance dans les deux sens du terme. Le groupe lui est reconnaissant d'avoir permis le passage vers le nouvel ordre en dehors d'une culpabilité trop lourde ; il le reconnaît aussi comme figure mythique assumant une fonction identitaire de cohésion. C'est dans cette double reconnaissance que réside la principale différence entre Guásinton et deux autres figures, dans les œuvres de José de la Cuadra, d'un ordre

1 *Ibid.*, p. 143.

2 Cf. THOMAS Louis-Vincent, *op. cit.*, p. 203.

3 DE LA CUADRA José, « Guásinton », *op. cit.*, p. 209.

4 *Ibid.*, p. 208.

La mort sacrificielle: «Guásinton» de José de la Cuadra

barbare montuvio : la Tigresse, amazone redoutable de la nouvelle qui porte son nom, publiée en 1932¹, et Nicasio, le patriarche de *Los Sangurimas*.

Les trois textes narrent le passage montuvio vers la civilisation par destruction de l'univers archaïque dans un affrontement à mort. Les domaines de la Tigresse et de Nicasio Sangurima, où ils règnent en seigneurs féodaux, sont pris d'assaut par les garants de la loi d'un ordre civilisé (les gendarmes dans «La Tigra», la police rurale dans *Los Sangurimas*). La Tigresse semble pouvoir encore résister, mais elle est assiégée et en sursis. Le narrateur ne nous dit rien de sa disparition ; toutefois elle appartient déjà à une ère révolue dont il évoque le souvenir. Nicasio Sangurima, pour sa part, sombre dans la folie face à l'assaut final. Le passage vers l'ordre nouveau repose sur leur défaite ; ils sont tous deux détruits par l'ordre extérieur. Guásinton, en revanche, survit à la mort parce qu'elle n'est pas donnée par l'extériorité : il consent à sa propre disparition. Il sert le passage vers la civilisation et, partant, la cause des survivants.

Comme le rappelle Louis-Vincent Thomas, « [il existe] des morts qui stimulent et métamorphosent le survivant »². Tel est le cas de celle de Guásinton. Elle n'est pas seulement meurtre, mais suicide sacrificiel. D'où sa commémoration : par le rite, les survivants y reviennent symboliquement pour mieux revitaliser le groupe. Ce faisant, ils se libèrent de la culpabilité d'avoir voulu la mort de Guásinton. La commémoration est aussi un rachat symbolique envers lui³.

Par la magie de la symbolique et du rite qui prévalent dans le texte, la mort est transfigurée en événement bénéfique et la vie, rénovée et récupérée, revitalise le génie montuvio. C'est également pour cette raison que l'on peut parler d'une littérature de l'identité chez José de la Cuadra. Comme dans les sociétés archaïques où, par le rite et sa symbolique, la mort est inversée en vie, la littérature transforme ici la mort de Guásinton en un repère vivifiant pour une nation en quête d'elle-même dans les années trente : le référent d'une possible équatorianité.

Le meurtre et, ici, suicide sacrificiels permettent à la mort de remplir sa fonction primordiale, qui serait de faire mourir les êtres vivants afin de

1 À propos de La Tigresse, nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre étude « L'hôte comme agent déstabilisateur dans la nouvelle 'La Tigra' (1932) de José de La Cuadra : l'interprète de la réalité 'montuvia' », in BERTRANDIAS Bernadette (éd.), *L'Étranger dans la maison. Figures romanesques de l'hôte*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, CRLMC (Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines), 2003, [358 p.], p. 127-142.

2 THOMAS Louis-Vincent, *op. cit.*, p. 242.

3 BAYARD Jean-Pierre, *Le Sens caché des rites mortuaires. Mourir est-il mourir ?*, Paris, Dangles, 1993, [330 p.], p. 19-21.

redistribuer le meilleur d'eux en d'autres vivants¹. L'animal totémique accepte de mourir, mais pour mieux répartir sa fonction vitalisante et identitaire entre les survivants, à commencer par les « lagarteros ». Sa mort garantit ainsi, à un Guásinton célébré, immortalité et invincibilité. Les hommes lui témoignent en effet la reconnaissance de son sacrifice, condition nécessaire au passage vers le Temps et la Loi.

Guásinton se présente alors comme un repère mythique pour une nation qui n'en finit pas de se chercher. Son nom l'illustre, bien que le narrateur ne semble lui prêter qu'une importance bien secondaire :

[...] [Guásinton] aquel héroe fluvial, a quien alguno, se ignora cuándo y por qué, bautizó con el nombre amontuviado del general norteamericano (No sería, por supuesto, por lo desdentado : ya que el monstruo montuvio poseía una dentadura formidable).²

Si ce n'est en raison de sa dentition, c'est par le parallèle qui s'instaure peu à peu avec la figure d'un George Washington héros de l'Indépendance, signataire de la Constitution et fondateur d'une nation nouvelle. Ces deux « lagartos viejos », selon l'expression populaire, rusés, expérimentés, mais aussi courageux et nobles, contribuent à l'avènement d'un ordre nouveau qui est également, dans le cas de l'Équateur, à travers ce passage mythique vers la civilisation, l'ère d'une certaine modernité où doit enfin se construire la nation³. À l'instar des États-Unis, l'Équateur s'efforce de se donner des mythes fondateurs, repères identitaires. La littérature de José de la Cuadra, dans les années trente, lui offre là – non sans ironie – son Washington : une possible figure tutélaire.

+

SINARDET
GRELPP

Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

¹ *Ibid.*, p. 243.

² DE LA CUADRA José, « Guásinton », *op. cit.*, p. 204.

³ D'ailleurs Washington se retire de la vie publique pour mieux servir la cause qu'il défend. Il accepte aussi, d'une certaine façon, de se sacrifier et choisit la mort politique.

Entre mort et vie: paroles de fantômes dans *Pedro Páramo*

« Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo »¹. Après ces deux premières phrases qui assignent un lieu d'arrivée au narrateur et une raison à sa venue dans ce lieu aussi puissante qu'une raison d'être, le récit de *Pedro Páramo* se poursuit par le souvenir d'une scène d'agonie. Le narrateur, croyant faire un pieux mensonge à sa mère mourante, lui a promis de se rendre dans son village d'origine et d'y chercher son père inconnu de lui, lequel a manqué à tous ses devoirs. Le fils ne savait pas encore qu'il tiendrait parole, mû par l'envol des illusions, dit-il ; séduit de fait, à son insu et depuis toujours, par les soupirs de nostalgie de sa mère, par ses évocations du lieu idyllique qu'elle avait dû quitter en femme répudiée et dont l'image séductrice dissimulait la trace d'une autre séduction, amoureuse, celle-là, qu'avait exercé sur elle ce Pedro Páramo. Le pacte est scellé par un geste, les mains du fils tenant celles de la mère tandis qu'elle agonise et jusqu'après sa mort. Entre un vivant et une mourante, la transmission d'une injonction s'est accomplie. Le voyage a été décidé durant et après ce passage qu'est l'agonie, dans ce lien ou ce contact entre vie et mort d'une paume à l'autre. Le sort en a été jeté. Entre eux, c'est à la vie, à la mort. La voix de la morte, incorporée par le fils, l'aura accompagné. Le fils sera allé dans un village mort et habité, n'aura pas trouvé son cacique de père, mort, mais aura connu l'histoire de ses abus et de ses crimes à travers celle des êtres fantomatiques qu'il aura rencontrés. Enfin, il n'aura pu commencer à raconter sa vie, son voyage, qu'une fois mort. C'est le récit de ce défunt que l'on entend au début du roman. On ne sait à qui il s'adresse, on ignore sa condition d'enterré. L'effet de transmission, lorsqu'on apprendra à qui et où il parle, n'en sera que plus saisissant et séducteur : un mort raconte sa vie à sa compagne de fortune et de tombe. Elle le lui revaudra par des conseils et des récits. Et pour commencer, elle le nomme enfin : Juan Preciado. Ce fils légitime ne porte pas le nom de son père.

L'univers entier de *Pedro Páramo* semble se placer de toute évidence sous le signe de la mort, être façonné par les figures de la mort. Souvent, le voyage à Comala de Juan Preciado a été interprété comme une mythique entrée dans une nouvelle image littéraire des enfers, celle d'un royaume des morts ou un Hadès auquel appartient, bientôt ou déjà, ce fils renié et innocent du cacique Pedro Páramo, comme l'apprend à la mi-récit le lecteur du roman de Juan Rulfo. Pour séduisante qu'ait pu apparaître cette lecture –

¹ RULFO Juan, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 2003, [254 p.], p. 65.

celle de Jean Franco ou de Carlos Fuentes¹ – elle s'avère inexacte, car Comala est littéralement un purgatoire sur terre, un lieu de l'entre-deux entre vie et mort.

Cet écart entre de mythologiques figures de la mort dans un séjour souterrain et les figures d'un entre-deux entre vie et mort, sur terre, dans un village certes imaginaire mais cependant situé dans la région entre mer et montagne du Jalisco, dite *abajeña*, avant, pendant et après la Révolution mexicaine et la guerre *cristera*, fonde le pouvoir de séduction de *Pedro Páramo*. Car, plus qu'un ensemble de figures, l'entre-deux y est un principe dynamique, qui anime le récit, sous-tend ses stratégies narratives, suspend et relance l'interprétation. Celle-ci ne saurait donc être fixée mais se doit de basculer d'un régime à un autre. Dans la fiction, vie et mort s'interprètent et s'interpénètrent réciproquement tour à tour. De même, l'histoire et la géographie de la région d'origine de l'auteur sont-elles interprétées par la fable dans l'entre-deux entre des restes, des apparences ou des fantômes de ce réalisme et ce fantastique d'une extrême discrétion qui a fait dire avec humour à Augusto Monterroso que le problème avec les fantômes de Rulfo, c'est que ce sont de vrais fantômes : paysans, pauvres et très catholiques. Entendons : comme de leur vivant, soit des fantômes réalistes. Monterroso, quant à lui, revendique l'appartenance des fantômes de *Pedro Páramo* à ce qu'il appelle « le glorieux monde de la littérature fantastique »². Rien ne sert pourtant de reconnaître cette appartenance pour cesser d'être capté ou captivé par cet inclassable roman, irréductible à quelque genre ou quelque code que ce soit. C'est donc aux effets d'ambiguïté des figures de la mort vive, à leur intensité poétique et satirique que je vais m'attacher ici.

Margo Glantz, qui a consacré un article à la forme de la mort dans *Pedro Páramo*, insiste significativement sur le caractère poétique de cette forme grâce à laquelle la fiction interprète une réalité géographique et historique qui serait parvenue à sa ruine :

La respuesta de Rulfo a esta anomalía a la vez de la geografía y del orden social cristalizará en una forma poética, la única posible para expresar esta profunda y definitiva escisión entre un modo de vida injusto pero organizado, y otro totalmente calcinado. El resultado, la construcción de un espacio cuyos habitantes reales son las

1 Cf. FRANCO Jean, « El viaje al país de los muertos », in SOMMERS Joseph, *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas*, México, Sepsetentas, 1974, 167 p. ; FUENTES Carlos, « Juan Rulfo, el tiempo del mito », in FUENTES Carlos, *Valiente mundo nuevo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, 303 p., repris dans CAMPBELL Federico (sel. et prol.), *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica*, México, Era, 2003, [551 p.], respectivement p. 136-155 et p. 252-271.

2 MONTERROSO Augusto, « Los fantasmas de Rulfo », *La Vaca*, México, Alfaguara, 1998, 149 p., repris dans *La ficción de la memoria, Juan Rulfo ante la crítica, op. cit.*, p. 501-502.

Entre mort et vie, paroles de fantômes dans Pedro Páramo

ánimas del purgatorio – de la misma manera que en Kafka un hombre puede convertirse literalmente en escarabajo, y no en algo semejante a él –, la elaboración de una novela donde el símil existe sólo como recurso descriptivo y no como fundamento textual.¹

Or, c'est précisément ce caractère littéral de la fable – homme métamorphosé en cafard, âmes du purgatoire et habitants réels de Comala – qui assure dans les fictions de Kafka et de Rulfo, pour éloignées qu'elles soient, l'efficacité dynamique du régime de l'entre-deux, égarant constamment le lecteur entre les signes du cauchemar et ceux de la réalité, entre ceux de la vie et ceux de la mort.

Dans *Pedro Páramo*, l'égarement initial du lecteur va de pair, ou presque, avec celui de Juan Preciado, errant dans Comala tout comme ses interlocuteurs qui souvent le connaissent mais qu'il ne reconnaît point et dont il ignore d'abord la condition fantomatique. Mais les mésinterprétations ou méprises du lecteur ne sont cependant que l'effet d'un mode dramatique de composition du récit, lequel obéit à des stratégies de ruptures ou d'interruptions, confrontant divers champs de perception, ceux des fantômes familiers de certaines manifestations du passé, ceux du nouveau venu inapte à appréhender ce qu'il voit et entend, sombrant dans la stupeur et la peur tue. En outre, des fragments du récit dus à la voix anonyme et effacée d'un narrateur extérieur réfèrent subitement des épisodes du passé, liés ou non aux commentaires ou récits des hôtes de Juan Preciado. Ainsi, les bizarres ou sinistres évocations des interlocuteurs fantomatiques du visiteur se voient parfois complétées ou confirmées par ces fragments. Si l'on consent à filer la métaphore théâtrale, l'on pourrait assimiler ces ruptures à des changements de décors ou plutôt à l'éclairage successif de différentes parties d'une scène de théâtre, ou de l'Autre-scène du rêve. La succession des fragments suggère cependant la simultanéité des événements ou de leurs semblants immédiats.

L'entre-deux entre mort et vie, créé et soutenu dans l'intrigue par le motif des rencontres et des conversations entre Juan Preciado et les âmes en peine, est le domaine de la confusion, certes temporelle mais aussi spatiale, pour qui prétend, comme le visiteur, appréhender le monde à l'aide d'une logique plutôt, ou parfois, rationnelle, mise en échec par celle, composite et aléatoire ou alternative, qui régit la présence au monde des morts. Tout juste arrivé dans le village désolé, Juan Preciado s'adresse en pensée à sa mère pour lui reprocher de l'avoir envoyé au lieu de l'égarement, du « où est ceci et où est cela ? », à la recherche de quelqu'un qui n'existe pas. En effet, lors de sa première rencontre avec un fantôme non identifié comme tel, le muletier qui

¹ GLANTZ Margo, « Juan Rulfo : la forma de la muerte », in *La Jornada semanal*, Suplemento de *La Jornada*, México D. F., 23 de enero de 1996, repris dans *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, op. cit., p. 370-378, citation p. 375-376.

l'a conduit jusqu'à Comala, le voyageur a appris que personne ne vivait dans le village et que Pedro Páramo, une « rancœur vivante »¹, était mort depuis bien des années. L'incertitude, pour le nouvel arrivé, est d'abord spatiale ; il ne sait où aller et ne peut compter longtemps sur ses sens pour s'orienter. Cette incertitude spatiale se double d'une incertitude visuelle. Le lieu n'est pas tel que sa mère le lui avait décrit : le paysage verdoyant, ondulant, murmurant est aride, nimbé de vapeurs de chaleur, couleur de cendre. Face à ce paysage, l'étranger ne peut en croire ses yeux, il est vrai que sa vision est troublée par celle de sa mère dont il dit porter, littéralement, les yeux. Bientôt, il ne pourra en croire ses oreilles, déjà hantées pareillement par les discours de la morte : le visible et l'audible ne sont pas forcément concomitants ; les habitants du village tiennent des propos contradictoires et insaisissables. Si Juan Preciado, vivant, ne peut d'abord accéder aux champs de perception des fantômes, il rencontre ces êtres à la présence fugace, les croyant en vie puisqu'ils agissent et parlent presque comme des vivants, et au fur et à mesure de ces rencontres prend aléatoirement conscience, toujours trop tard, de leur condition. On voit que les contacts et les confusions entre vie et mort ne se produisent pas du seul fait de l'étrangeté entre le nouveau venu et ses interlocuteurs, ils existent dès avant dans la conscience confuse ou dans l'âme, la psyché, de Juan Preciado, hanté par le regard et par la voix littéralement incorporée d'une morte. Le parcours du fils de Dolores Preciado l'initie à l'intermonde des âmes en peine, au passé de Comala dont ils sont le souvenir manifeste et apparemment vivant, et le conduit à sa propre mort, tout en étant une impossible traversée du deuil car celui-ci n'eût été possible qu'à la faveur de la rencontre avec son père, avec un père vivable et transmetteur de vie. Juan Preciado se trouve donc placé entre deux irréalités, celle d'un lieu et d'un passé idéalisé par sa mère et celle d'un temps fait de reliefs ou de retours du passé de Comala, sous forme d'apparences et de paroles dans ce lieu en ruines.

Dans la narration de Juan Preciado tout contribue donc à créer un univers de l'entre-deux entre vie et mort en une suite de quiproquos, de malentendus, d'erreurs, qui ne sont pas dus au seul choc entre les modes d'être et de présence au monde du nouveau venu et de ses interlocuteurs fantomatiques. En effet, les âmes en peine errent, elles aussi, dans les lieux de ce que fut leur vie sans avoir forcément conscience de la condition des uns et des autres, sans savoir qui est mort et qui ne l'est pas, sans s'expliquer certains phénomènes de leur « réalité » tout en appréhendant une partie des manifestations du passé qui leurs sont familières. Chacun d'entre les interlocuteurs de Juan Preciado commente la condition de mort du

1 « Un rencor vivo », RULFO Juan, *Pedro Páramo*, *op. cit.*, p. 68.

Entre mort et vie, paroles de fantômes dans Pedro Páramo

précédent sans jamais sembler assumer sa propre condition : dans l'ordre successif des rencontres du visiteur, le mulétier Abundio affirme que Pedro Páramo est mort ; Eduviges Dyada, qu'Abundio est défunt et ne peut donc être le mulétier rencontré par Juan ; Damiana Cisneros plaint le sort d'âme en peine de cette « pauvre Eduviges » ; la sœur de Donis affirme en revanche que bien des habitants de Comala sont vivants et s'enferment chez eux, le soir venu, pour ne pas rencontrer les revenants. Errer ou peiner dans l'entre-deux reviendrait ainsi à hanter ou à habiter une mémoire défaillante ou plutôt à en être l'un des mouvements surgi de ce temps absolu qu'est l'inconscient, en un soudain rappel d'une transgression toujours entendue comme péché, qu'il soit original, capital ou véniel.

Le passage de la vie à la mort, soit le moment de la mort corporelle, est lui-même souvent inconscient ou du moins erronément ou confusément perçu par les mourants dont les fantômes qu'ils sont devenus font le récit ultérieur de cette incompréhensible expérience. Ainsi de Miguel Páramo qui, revenant frapper après sa chute de cheval mortelle à la fenêtre d'Eduviges Dyada, alors vivante, dit avoir perdu son chemin dans un brouillard soudain après avoir sauté l'obstacle d'un mur de propriété alors qu'il se rendait au village de Contla, dont il affirme savoir maintenant qu'il n'existe pas. De même, Juan Preciado dit avoir manqué d'air dans la nuit étouffante de Comala et avoir dû se contenter d'inspirer l'air que lui-même expirait jusqu'à ce qu'il n'y en ait plus et qu'il soit enveloppé de nuages vaporeux. Ce sont leurs interlocutrices, vivante telle Eduviges ou morte comme Dorotea, qui les informent de leur condition ou des circonstances et des causes de leur mort, Eduviges détrompant Miguel Páramo, qui se croit en vie, Dorotea ôtant ses illusions à Juan Preciado, qui ne reconnaît pas être mort de peur. L'expérience de la mort propre fait donc l'objet d'un déni ou est substituée par un « trou de conscience » dans le cas de Miguel Páramo ; dans celui de Juan Preciado, d'abord vivant parmi les morts, c'est à son sentiment de terreur que cet étranger est absent. La distinction entre vie et mort propres ou entre phénomène et cause de la mort dépend ironiquement de la perception d'un autre, à qui revient le dernier mot sur le passage, nonobstant la faculté de témoigner de ce moment dont jouissent – terme paradoxal – les revenants. Le moment de la mort apparaît ainsi dans le cas de ces deux fils comme une séduction traumatique suprême en un brouillage de la conscience de soi, séduction qui vient confirmer celle que leurs parents avaient exercée sur eux sous forme d'emprise. Par une ironie tragique, Miguel Páramo meurt accidentellement en sautant un muret que son père avait fait placer, sans doute pour délimiter l'une des terres qu'il s'était indûment approprié. Ce n'est qu'après les éclaircissements de Dorotea que Juan Preciado, mort et dessillé, reconnaîtra pour partie la séduction qu'il a

subie, accomplissant le dernier voyage souhaité par sa mère à la place de celle-ci : « Mi madre, que vivió su infancia y sus mejores años en este pueblo y que ni siquiera pudo venir a morir aquí. Hasta para eso me mandó a mí en su lugar »¹.

Le langage des fantômes traduit leur mode de perception du temps et de l'espace en une curieuse alliance du concret et de l'abstrait, du charnel et du spirituel. Ainsi, les représentations spatiales du Ciel et de la terre maniées par la religion catholique sont-elles prises par Eduviges Dyada ou par la sœur incestueuse de Donis dans un sens littéral et métaphorique à la fois, contribuant à la confusion mentale et à l'égarement spatial de Juan Preciado, qui tente d'abord d'opposer une logique rationnelle à ces propos énigmatiques et conclut provisoirement à la folie d'Eduviges, sa première hôtesse. Celle-ci, dont le récit révélera plus avant qu'elle s'est suicidée, se vante de disposer de savoirs et d'habiletés exceptionnels, disant connaître le moyen de trouver les raccourcis qui mènent au Ciel, et tient d'innocents propos blasphématoires, absolument contradictoires : « Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él lo disponga. O, si tú quieres, forzarlo a disponer antes de tiempo »². La deuxième répond à Juan Preciado, qui demande son chemin pour quitter le village :

Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Contla ; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ese que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá – y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto –. Este otro de por acá que pasa por la Media Luna. Y hay otro más que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos.³

De même, le désabusement de Dorotea, la compagne de tombe de Juan Preciado, lui fait-il expliquer sa déception d'avoir été condamnée au purgatoire en termes de confinement spatial :

Ya de por sí la vida se lleva con trabajos. Lo único que le hace a una mover los pies es la esperanza de que al morir la lleven a una de un lugar a otro ; pero cuando a una le cierran la puerta y la queda abierta es no más la del infierno, más vale no haber nacido... El Cielo, para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora.⁴

Outre les effets poétiques de ce langage symbolique employé en syllepse de métaphore par les personnages des revenants, se produisent aussi, de façon subreptice, durant le récit du parcours initiatique de Juan Preciado jusqu'après sa mort, de soudains retournements d'effets pathétiques en effets d'ironie ou de dérision, voire d'humour. Participe de ces effets la logique contradictoire des âmes en peine, qui mêle par ailleurs une

1 *Ibid.*, p. 124.

2 *Ibid.*, p. 73.

3 *Ibid.*, p. 110.

4 *Ibid.*, p. 124.

Entre mort et vie, paroles de fantômes dans Pedro Páramo

appréhension des phénomènes surnaturels donnés pour naturels à un solide bon sens paysan. Damiana Cisneros, qui survient dans la chambre vide de l'auberge d'Eduviges Dyada où le sommeil de Juan Preciado a été troublé par un cri d'agonie, ne doute pas un instant de l'origine de ce hurlement d'outre-tombe, évoquant la pendaison passée de Toribio Aldrete par les hommes de Pedro Páramo dans cette même pièce. Cependant, elle s'interroge sur le caractère incompréhensible de la présence du visiteur dans une chambre condamnée et logiquement impossible à ouvrir. Mais l'effet de dérision provient surtout du contraste entre l'absence de jugement moral ou de commentaires sur l'horreur du crime commis et l'expression de ce bon sens allié à une curiosité toute villageoise. Ainsi, la capacité de jugement moral des habitants de Comala devenus fantômes semble avoir été altérée par leur familiarité avec l'univers criminel où ils ont dû vivre, l'un en assassin parricide, l'autre en suicidaire, telle en femme incestueuse, telle autre en entremetteuse, tous complices volontaires ou involontaires, victimes ou témoins des crimes commis à la faveur de la grande perversion de la loi pratiquée par le cacique. Leur mémoire de la cruauté, leur fréquentation ininterrompue, par delà la mort, des manifestations des crimes passés, entre dans un rapport de contraste avec leur sollicitude à l'égard du nouveau venu, qui jouit de l'hospitalité et des récits ou des commentaires, mêlant le sinistre au banal, de ces figures maternelles ou sororales que sont Eduviges Dyada, Damiana Cisneros, la sœur de Donis, Dorotea. Comme dans un cauchemar, l'horreur ou l'incompréhensible s'impose comme une évidence dans les récits de ces fantômes, qui explicitent sans états d'âme à Juan Preciado les manifestations immédiates des crimes passés. Le surnaturel acquiert ainsi un caractère naturel et inévitable pour Juan Preciado qui, bientôt, ne peut opposer aucun recours rationnel à la logique de ses interlocuteurs, tandis que le récit d'ensemble est envahi par le retour du passé de Comala sous forme d'épisodes, racontés par le narrateur externe, qui confirment les dires des fantômes. Le caractère ambivalent, tragi-comique, des effets que produisent tous les quiproquos, malentendus et erreurs de perception surgis entre le visiteur et les fantômes, ne repose donc pas seulement sur leurs différences de condition – morts ou encore vivant – mais bien sur l'innocence de l'un, informé de l'existence d'un Comala idyllique et vivant, face au particulier savoir des autres quant à la terrible histoire du village, qu'ils évoquent avec le fatalisme que leur procure leur position de narrateurs défunts.

De la sorte, si dans leur univers catholique empreint de superstition les personnages n'atteignent jamais l'au-delà, si leurs âmes ne reposent pas en paix, le roman atteint pour sa part un au-delà du tragique, en un apparent deuil ironique et désolé du sens de l'histoire pour ces paysans, car il ne reste

rien de l'ordre ancien et aucun autre n'est apparu avec la Révolution. Mais si l'on veut bien demeurer dans la logique de l'univers des personnages, morts en faute, ceux-ci attendent encore, espèrent dérisoirement être libérés de leur peine, alors que, dans leur conception économique de la Grâce, ils ne peuvent compter pour atteindre le Ciel que sur l'introuvable secours des prières des vivants, et parmi ces derniers, de ceux, rarissimes, dont les âmes seraient pures. S'accomplit aussi dans le roman le deuil d'une religion dont les représentants, membres d'une Église inepte et corrompue, ou affaiblie et impuissante face à la perversion de toute loi, humaine ou symbolique, par le cacique, ont perverti les notions de Grâce et de péché en les faisant strictement obéir à une logique économique du châtement sous forme de dette remboursable par la seule monnaie d'échange des prières. Les ecclésiastiques échouent ainsi à transmettre à leurs ouailles la vivante question de la loi symbolique. Satirique à l'égard des pièges d'une foi fanatique, parfois surnoisement et plaisamment blasphématoire à travers les propos de certaines innocentes pécheresses comme Eduvigés Dyada, la suicidée, Susana San Juan, la folle aimée du cacique ou Dorotea, la simple d'esprit, *Pedro Páramo* ramène sur cette terre la question du sens de la vie. L'une défie Dieu lui-même, le forçant à disposer de sa vie ; l'autre défie la logique de la faute et du péché, lors de la cérémonie de l'extrême-onction, opposant aux exhortations au repentir et aux images de putréfaction du corps mort que lui impose le curé un glorieux érotisme ; la troisième explique à Juan Preciado dans leur tombe commune qu'elle s'est dé faite de tout remords et que son âme peut bien vaguer sur terre à la recherche de prières et de pardon, elle n'en a plus que faire, tout occupée à écouter les songes secrets des autres enterrés et à lui raconter ce qu'il ignore encore de l'histoire du village. Séparée de son âme éprise d'illusions, simple d'esprit durant sa vie, Dorotea est une morte lucide qui tient le langage de la désillusion, en un au-delà de la peur, de l'espoir et du désespoir, conseillant aimablement à Juan Preciado de penser à des choses agréables pour passer le temps. Terre à terre, Dorotea accepte que son Ciel soit la tombe. Son discours caustique tient lieu de repère ironique face aux errements et aux errances des âmes en peine. Délivrée du remords, Dorotea, en parfaite « Calaca », peut se souvenir et raconter sans être une parcelle de mémoire souffrante.

Que sont les fantômes de ces paysans sinon des damnés de leur terre du Jalisco et de leur histoire, perdus pour la plupart dans l'illusion vaine d'atteindre le Ciel ? De fait, si le roman pleurait un objet défunt, ce serait la double possibilité d'une justice en ce monde et d'un ordre symbolique qui ne se fonde pas sur les seules notions de faute et de châtement en faisant

Entre mort et vie, paroles de fantômes dans Pedro Páramo
abstraction de la force indomptée du désir. Mais *Pedro Páramo* n'est pas davantage élégiaque que tragique.

L'entre-deux entre mort et vie des fantômes de Comala, perdus entre un ciel lointain et une terre où ils sont retenus et tenus d'être de parlants fragments de mémoire, suscite cependant chez le lecteur une paradoxale, car discrète voire inconsciente, catharsis. L'impossible libération de l'âme, l'impossible passage vers un au-delà de ces expulsés de l'histoire, se transmue en un autre passage, celui de leurs paroles, fantomatiques dans la fable, vivantes à la lecture. L'expression de cette mémoire insistante, défaillante, fragmentée mais résistant à la disparition après la suite d'événements traumatiques, ironiquement tragiques, qui ont mis fin au monde des personnages, lutte contre la mort du sens, contre l'extinction du symbolique, cherche à être entendue, mémorisée encore et toujours. Balbutiements, bribes de conversations et de chansons, bruissements et murmures enveloppent et séduisent le lecteur, tenu à son tour d'entendre les tenaces restes de la vie par delà la mort.

Florence OLIVIER
GRELPP
Université Paris XII

Poétique de la mort selon sainte Thérèse d'Avila et saint Jean de la Croix

Dans l'expérience mystique, l'Objet qui comble le désir inconscient implique la mort du sujet en tant qu'être de désir, comme l'exprime la *letrilla* (1572) des deux mystiques :

Vivo sin vivir en mí
y de tal manera espero
que muero porque no muero.¹

Les gloses exaltent la mort comme unique passage à la vie bienheureuse, et déprécient la vie qui en interdit l'accès ; la mort est la vraie vie : « Aquella vida de arriba / [...] es la vida verdadera [...] »² ; la vie n'est qu'une mort qui n'en finit pas : « Esta vida que yo vivo / es privación de vivir, / y así es contino morir [...] »³.

Sur ces thèmes, les deux poètes s'expriment sur un ton passionné :

¡ Ay, qué larga es esta vida !
[...]
Sólo esperar la salida
me causa dolor tan fiero,
*que muero porque no muero.*⁴

Aux imprécations de Thérèse fait écho la supplique de Jean de la Croix :

¡ Sácame de aquesta muerte,
mi Dios, y dame la vida;
[...],
mira que peno por verte
y mi mal es tan entero,
*que muero porque no muero !*⁵

Deuil et agonie

Dans les écrits des deux mystiques, la mort est un thème obsédant. Les gloses ne sont pas un jeu de l'esprit, mais une profession de foi.

1 SANTA TERESA, « Vivo sin vivir en mí », *Obras Completas*, 7^a edición preparada por ÁLVAREZ Tomás, Burgos, Ed. Monte Carmelo, 1994, [1418 p.], p. 1325 ;

SAN JUAN DE LA CRUZ, « Coplas del alma que pena por ver a Dios », *Obras Completas*, 3^a edición preparada por RODRÍGUEZ J. V. y RUIZ SALVADOR F., Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1988, [1213 p.], p. 77.

2 SANTA TERESA, *op. cit.*, *idem*.

3 SAN JUAN DE LA CRUZ, *op. cit.*, *idem*.

4 SANTA TERESA, *op. cit.*, p. 1324.

5 SAN JUAN DE LA CRUZ, *op. cit.*, p. 78.

La mort selon Ste. Thérèse d'Avila et St. Jean de la Croix

Dans son enfance, Teresa de Ahumada désirait la mort pour « aller au ciel ». Elle et son frère faisaient des projets de croisades chez les maures, pour mourir en martyrs.

Le 2 novembre 1535, Thérèse s'enfuit pour entrer au Monastère de l'Incarnation, en dépit de l'interdiction de son père. Elle évoque comme une mort cette transgression : « Acuérdaseme [...] que cuando salí de casa de mi padre no creo será más el sentimiento cuando me muera. Porque me parece cada hueso se me apartaba por sí »¹.

Thérèse éprouvera, à plusieurs reprises, des états-limites analogues ; le plus spectaculaire est l'état de catalepsie (15 août 1539), qui dura quatre jours. On la crut morte, on allait l'enterrer ; seul, son père s'y opposait en déclarant : « [...] esta hija no es para enterrar ».

On n'en finirait pas d'évoquer les tourments de Thérèse, sa détresse à la mort de son père (24 décembre 1543), – [...] pareciéndome se arrancaba mi alma cuando veía acabar su vida [...] –, ses gémisses de douleur et de joie, lors de la première transverbération (*traspasamiento*)³, suivie la même année (1560) d'une vision de l'enfer.

Ce théâtre du corps est le reflet du théâtre de l'âme. Il s'accompagne d'une peur de la mort, qui a succédé au désir de martyr, et qui va s'atténuer, pour laisser place au sentiment exprimé dans la glose *Vivo sin vivir en mí*. Au cours d'un ravissement, Thérèse se croit « transportée dans le ciel »⁴. Après quoi, elle écrit : « Quedóme también poco miedo a la muerte, a quien yo siempre temía mucho. Ahora pareceme facilísima cosa para quien sirve a Dios, porque en un momento se ve el alma libre de esta cárcel y puesta en descanso »⁵.

Désormais, le désir de mourir s'accroît à mesure que l'âme progresse dans les demeures du Château intérieur, comme le chante l'exilée des *Ayes del destierro* :

¡ Cuán triste es, Dios mío,
la vida sin tí !
Ansiosa de verte,
deseo morir.⁶

La mort est au cœur de la destinée de Jean de la Croix dès son enfance : mort de son père et de son frère Luis. À Medina del Campo, il a dû voir la mort de près à l'hôpital de las *bubas*⁷, où il est employé. Il entre à vingt-et-

1 SANTA TERESA, *op. cit.*, 4, 1.

2 *Ibid.*, 7, 14.

3 *Ibid.*, 29, 13-14.

4 *Ibid.*, 38, 1-6.

5 *Idem.*

6 SANTA TERESA, « Poesías », *Obras completas, op. cit.*, p. 1331.

un ans au couvent des Carmes de Medina del Campo (1563). En 1567, il rencontre la *Madre Teresa*, qui l'entraîne dans la réforme du Carmel.

Déclaré rebelle par les Carmes chaussés, Juan de la Cruz est enfermé pendant huit mois et demi (décembre 1577-mi-août 1578) au couvent de Tolède.

Coups de fouets, menaces, enfermement dans un cagibi – « asfixiante como una tumba »¹ –, tout est bon pour le faire renoncer à la réforme. Il ne cède pas. Les témoignages ont reconstitué ce calvaire : « Hasta oye esta frase hiriente y amenazadora : “¿ Qué aguardamos de este hombre ? Empocémosle, que nadie sabrá de él ”. Otras veces dan a entender que no saldrá de la prisión más que para la sepultura »².

Les poèmes de Jean de la Croix sont l'écho de ces jours-là, telle la plainte du prophète, exilé de Sion, dans le *romance* « Super flumina Babilonis » :

Moríame por morirme
y mi vida me mataba,
porque ella perseverando
de tu vista me privaba.³

Tel le cri de la *Amada* au début du *Cantique spirituel* :

Pastores los que fuerdes
allá por las majadas al otero,
sí por ventura vierdes
aquel que yo más quiero,
decilde que adolecco, peno y muero.⁴

Hormis de rares allusions, Jean de la Croix est très réservé sur lui-même. De sa réaction à la mort de sa mère (1580), son meilleur biographe ne dit que ces mots : « Unos años más tarde [...] fray Juan la verá resplandeciente de gloria, rodeada de los hijos de Francisco de Yepes »⁵.

Le *Madre Teresa* mourut le 4 octobre 1582. Aucun témoignage ne rapporte les sentiments de Jean de la Croix quand il apprit la mort de celle avec qui il avait eu des relations spirituelles profondes.

Jean de la Croix mourut le 14 décembre 1591 au couvent de Úbeda. Un témoin du procès de béatification déclare que la Vierge Marie, huit jours auparavant, lui avait annoncé la date et l'heure de sa mort.

7 « Bubas : El mal que llaman francés, que tanto ha cundido por todo el mundo », COVARRUBIAS S. (1539-1613), *Tesoro de la lengua castellana o española*, 1611.

1 CRISÓGONO de Jesús, *Vida de San Juan de la Cruz*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1982, [426 p.], p. 152.

2 *Ibid.*, p. 153.

3 SAN JUAN DE LA CRUZ, « Poesías », *op. cit.*, p. 58.

4 *Ibid.*, p. 60.

5 CRISÓGONO de Jesús, *op. cit.*, p. 213.

La mort selon Ste. Thérèse d'Avila et St. Jean de la Croix

De son frère, Francisco, on a recueilli des souvenirs. Il raconte les mutilations subies, selon l'usage, par le cadavre de Jean de la Croix, pour en faire des reliques – amputation d'un bras et miracles obtenus grâce à lui, dépeçage de morceaux de chair, visions surnaturelles obtenues grâce à un reliquaire contenant « esta carne que he dicho », etc. L'exhumation du corps de Jean de la Croix, en 1992, à l'occasion du quatrième centenaire de sa mort, a donné lieu à une étonnante reconstitution de son visage.

Deux autres traits caractérisent l'attitude de Jean de la Croix devant la mort ; une réaction instinctive, pour suggérer combien l'âme en proie aux appétits désordonnés est abominable – « fealdad de cuerpo muerto »¹, – ; à l'exception d'un seul de ses *Dichos de luz y amor*², son désintérêt pour le thème de la préparation à « la bonne mort », qui, depuis le XV^e siècle, inspirait de nombreux *Artes moriendi*³.

Une maxime résume sa conception de la mort : « Quien supiere morir a todo tendrá vida en todo »⁴.

Champ lexical et champ sémantique

Thérèse d'Avila et Jean de la Croix emploient le même lexique pour désigner la mort physique ou spirituelle⁵. Jean de la Croix emploie, une seule fois, un adverbe insolite (*muertamente*) dans une phrase de *Llama de amor viva* qui suggère la violence avec laquelle il dénonce la mesquinerie des sentiments naturels au regard de l'amour divin : « Y la voluntad que antes amaba baja y muertamente sólo con su afecto natural, ahora ya se ha trocado en vida de amor divino »⁶. Le Docteur mystique distingue explicitement la « vida de Dios », ou « vida espiritual », et la « vida animal », qui est, selon lui, l'équivalent de la mort : « [...] teniendo el alma sus operaciones en Dios, por la unión que tiene con Dios, vive vida de

1 SAN JUAN DE LA CRUZ, « Subida del Monte Carmelo », I. I, 9, 3, *Obras completas*, *op. cit.*, p. 191.

2 « Pues que en la hora de la cuenta te ha de pesar de no haber empleado este tiempo en servicio de Dios, ¿ por qué no lo ordenas y empleas como lo querías haber hecho cuando te estés muriendo ? », SAN JUAN DE LA CRUZ, « Dichos de luz y amor », *Obras completas*, *op. cit.*, p. 76.

3 Voir, par exemple, VENEGAS Alejo, *Agonía del tránsito de la muerte* (1537), Édition critique avec introduction et notes par ZUILI Marc, Préface de FERRERAS Jacqueline, Paris, L'Harmattan, 2001, LXXX-712 p.

4 SANTA TERESA, « Dichos », *op. cit.*, 171.

5 Pour l'un et pour l'autre, dans l'*Indice de fréquences* des mots utilisés, *morir* vient en premier (373 ; 165), loin des mots en tête de liste qui désignent pour eux l'essentiel : *decir* (6949 ; 4553), *Dios* (4324 ; 4522), *alma* (2042 ; 4464)

6 SAN JUAN DE LA CRUZ, « Llama de amor Viva », *Obras completas*, *op. cit.*, 2, 34, p. 826.

Dios ; y así se ha trocado su muerte en vida, que es su vida animal en vida espiritual »¹.

Vie égale mort ; Dieu égale vie : tel est le postulat et le paradoxe de la vocation mystique. Thérèse d'Avila le dit catégoriquement : « Veíame morir con deseo de ver a Dios, y no sabía adónde había de buscar esta vida si no era con la muette [...] »².

Figures de la mort

– La transverbération

Thérèse relate, à plusieurs reprises, le « transpercement » (*traspasamiento*), qui parachève un accès d'amour mortifère : « Veíame morir con deseo de ver a Dios, y no sabía adónde había de buscar esta vida si no era con la muerte »³.

Dans les *Sixièmes demeures du Château intérieur*, l'attribuant à quelqu'un d'autre, Thérèse évoque l'extase douloureuse :

Yo ví una persona así, que verdaderamente pensé que se moría, y no era mucha maravilla, porque cierto es gran peligro de muerte. Y así, aunque dure poco, deja el cuerpo tan descoyuntado [...] como si el alma quisiese ya dar a Dios [...]⁴.

– L'image du pendu

La nostalgie de Dieu laisse l'âme dans un tourment que Thérèse décrit :

Siente una soledad extraña, porque criatura de toda la tierra no la hace compañía, ni creo se la harían los del cielo como no fuese el que ama, antes todo la atormenta. Mas vese como una persona colgada, que no asienta en cosa de la tierra, ni al cielo puede subir.⁵

Cette image insolite d'une personne suspendue entre ciel et terre se retrouve, deux fois, sous la plume de Jean de la Croix pour illustrer les émois de l'âme possédée par l'amour de Dieu : « [...] como el que está colgado en el aire que no tiene en qué estribar ; de esta misma manera está el corazón enamorado »⁶. Une image analogue évoque l'agonie de la « nuit obscure » : « [...] es un padecer muy congojoso, de manera que si a uno suspendiesen o detuviesen en el aire, que no respirase [...] »⁷.

1 *Idem.*

2 SANTA TERESA, « Libro de la Vida », *Obras completas, op. cit.*, 29, 8, p. 254.

3 *Ibid.*, 28, 8.

4 SANTA TERESA, « Castillo interior », *Obras completas, op. cit.*, 6M, 11, 4, p. 794.

5 *Ibid.*, 11, 5.

6 SAN JUAN DE LA CRUZ, « Cántico espiritual », *Obras completas, op. cit.*, 9, 5, p. 614.

7 SAN JUAN DE LA CRUZ, « Noche oscura », *Obras completas, op. cit.*, 2N, 6, 5., p. 488-489.

La mort selon Ste. Thérèse d'Avila et St. Jean de la Croix

– La nuit

La nuit est l'image centrale de l'univers contemplatif de Jean de la Croix. La mortification, la foi, Dieu, sont les trois interprétations de ce symbole. La nuit est l'image de la mort ; *nada* désigne la façon dont la mort s'effectue dans l'âme en quête de Dieu.

Noche/nada : ces deux termes, signifiant l'anéantissement, forment un couple indissociable. Dans la description de la nuit de la contemplation, Jean de la Croix décrit, de la façon la plus terrifiante, les angoisses de la mortification, de la mort en action : « [...] el sentido y espíritu, así como si estuviese debajo de una inmensa y oscura carga, está penando y agonizando tanto, que tomaría por alivio y partido el morir »¹.

Voici un des moments les plus expressifs du tourment de l'âme quand le divin et l'humain s'unissent en elle :

[...] como el divino embiste a fin de cocerla y renovarla para hacerla divina, [...], de tal manera la destrica y decuece la sustancia spirituel [...], que el alma se siente estar deshaciendo y derritiendo [...] con muerte de espíritu cruel ; así como si, tragada de una bestia, en su vientre tenebroso se sintiese estar digiriéndose, padeciendo estas angustias como Jonás (2, 1) en el vientre de aquella marina bestia. Porque en este sepulcro de oscura muerte la conviene estar para la (espiritual) resurrección que espera.²

Dans une lettre (6 juillet 1581) à Catalina de Jesús, Jean de la Croix, faisant allusion à son emprisonnement au couvent de Tolède, utilise la même comparaison avec Jonas dans le ventre de la baleine, pour évoquer ses souffrances : « [...] después que me tragó aquella ballena y me vomitó en este extraño puerto, nunca más merecí verla [...] »³.

– L'état de détresse

Cette expérience transparait dans les moments de détresse, ou de dérélition, désignés par *desamparo*, dans les écrits des deux mystiques. La dérélition évoque le sentiment d'abandon et de solitude du Christ sur la Croix ; l'état de détresse, en psychanalyse, désigne celui de l'enfant, qui ne peut survivre sans l'aide d'autrui. Cet état, que Freud a décrit sous l'appellation de *Hilflosigkeit*, se caractérise par un certain nombre de traits que les mystiques mettent au compte de l'agonie de l'âme au désespoir.

Pour suggérer cet état, Jean de la Croix évoque de nouveau Jonas « en el vientre de la bestia »⁴ qui s'écriait : « [...] cercáronme las aguas hasta el alma, el abismo me ciñó, el piélago me cubrió mi cabeza, a los extremos de los montes descendí ; los cerrojos de la tierra me encerraron para siempre »⁵.

1 *Ibid.*, 5, 6.

2 *Ibid.*, 6, 1.

3 SAN JUAN DE LA CRUZ, « Cartas », *Obras completas, op. cit.*, p. 1055.

4 SAN JUAN DE LA CRUZ, « Noche oscura », *op. cit.*, 2N, 6, 3, p. 488.

5 *Jonás*, 2, 4-7.

La fascination de la mort

Les deux mystiques s'inscrivent dans la tradition chrétienne de la conception de la mort, inaugurée par le sacrifice de Jésus sur la Croix en rédemption des péchés, mais chacun d'eux ressent de façon singulière le terme de l'existence naturelle.

– Cifra de la muerte

De sa relation avec la pensée de la mort, Thérèse a laissé un témoignage intime : un court texte¹, daté du 17 novembre 1569, qu'elle conserva dans son bréviaire, comme une sorte de mémorial. De ce billet, elle ne voulut jamais rien dire d'autre qu'il était destiné « para lo que yo sé ». De multiples interprétations ont été proposées de ce texte énigmatique. D'après le père Tomás Álvarez, le sens de ce cryptogramme serait celui-ci : « [...] ella anhela el encuentro con Cristo. Para llegar al encuentro, es necesaria la propia muerte »².

– Le Pastoureau

El Pastorcico décrit le mal d'amour dont souffre un pastoureau, abandonné par celle qu'il aime.

Au terme d'une trop longue attente, le pastoureau grimpe sur un arbre, aux branches duquel il se pend par les bras, jusqu'à se laisser mourir.

Ce poème est une allégorie du mystère de la rédemption chrétienne. Le berger est le Christ ; son tourment est son amour pour l'âme, figurée par la pastourelle qui le rejette ; l'arbre est la Croix de la Passion.

Jean de la Croix a transposé « a lo divino » une églogue profane, dont il existait diverses versions, mais dont il transforme radicalement la signification. Ici la fin est tragique : l'amoureux se suicide ; le Christ se donne délibérément la mort. Cette interprétation sublime le récit de la Passion et de la mort du Messie : ce n'est pas sur son propre sort, comme dans les versions profanes, que le berger se désole, mais sur le sort de la belle, qui refuse le bonheur qu'il voudrait lui donner. Si la signification du suicide est ici audacieusement retournée, il n'en reste pas moins que ce poème manifeste une étrange fascination de la mort :

[...] abrió sus brazos bellos
y muerto se ha quedado asido dellos.³

¹ Autographe conservé au carmel de Medina del Campo, édité en tant que *Relación 7*. Cf. SANTA TERESA, « Las Relaciones », *Obras completas*, *op. cit.*, p. 1140.

² ÁLVAREZ Tomás, *Muerte, cifra de la*, in *Diccionario de Santa Teresa*, Ed. Monte Carmelo, 2002, [1232 p.], p. 466 a. Une interprétation plus explicite est proposée par MADRE DE DIOS E. de la et STEGGINK O., in SANTA TERESA DE JESÚS, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, [1478 p.], 1986, 8^a ed., p. 1423.

³ SAN JUAN DE LA CRUZ, *op. cit.*, p 75.

La mort selon Ste. Thérèse d'Avila et St. Jean de la Croix

L'état béatifique

La mort est continuellement présente dans l'univers imaginaire de Thérèse d'Avila et de Jean de la Croix.

Ils l'envisagent dans sa dimension surnaturelle : « No le puede ser al alma que ama amarga la muerte, pues en ella halla todas sus dulzuras y deleites de amor »¹. Cette déclaration de Jean de la Croix fait écho à cette exclamation de Thérèse d'Avila : « ¡ Oh muerte, muerte, no sé quién te teme, pues está en ti la vida ! »².

Cette vie au-delà de la mort est celle de l'état béatifique, accomplissement du parcours mystique, où le désir de l'âme se repaît, selon une image de Jean de la Croix du « beatífico pasto en manifiesta visión de Dios »³. Une image de passion dévorante supplante, en fin de compte, les manifestations des pulsions de mort, ou de destruction.

Bernard SESÉ

Université Paris X-Nanterre

Bibliographie

- SANTA TERESA, *Obras completas*, 7^a edición preparada por ÁLVAREZ Tomás, Burgos, ed. Monte Carmelo, 1994, 1418 p.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, *Obras completas*, 3^a edición preparada por RODRÍGUEZ J. V. y RUIZ SALVADOR F., Madrid, Editorial de Espiritualidad, 1988, 1213 p.
- Concordancias de los escritos de San Juan de la Cruz*, Edición preparada por ASTIGARRAGA J. L., BORRELL A. y MARTÍN DE LUCAS F. J., Roma, Teresianum, 1990, XIII-2125 p.
- Concordancias de los escritos de Santa Teresa de Jesús*, ed. preparada por ASTIGARRAGA J. L., con la colaboración de BORRELL A., Roma, Ediciones OCD, 2000, 2 vol., 3054 p.
- Diccionario de San Juan de la Cruz* (Director PACHECO Eulogio), Burgos, ed. Monte Carmelo, 2000, 1580 p.
- Diccionario de Santa Teresa* (Director ÁLVAREZ Tomás), Burgos, Ed. Monte Carmelo, 2002.
- BARUZI Jean, *L'expérience mystique selon Jean de la Croix*, Paris, Alcan, 1931, 2^e éd., 740 p.

1 SAN JUAN DE LA CRUZ, « Cántico espiritual », *Obras completas*, *op. cit.*, 11, 10, p. 622-623.

2 SANTA TERESA, « Exclamaciones del alma a Dios », *Obras completas*, *op. cit.*, 6, 2, p. 1248.

3 SAN JUAN DE LA CRUZ, « Cántico espiritual », *op. cit.*, 36, 2, p. 731.

TABLE DES MATIÈRES

Bernard Darbord

Ouverture du Colloque.....7

BANALISATION DE LA MORT ET ANGOISSE

François Delprat

Scandale de la mort : 2666, roman posthume de Roberto Bolaño.....12

Fernando Díaz Ruiz

Actitudes y presencias de la muerte en *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo

.....23

Delphine Chambolle

La mise en scène de la mort dans les *esperpentos* de Valle-Inclán : « la dernière grimace »

.....31

Luis Martín-Estudillo

Poéticas de la degradación en la novísima poesía española : Guillermo Carnero y Miguel Ángel Velasco

.....39

Jacqueline Covo-Maurice

Día de muertos. Antología del cuento mexicano (2001)

.....49

DEUIL ET MÉLANCOLIE

Amadeo López

Deuil et mélancolie dans *La Lluvia amarilla* de Julio Llamazares.....62

Lina Iglesias

Écriture et mélancolie dans *En las orillas del Sar* de Rosalía de Castro.....7

5

Sylvie Turc-Zinopoulos

***Doña Berta* de Leopoldo Alas, « Clarín », et le deuil.....**

.....87

Paciencia Ontañón

La « muerte » de Isidora Rufete

.....95

La mort selon Ste. Thérèse d'Avila et St. Jean de la Croix
MEURTRE DU PÈRE

Sylvie Sesé-Léger

La fille du Commandeur

.....105

Pauline Wendt

La muerte del padre en dos novelas chilenas postgolpe : *Los Vigilantes* de Diamela Eltit y *El Desierto* de Carlos Franz

.....113

Mariano Fernández Sáenz

Figuras de la muerte ante el desafío de ir más allá del padre. Reflexiones en torno a la novela *Gracias por el Fuego* de Mario Benedetti.....125

LA MORT PRORPE COMME HORIZON DE L'ÊTRE-POUR-LA-FIN

Aline Jancart-Thibault

Le vieil homme et la mort : Miguel Ángel Asturias, de l'hyperbole à l'euphémisme.....

136

Christina Komi Kallincos

Ruina y desamparo en *La Lluvia amarilla* de Julio Llamazares.....

148

Mabel Franzone

La muerte como tiempo cíclico en « Los Ojos del tigre » de Germán Rozenmacher

159

Claudie Terrasson

« Sólo Catulo permanece y dura », l'art et la mort dans la poésie de Luis Antonio de

Villena..... 170

Marie-Soledad Rodriguez

***Los Hijos muertos* de Ana María Matute ou la mort dans tous ses états.....17**

8

ÉCRITURE ET CATHARSIS

María Angélica Semilla Durán

El muerto y yo : luz y letra en *Mortal y rosa* de Francisco Umbral...

188

Monique Plâa

- L'écriture de la mort dans les derniers poèmes de Pablo Neruda**
.....202
- Luis Pérez Simón
La continuidad del ser revelada : muerte, memoria y erotismo en Horacio Castellanos Moya
.....211
- Nathalie Besse
La mort dans *Sombras nada más* de Sergio Ramírez : entre thanatos et conjuration
.....221
- Jaime Céspedes
Valores apocalípticos de la muerte en *Autobiografía de Federico Sánchez* de Jorge Semprún
.....228
- Clément Tournier
La polarité Éros-Thanatos dans « Dos letters » de Bernardo Atxaga ..237
- SENS ET NON SENS
- Marie-Claire Zimmermann
La mort et les figures de l'être : l'œuvre poétique de Jaime Siles.....
251
- Nathalie Lalisce-Delcourt
L'éclair de la mort dans *Metamorfosis de lo mismo* de Gonzal Rojas.266
- Marie-José Hanai
Une alternative à la mort dans *Aura* et « La buena compañía » de Carlos Fuentes : la recreation de l'être.....277
- Emmanuelle Sinardet
La mort sacrificielle : « Guásinton » de l'Équatorien José de la Cuadra...
.....284
- Florence Olivier
Entre mort et vie : paroles de fantômes dans *Pedro Páramo*
.....293
- Bernard Sesé
Poétique de la mort selon sainte Thérèse d'Avila et saint Jean de la Croix.....
302

La mort selon Ste. Thérèse d'Avila et St. Jean de la Croix