

Sociocriticism

VIOLENCIA: EXPRESIONES Y DISCURSOS

I. DOSSIER : VIOLENCE SPONTANÉE ? VIOLENCE MAÎTRISÉE ? LES EXPRESSIONS DE LA VIOLENCE

Présentation, par GÉRARD SIARY

Alexandra Bouchet: Quelques aspects de la violence dans les Autobiographies de soldats de Contreras, Pasamonte, Duque de Estrada et Castro (XVI-XVIIème siècles) / Gabriela Rodríguez: La violence / la mort dans le tango / Céline Bruñeron: La violence d'être soi : se saisir par l'écriture, *Oiseau privé* d'Armand Guibert / Pierre Alventosa: Graffs et tags : répétitions et récurrences. Une analyse systémique qualitative / Olivia Rolland-Thiers: Violence et identité : une question d'actualité / Dominique Genévrier Saint-Cricq: La langue française dans la poésie de François Cheng, une langue de distanciation / Shuang Fuzier: L'internationalisation, standardisation de l'art contemporain chinois par le arché depuis 1990

II. DISCURSOS DE LA VIOLENCIA / VIOLENCIA DE LOS DISCURSOS

Genara Pulido Tirado: Violencia epistémica y descolonización del conocimiento / Nina Kressova: Libertad vs panes. Milagro y autoridad. Anotaciones sobre *El Gran Inquisidor* / Alana Gómez Gray: Entre la estupidez y el honor: la violencia en *El fondo del vaso* de Francisco Ayala / José Manuel Ruiz Martínez: Diseño gráfico, retórica y desfamiliarización: la representación de la violencia en las cubiertas diseñadas por Daniel Gil para la colección "El libro de bolsillo" de Alianza Editorial / Ma Teresa Puche Gutiérrez: Formas de autoviolencia en el discurso poético femenino / Karolina Kumor & Katarzyna Moszczyńska: Mecanismos psíquicos del poder y la violencia simbólica en el teatro de Paloma Pedrero / Agnieszka Flisek: Osvaldo Lamborghini y Copi: caminos de la escritura por los que el yo se abandona a sí mismo para salir al encuentro del otro / Rodrigo Pardo Fernández: El violento oeste imaginado / Sylvia Koniecki: Evolución histórica y violencia sexual. Una aproximación sociocrítica a *Cien años de soledad*

RESEÑAS: Rodrigo Pardo, *Profesión de fe de María Sabina. Lectura y recreación del mito de la mujer indígena*, por Alana Gómez Gray / Joaquín Camargo Gómez, *Memorias del 'Vivillo', seguidas de otros testimonios sobre el fin de la leyenda del bandolerismo andaluz*, por José Manuel López de Abiada

SOCIOCRITICISM

ISSN 0985 – 5939
Depósito Legal Gr./2327-2007

Première époque / Primera época / First Period

1985 – 2006
vols. I, 1 – XXI, 1

Deuxième époque / Segunda época / Second Period

2006 –
vol. XXI, 2 –

Une publication de / Una publicación de / A Journal of

Institut international de sociocritique Universidad de Granada (España)

Editorial Universidad de Granada
Antiguo Colegio Máximo
Campus Universitario de Cartuja
E-18071 Granada, España
www.editorialugr.com
pedidos@editorialugr.com
+34958506722

Directeur fondateur / Director fundador / Founder Editor

Edmond Cros (Univ. Montpellier III)
edmond.cros@univ-montp3.fr

Directeur / Director / Editor

Antonio Chicharro (Univ. Granada)
achichar@ugr.es

Secrétaires / Secretarios / Sub-editors

Monique Carcaud-Macaire (Univ. Montpellier III) (Lengua Inglesa)
Catherine Berthet-Cahuzac (Univ. Montpellier III) (Lengua Francesa)
Francisco Linares (Univ. Granada) (Lengua Española)

Conseil de rédaction / Consejo de redacción / Editorial board

Edmond Cros (Presidente), Annie Bussiére (Univ. Montpellier III), Antonio Chicharro (Univ. Granada), Francisco Linares (Univ. Granada), Yannick Llored (Univ. Nancy), Genara Pulido Tirado (Univ. Jaén), Eduardo A. Salas Romo (Univ. Jaén), Antonio Sánchez Trigueros (Univ. Granada), Jean Téna (Univ. Montpellier III), José R. Valles Calatrava (Univ. Almería)

Comité de lecture / Comité de lectura / Reading Committee

Maria Amoretti (Univ. Costa Rica, San José), Blanca Cardenas Fernandez (Univ. Michoacana, Morelia), Jeanne-Marie Clerc (Univ. Montpellier III), Augusto Escobar (Univ. Antioquia), Juan Carlos Fernández Serrato (Univ. de Sevilla), Naget Khadda (Univ. Argel), Monique de Lope (Univ. Provence à Aix en Provence), Daniel Meyran (Univ. Perpignan), Katarzyna Moszczyńska (Univ. Varsovia), Zulma Palermo (Univ. Salta), José María Pozuelo Yvancos (Univ. Murcia), Michèle Soriano (Univ. Toulouse-Le Mirail), Jenaro Talens (Univ. Ginebra /Univ. Valencia), Manuel Ángel Vázquez Medel (Univ. Sevilla).

Preimpresión / Tadigra, S.L., Granada

Imprime / Imprenta Comercial, Motril, Granada

Sociocriticism

Vol. XXIV - 1 y 2
2009

Institut international de sociocritique
Universidad de Granada (España)

ÍNDICE

VIOLENCIA: EXPRESIONES Y DISCURSOS

I. *DOSSIER* : VIOLENCE SPONTANÉE ? VIOLENCE MAÎTRISÉE ? LES EXPRESSIONS DE LA VIOLENCE

Présentation, par GÉRARD SIARY	9
ALEXANDRA BOUCHET, Quelques aspects de la violence dans les Autobiographies de soldats de Contreras, Pasamonte, Duque de Estrada et Castro (XVI-XVIIème siècles)	17
GABRIELA RODRIGUEZ, La violence / la mort dans le tango	43
CÉLINE BRUGERON, La violence d'être soi : se saisir par l'écriture, <i>Oiseau privé</i> d'Armand Guibert	61
PIERRE ALVENTOSA, Graffs et tags : répétitions et récurrences. Une analyse systémique qualitative	89
OLIVIA ROLLAND-THIERS, Violence et identité : une question d'actualité	113
DOMINIQUE GENÉVRIER SAINT-CRICQ, La langue française dans la poésie de François Cheng, une langue de distanciation	127
SHUANG FUZIER, L'internationalisation, standardisation de l'art contemporain chinois par le arché depuis 1990	149

II. DISCURSOS DE LA VIOLENCIA / VIOLENCIA DE LOS DISCURSOS

GENARA PULIDO TIRADO, Violencia epistémica y descolonización del conocimiento	173
--	-----

NINA KRESSOVA, Libertad vs panes. Milagro y autoridad. Anotaciones sobre <i>El Gran Inquisidor</i>	203
ALANA GÓMEZ GRAY, Entre la estupidez y el honor: la violencia en <i>El fondo del vaso</i> de Francisco Ayala	225
JOSÉ MANUEL RUIZ MARTÍNEZ, Diseño gráfico, retórica y desfamiliarización: la representación de la violencia en las cubiertas diseñadas por Daniel Gil para la colección “El libro de bolsillo” de Alianza Editorial	253
M ^a TERESA PUCHE GUTIÉRREZ, Formas de autoviolencia en el discurso poético femenino	281
KAROLINA KUMOR & KATARZYNA MOSZCZYŃSKA, Mecanismos psíquicos del poder y la violencia simbólica en el teatro de Paloma Pedrero	305
AGNIESZKA FLISEK, Osvaldo Lamborghini y Copi: caminos de la escritura por los que el yo se abandona a sí mismo para salir al encuentro del otro	337
RODRIGO PARDO FERNÁNDEZ, El violento oeste imaginado	367
SYLVIA KONIECKI, Evolución histórica y violencia sexual. Una aproximación sociocrítica a <i>Cien años de soledad</i>	387

RESEÑAS

Rodrigo Pardo, <i>Profesión de fe de María Sabina. Lectura y recreación del mito de la mujer indígena</i> , por ALANA GÓMEZ GRAY	433
Joaquín Camargo Gómez, <i>Memorias del ‘Vivillo’, seguidas de otros testimonios sobre el fin de la leyenda del bandolerismo andaluz</i> , por JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA	439

I. *Dossier* : Violence spontanée ?
Violence maîtrisée ?
Les expressions de la violence

PRESÉNTATION

Gérard SIARY
(Université Montpellier III)

C'était le premier printemps des doctorants de l'IRIEC (Institut de Recherche International en Etudes Culturelles). Un moment significatif pour nos doctorants, qui s'apprêtaient à faire la première présentation publique de leurs travaux, et très attendu de leurs directeurs de thèse et de la communauté académique.

Ils s'étaient préparés comme il faut, par des galops d'essai en séminaire. Semaine après semaine, en passant furtivement à notre laboratoire du BRED 204, j'avais entendu certains de nos doctorants faire leur répétition devant des aînés bienveillants et éprouver la force de leur propos. Je leur souhaitais bon courage en pensée, me gardant d'intervenir dans ces jeux. J'avais tout faux : ils me proposèrent d'assister à leur journée et d'en tirer le bilan. Oui, d'accord, merci, je viendrai. J'avais aussi et encore tout faux, car ils me demandèrent ensuite, après bilan, de présenter leurs travaux dans ce numéro de revue, alors même que je venais de me débarrasser de mes notes...

Le jour dit, le 15 mai 2008, je fus au rendez-vous de la rue Abbé de l'Épée¹.

Le thème de la journée d'études était : « Les expressions de la violence ». Pas de problématique en particulier, comme il ressortit du mot d'introduction. De fait, il ne fut pas toujours question des modes d'expression de la violence, et certains de nos doctorants ne firent que ce que font nombre de chers collègues avides de publications à tout prix : ils adaptèrent leur propos au sujet, s'y coulèrent tant bien que mal, mais ne parlèrent jamais que de leur sujet de thèse, avec un zeste de violence pour la couleur. L'auberge espagnole, en somme. Nos jeunes doctorants avaient bien compris le jeu de la vie académique à la française. Quelle précocité ! Il y aurait mauvaise grâce à poursuivre sur ce ton. Certes, tous les exposés ne correspondaient pas au thème choisi, mais tant pis ou plutôt tant mieux, car ils étaient tous intéressants, voire passionnants, et suscitèrent des discussions en conséquence.

La violence fut abordée à travers des média variés, notamment l'écriture (tags, poésie, chanson, autobiographie) et la peinture. Dans tous les cas, elle était réactive aux contraintes identitaires de tous bords imposées par la société : sexuelle, linguistique, artistique, politique, etc., et, à mesure qu'on se rapproche du XXI^e siècle, plus symbolique que physique et concrète, mais non moins marquée.

Sans doute, il est fort malaisé de trouver un dénominateur commun à toutes ces violences, et chacune d'elles a sa particularité, réductible à aucune autre. Selon les cas, elle est légitime ou non,

¹ Je passe les détails : pas moyen de trouver la salle, faute d'un fléchage inadéquat ; concierge ignorante de la manifestation, faute de relations publiques ; et puis, comme d'habitude ou presque, une doctorante hors combat pour cause de maladie ; et, pour couronner le tout, la directrice d'équipe, censée ouvrir la séance, en retard d'un quart d'heure. Le café était réussi.

gratuite ou intéressée, codée, voire institutionnalisée et ritualisée, ou déchaînée, en dehors des normes autorisées, destructrice à fin de table rase ou de chaos absolu, inventive et bien/malfaisante. Son trait définitionnel serait, tant dans son effet concret que rhétorique, son excès réactif, déjà sensible dans le fait que le locuteur juge qu'il y a violence en usant du mot, qui rompt avec une norme qui fait parfois violence. L'expression de cet excès, mouvante selon les sociétés, s'accompagne néanmoins d'un souci formel de maîtrise à partir du moment où la violence fait l'objet explicite d'une représentation, mais il va de soi que le produit fini, à savoir l'œuvre, peut être perçu par ses publics comme acte de violence en deçà mais pas au-delà des Pyrénées. Sans que le choc du réel soit nécessairement minimisé, cette violence reçoit une forme qui affiche son affinité avec la nature de l'art et peut être éprouvée comme violence à son tour. Le résultat final objective et transcende une violence sociale active sous les espèces du beau et de l'universel. Quel que soit le support envisagé, l'expression de la violence ne va pas sans une dramatisation ou un scénario qui identifie deux types d'actants : les fauteurs de violence initiale et ceux qui réagissent contre la violence qu'on leur fait subir par rupture, par subversion, par hétéronomie, ceux qui cherchent parfois à bouleverser l'ordre ou à tirer parti de leur acte, cèdent à la violence mais s'entendent aussi à la maîtriser comme si elle devait s'arrêter à un moment. Autant de schémas narratifs plus ou moins adaptés au support médiatique visé. Dans tous les cas, il apparaît que le sujet choisi par nos doctorants, articulant l'art et la violence, répond à la téléologie des *cultural studies* / études culturelles en tant qu'elles ne négligent jamais le substrat social qui préside à la création artistique et infléchit la forme ou simplement le choix du mot ou du *praxème*, en fonction de l'*habitus* de l'artiste et du public visé.

La violence vit de l'air du temps, le temps est toujours à la violence. Soit l'individu éprouve celle-ci au choc de la vie à lui imposée par le carcan étouffant de la hiérarchie des classes sociales, soit il en pâtit dans la conscience qu'il a de son identité, mais « holisme » et discrimination relèvent de la même violence. Alexandra Bouchet (« Quelques aspects de la violence dans les autobiographies de soldats de Contreras, Pasamonte, Duque de Estrada et Castro (XVII^e-XVIII^e siècles) ») évoque trois violences, martiale, psychologique, honorifique, qui se manifestent par le meurtre, la torture, l'agressivité ou la maltraitance au cours du Siècle d'Or espagnol, et illustre sans le dire l'arrière-plan social du récit picaresque à une époque où l'individu, ballotté par les remous des conflits, défend son honneur, planche de salut pour conserver son enveloppe vitale, ou désespère de se raccrocher même à Dieu, tant il est en proie à la dérélition. Gabriela Rodriguez (« La violence / la mort dans le tango ») dissèque la violence à l'œuvre dans la chanson du tango de l'âge d'or. Olivia Rolland (« Violence et identité : une question d'actualité »), elle, s'intéresse à trois manifestations d'identité : la profanation de tombes musulmanes dans le nord de la France et sa présentation dans la presse française, les manifestations tibétaines de Lhassa, le boycott d'Israël au Salon du livre 2008, autant de formes de violence essentialiste.

Dans cette tourmente à laquelle nulle n'échappe vraiment, certains réagissent en s'inscrivant de façon anonyme contre les lois, d'autres au contraire agissent au grand jour en jouant pleinement de la force de subversion des mots. Pierre Alventosa (« Graffs et tags : répétitions et récurrences. Une analyse systémique qualitative ») étudie les graffs et les tags créés souvent par des jeunes gens, pas encore intégrés mais aussi parfois très bien intégrés à la société, qui créent de l'art éphémère en l'imposant à la vue

d'un public qui ne l'attend pas et bouleversent le paysage urbain convenu en instaurant d'autres formes d'urbanité qui obligent à reconnaître le malaise social en apposant du laid sur du laid ou en développant une autre esthétique urbaine, mais relèvent aussi de la victimisation contemporaine sans rendre visible pour autant la population concernée. Mais il n'y a pas que des réactions contre les normes officielles, il y en a aussi contre l'idéologie sous-jacente au marché, à celui de l'art en l'occurrence, dès lors que les artistes chinois, que présente Shuang Fuzier (« L'internationalisation, standardisation de l'art chinois contemporain par le marché »), victimes de la violence symbolique imposée sans le dire et parfois à son insu par l'Occident sous couvert de mondialisation, réagissent en termes de création postcoloniale : ils subvertissent leur production par le camouflage de leur sinité. On reste ici dans la réaction collective en quelque sorte.

Il y a place enfin pour une réaction plus individuelle et plus discrète sinon presque impossible à déceler et d'ordre un rien alchimique, car il y va de la transmutation qu'opère l'art, de son hybridation spontanée. Céline Brugeron (« La violence d'être soi : se saisir par l'écriture, *Oiseau privé* d'Armand Guibert ») scrute la violence d'être soi à l'œuvre dans *Oiseau privé* d'Armand Guibert, grand passeur culturel et poète, qui mime l'effort de création poétique en tissant la métaphore de l'oiseau et de l'oiseleur et inscrit en sourdine le vouloir-vivre gay qui fait du poète un élu parmi les élus. Les *sex and gender studies* s'articulent ainsi harmonieusement à l'œuvre qui se met en abyme à travers la représentation identitaire. Dominique Genévrier Saint-Cricq (« La langue française dans la poésie de François Cheng, une langue de distanciation »), elle, s'attaque à un poème exemplaire de François Cheng en tant qu'il illustre la violence linguistique de l'exil, celle qui fait qu'un sujet, jadis chinois et naturalisé français, opte pour

la langue française et ne cesse pourtant d'entretenir un rapport poétique et fécond avec sa langue et sa culture d'origine jusque dans la forme du poème. La violence de la langue éclate ici dans la sublimation propre à l'enthousiasme du poète qui reçoit littéralement les dieux en lui et s'en trouve inspiré ou, pour le dire à la chinoise, se met en propension avec l'univers afin de traduire sa langue source en phase avec son monde cible.

En cette année 2008, 40 ans après mai 68, qu'il me soit permis de resituer ces formes de la violence dans un horizon élargi. Dans *L'empire des signes* (1970), Roland Barthes, retour de Japon et fort du souvenir des émeutes étudiantes du Quartier Latin, sensible aussi au mouvement étudiant nippon d'alors, tentait de confronter la violence occidentale et celle dont il trouvait la forme accomplie dans un Japon fantasmatique et décontextualisé. Au mythe de la violence spontanée, il s'ingéniait à opposer la violence auto-régulée des 全学連 / Zengakuren / fédérations étudiantes organisées en masse, et à la violence naturelle qui précède son expression linguistique, une violence comme signe-action qui s'abolit dans l'acte même de perpétrer la violence dans les limites de l'acte désigné et ce sans en justifier la Cause ou le Sujet de l'action par le langage. Une violence qui décentre le Sujet au profit de la seule expression d'elle-même en temps réel, qui oblitère les symboles de la violence au profit d'un simple scénario de signes, dégagé de toute idéologie, qui produit une écriture de masse, *i.e.* un écrit qui s'en tient aux gestes (effet de masse), et qui vocifère la pure action sans l'origine de celle-ci et le message idéologique qui va avec (effet de groupe) :

Lorsqu'on dit que les combats du *Zengakuren* sont organisés, on ne renvoie pas seulement à un ensemble de précautions tactiques (début de pensée déjà contradictoire

au mythe de l'émeute), mais à une écriture des actes, qui expurge la violence de son être occidental : la spontanéité (...) La violence des *Zengakuren* ne précède pas sa propre régulation, mais naît en même temps qu'elle : elle est immédiatement signe : n'exprimant rien (...), elle s'abolit d'autant plus sûrement dans une fin transitive (...); l'efficacité, cependant, n'est pas sa seule mesure (...) Le combat *Zengakuren*, tout opératoire qu'il soit, reste un grand scénario de signes (...), non pour signifier quelque chose, mais comme s'il fallait en finir (à nos yeux) avec le mythe de l'émeute improvisée, la plénitude des symboles « spontanés » (...) Tout cela concourt à la production d'une écriture de masse, non de groupe (les gestes se complètent, les personnes ne s'aident pas); enfin, audace extrême du signe, il est parfois accepté que les slogans rythmés par les combattants énoncent, non pas la Cause, le Sujet de l'action (...) - ce serait une fois de plus faire de la parole l'expression d'une raison (...) - mais seulement cette action elle-même (« *Les Zengakuren vont se battre* »), urbaine².

Pris dans sa visée d'analyse - l'effraction symbolique de l'Occident au moyen d'un Japon imaginaire dont les signes sont prélevés dans le Japon réel -, le propos de Barthes aide à situer le contenu de presque toutes les contributions réunies ici. Si elles manifestent une maîtrise du langage à même de mimer la spontanéité de la violence inscrite dans nos représentations occidentales, elles ne laissent pas de rendre compte de l'idéologie par laquelle le sujet

² Roland Barthes, *L'empire des signes*, Genève, Skira, 1970, p. 139.

s'insinue et se pose en s'opposant dans le drame qui le confronte au monde environnant au nom de la justice, des droits de l'homme, des exigences du cœur, de l'honneur, etc. Presque toutes, car la peinture chinoise contemporaine, celle qui lutte contre le marché mondial, et la poésie d'un François Cheng, toutes manifestations d'Asie orientale, tendent à décentrer le sujet par le jeu d'une sorte d'hybridation linguistique et artistique. Sans doute, d'aucuns y verront du postcolonial, une façon de décrocher de l'Occident, mais il me semble que ce geste hybride atteint à une sorte de neutre, ce Neutre cher à Barthes, qui tend à abolir la violence au profit de l'œuvre, et évide le Symbole au profit de l'Esthétique.

A l'issue de cette présentation, j'avoue ne plus savoir si le lecteur trouvera dans les articles qui suivent ce qui s'y trouve ou ce que j'aurais aimé y trouver en fait d'expressions de la violence, mais c'est dire en même temps tout l'intérêt qu'ils me présentent. C'est pourquoi je cède avec plaisir la parole à ceux qui ont dit et écrit les choses mieux que je ne saurais le faire, mes futurs jeunes collègues.

QUELQUES ASPECTS DE LA VIOLENCE DANS LES AUTOBIOGRAPHIES DE SOLDATS DE CONTRERAS, PASAMONTE, DUQUE DE ESTRADA ET CASTRO (XVI-XVIIème siècles)

Alexandra BOUCHET
(I.R.I.E.C., Université Montpellier III)

Mots-clés : Violence, Soldats, Idéologies, Politique, Psychologie

Résumé : La violence est récurrente dans les autobiographies de soldats de Contreras, Pasamonte, Duque de Estrada et Castro. Elle s'explique par différents facteurs tels que la politique, l'idéologie, les croyances et la valeur fondamentale de l'Honneur dans la société espagnole du Siècle d'Or. Nous nous proposons d'en évoquer plus précisément les aspects dominants : la violence de la guerre, la violence psychologique et enfin la violence engendrée par l'Honneur. De cette manière, nous verrons que dans certains cas, elle permet surtout d'atteindre la fin par n'importe quels moyens, alors que dans d'autres cas, elle répond à des codes précis, à un idéal.

Palabras clave: Violencia, Soldados, Ideologías, Política, Psicología

Resumen: La violencia es recurrente en las autobiografías de soldados de Contreras, Pasamonte, Duque de Estrada y Castro. Se explica por diferentes motivos tales como la política, las ideologías, las creencias y el valor fundamental del Honor y de la Honra en la sociedad española del Siglo de Oro.

Queremos evocar más específicamente sus aspectos dominantes: la violencia de la guerra, la violencia psicológica y por fin la violencia engendrada por el Honor y la Honra. Así, veremos que algunas veces permite sobre todo alcanzar el fin por cualquier medio, mientras que en otros casos, responde a unos códigos precisos, a un ideal.

Keywords: Violence, Soldiers, Ideologies, Policies, Psychology

Abstract: Violence is recurrent in Contreras, Pasamonte, Duque de Estrada and Castro's soldiers autobiographies. It can be explained by different considerations like policies, ideologies, beliefs and the fundamental value of Honour in the Spanish Golden Age society. We want to mention more especially its three main aspects: violence and war, psychological violence and lastly, violence bred by Honour. In this way, we'll see that sometimes, it permits to reach the aim by any means and resources whereas in other case, it conforms to specific codes, to ideals.

Le meurtre, l'empoisonnement, la torture, la maltraitance, l'agressivité, sont, pêle-mêle, autant d'actes de violence récurrents dans la société espagnole moderne. Selon Bernard Vincent,

une rivalité amoureuse, d'insignifiants conflits personnels, une discussion anodine, tout peu en un instant tourner au drame parce que les hommes et les femmes du XVI^e ou du XVII^e siècles sont le plus souvent incapables de maîtriser leurs pulsions (Bernard, 1997 : 190).

Dans nombre de cas, la violence était liée à la défense de l'honneur, de même que chez les soldats. Ceux-ci avaient en outre un orgueil démesuré et un goût prononcé pour la mort. Le contexte historique de l'époque, comme nous allons le voir, favorisa donc amplement l'assouvissement de leurs pulsions, tout en les exposant aux dangers les plus grands.

J'ai fait le choix d'étudier ici quelques aspects spécifiques de la violence dans les autobiographies de soldats espagnols de Jerónimo de Pasamonte (1553-après 1605) (Melendo Pomareta, 2001 : 14-15)¹, Alonso de Contreras (1582-1633), Diego Duque de Estrada (1589-1649) et Miguel de Castro (1593-après 1611). Ces quatre autobiographies ou *vidas*, conservées à la Bibliothèque Nationale de Madrid sous forme manuscrite, ont été regroupées et publiées par José María de Cossío en 1956². Ces soldats vécurent entre la seconde moitié du XVI^{ème} siècle et la première moitié du XVII^{ème} siècle. Ils passèrent la plus grande partie de leur vie, pour ne pas dire la quasi-totalité, en Méditerranée et dans les pays du pourtour méditerranéen.

Le but ici n'est pas de dresser une liste exhaustive de toutes les expressions de violence contenues dans ces autobiographies, mais de traiter de trois aspects dominants. J'évoquerai en premier lieu la violence de la guerre et des attaques quotidiennes opposant les Espagnols et les Turcs en Méditerranée, indissociables du contexte

¹ Selon Melendo Pomareta, Pasamonte était peut-être encore en vie entre 1622 et 1626.

² Les manuscrits d'Alonso de Contreras, de Diego Duque de Estrada, et de Miguel de Castro, sont conservés en Espagne à la Bibliothèque Nationale de Madrid : Contreras (de), A., *El Capitán Alonso de Contreras, Hijo de Madrid: su vida escrita por él mismo*, Manuscrit 7460, Bibliothèque Nationale de Madrid; Duque de Estrada, D., *Comentarios de su vida escritos por él mismo*, Manuscrit 2498, Bibliothèque Nationale de Madrid; Castro (de) M., *Su vida escrita por sí mismo con el viaje a Malta y vuelta a España*, Manuscrit 2597, Bibliothèque Nationale de Madrid. Le manuscrit de Jerónimo de Pasamonte est conservé à la Bibliothèque Nationale de Naples, et a été décrit par Miolo, A., dans, *Notizie di manoscritti neolatini. Parte prima Mss. Francesi, provenzali, spagnuoli, catalani, e portughesi*, Federigo Furchheim, Libraio, Naples, 1895, pp. 69-70.

politico-idéologique d'alors. Puis nous effectuerons une incursion dans l'autobiographie de Pasamonte, afin de démontrer comment cette violence de la guerre, de la captivité, et l'impact de la religion sur sa vie, sont à l'origine de la violence psychologique dont il est victime. Enfin, nous mettrons l'accent sur la valeur sociale incontournable de l'*honneur* et ses conséquences désastreuses sur le comportement des soldats. Mais avant de rentrer réellement dans le vif du sujet, une brève présentation de la vie de ces quatre hommes s'impose.

1. PRESENTATION DES QUATRE AUTOBIOGRAPHIES

Alonso de Contreras, issu d'une humble famille de seize enfants, révéla très jeune un penchant indéniable pour la violence, en tuant à l'âge de treize ans un garçon de sa classe: au lieu d'aller à l'école, tous deux s'étaient rendus au Pont de Ségovie à Madrid, afin d'y voir se dérouler une joute (nautique). Le lendemain, sur demande du père de son camarade qui était *alguazil*³, Contreras fut fouetté par l'instituteur devant tous les autres élèves. Humilié, déshonoré, il attendit la sortie des classes, puis, sur le chemin du retour, il fit chuter son camarade à terre et le larda de coups de canif dans le dos. Comme il lui semblait que le malheureux ne sentait rien, il le retourna, et le lui enfonça dans le ventre avant de s'enfuir. Il commit donc cette agression de sang-froid, et la jeune victime mourut après trois jours d'agonie, sans que le bourreau ne fût pris d'aucun remords (Contreras, 1956 : 77). S'il n'était pas intéressé outre mesure par l'école, Contreras éprouvait en revanche le désir de servir son Roi au sein de l'armée. Après quelques démêlés avec

³ Un *alguazil* était un représentant de la justice.

sa mère, qui voulait le placer en apprentissage chez un orfèvre, celle-ci accepta son choix et Contreras partit avec la compagnie du Prince Cardinal Albert d'Autriche⁴, le mardi 7 septembre 1595. Son ascension au sein de l'armée s'avéra fulgurante : gérant brillamment sa carrière, il commença par être aide-cuisinier, puis réussit en 1630 à être armé Chevalier de l'Ordre de Malte⁵, soit l'un des plus prestigieux ordres militaires. Son autobiographie retrace cette carrière individuelle, ses ambitions et hauts faits militaires. D'une telle écriture s'ébauche le portrait d'un personnage courageux et hautement téméraire.

Contrairement à Contreras, Duque de Estrada était originaire d'une famille d'Hidalgos⁶. Sa vie bascula à la suite d'un drame d'honneur, qui engendra un double meurtre. Il relate d'abord une succession d'événements dramatiques, à savoir, sa fuite de Tolède, son arrestation, son emprisonnement et son évasion. Il s'engagea ensuite à Barcelone dans une compagnie en partance pour l'Italie. Duque de Estrada débuta alors une carrière militaire honorable, même s'il préférerait de loin, s'adonner aux occupations des courtisans, telles que la lecture, l'écriture, les représentations théâtrales, l'équitation, et l'escrime. Son éducation avait en effet été calquée sur le modèle décadent de *Il Cortigiano* de Castiglione

⁴ Il fut Cardinal et Archevêque de Tolède à partir de 1577 et Vice- Roi du Portugal de 1581 à 1595.

⁵ Il bénéficia par la suite d'une commanderie, cf, Naylor, E. W., «La encomienda del Capitán de Contreras», dans *Revista de Filología*, LIII, 1970, pp. 305-308. Selon la définition proposée par Annie Molinié-Bertrand, *Vocabulaire historique de l'Espagne classique*, Paris, Nathan, 1993, p. 44, une commanderie était un bénéfice des Ordres militaires, concédé aux moines chevaliers.

⁶ Dans un ordre décroissant, la hiérarchie nobiliaire comptait des Grands et nobles titrés (ducs, comtes...), venaient ensuite les Caballeros, puis les Hidalgos.

(Serrano Poncela, 1962 : 12). Son appartenance à une famille noble lui procura une immense fierté. Cette même valeur de l'honneur explique d'ailleurs une grande partie de ses péripéties. Lassé par tant de mésaventures, Duque de Estrada décida finalement de devenir religieux et d'intégrer l'Ordre du Béat Juan de Dios qu'il implanta en Sardaigne, où il finit sa vie.

Castro, quant à lui, s'engagea dans l'armée très jeune, sans raison apparente. Il n'avait rien du soldat courageux, habile et téméraire que représente Contreras, et ne manifesta aucun intérêt pour l'honneur. Castro se plut à dénoncer les comportements agressifs des soldats en quelques occasions, et ce bien que lui-même n'adopta pas toujours une attitude exemplaire. Il choisit d'entrer au service d'un capitaine, et participa à différentes expéditions sans toutefois livrer bataille aux ennemis. Son attirance obsessionnelle pour les femmes rend plus compréhensible la vie dissolue qu'il mena principalement aux côtés de Luisa de Sandoval, une prostituée. Son attitude lui valut de sérieux problèmes avec son capitaine, et l'empêcha de penser à un quelconque avancement social. La seule évolution à ses yeux consista dans un premier temps à entrer au service du Comte de Benavente, don Alonso de Pimentel, Vice-Roi de Naples de 1603 à 1610, puis à porter de beaux vêtements. La fin du manuscrit ayant été perdue, nous savons simplement qu'il quitta le Comte et mit un terme à sa relation avec Luisa. Castro effectua quelques voyages en compagnie de religieux, semblant se rapprocher du droit chemin et du milieu familial dont il était issu.

Pasamonte, devint soldat contre son gré, lui qui avait une véritable vocation religieuse : ce changement d'orientation s'explique en premier lieu par les problèmes de vue qui l'empêchèrent de poursuivre ses études, et en second lieu, par le désaccord de son frère aîné qui justifia sa position par le fait que leurs ancêtres

avaient gagné les honneurs en combattant pour le Roi Catholique Don Fernando (Pasamonte, 1956 : 7). C'est ainsi que peu de temps après son engagement dans l'armée, Pasamonte fut fait prisonnier par les Turcs en 1574. Il demeura captif dix-huit ans sur les galères, subit diverses violences physiques et psychologiques, puis après sa libération, rentra en Espagne, où il essaya en vain de retirer quelque bénéfice de ces années passées au service du roi. Renvoyé en Italie dans une compagnie de soldats qu'il abandonna bien vite, épuisé physiquement, moralement et psychiquement, il finit par *accepter* de se marier, mais il dut de nouveau faire face à de nombreux problèmes, causés principalement par sa belle-famille. Dans la seconde partie de son autobiographie, Pasamonte rapporte sa vie spirituelle. Et c'est ainsi que s'achève le récit.

Entrons donc maintenant en matière par l'étude des témoignages que les quatre *vidas* offrent à propos de la violence de la guerre et des attaques quotidiennes en Méditerranée.

2. VIOLENCE ET FACTEURS POLITICO-IDEOLOGIQUES

Pour mieux la comprendre il est primordial de dépeindre le contexte de l'époque. L'Espagne du Siècle d'Or était à la tête d'un Empire aux dimensions quasi universelles. Sa construction débuta à l'époque des rois catholiques Isabelle I^{ère} et Fernand V^{ème} (Dedieu, 2005 : 5)⁷, fin XV^{ème} -début XVI^{ème} siècle. Ils achevèrent la reconquête en Espagne, prirent possession de divers royaumes d'Italie, et entreprirent la conquête du Nouveau Monde (Dedieu,

⁷ Le surnom de *rois catholiques* leurs fut attribué par le Pape suite à l'achèvement de la reconquête, et donc à la capitulation du dernier état musulman d'Europe. Ce nom fut transmis à leurs descendants.

2005 : 5-6). En 1516, ce fut Charles Quint qui accéda au trône de Castille et d'Aragon. Quatre ans plus tard, il devint l'Empereur du Saint Empire Romain Germanique (Dedieu, 2005 : 8). L'objectif du souverain était d'accroître la puissance de l'Espagne au détriment des autres pays. L'esprit messianique dont le cardinal franciscain Francisco Jiménez de Cisneros (qui mourut à peine un an après l'accession au pouvoir de Charles Quint) fut l'instigateur⁸, rencontra là un terrain propice (Mas, 1967 : 213). Il se développa dans la pensée espagnole du XVI^{ème} siècle, l'idée d'une mission providentielle : l'Espagne avait été élue par Dieu pour instaurer un christianisme universel. En cela, cet état était supérieur non seulement à tout autre état chrétien, mais aussi et surtout aux pays musulmans (Mas, 1967 : 213). Il avait pour but d'imposer sa volonté et sa religion (Mas, 1967 : 216). En conséquence, les guerres se multiplièrent sous le règne de Charles Quint, mais aussi de son fils Philippe II (1556-1598)⁹, de son petit fils Philippe III (1598-1621) et arrière petit-fils Philippe IV (1621-1665)¹⁰: cet empire tint le rôle de puissance hégémonique entre 1559 et 1600 (après la mort de Philippe II). Puis de plus en plus endettée par le faste de la Cour, et la dilapidation de ses ressources, l'Espagne ne parvint plus à le gérer, et fut témoin de sa lente et progressive désagrégation.

⁸ Le cardinal Francisco Jiménez de Cisneros vécut entre 1436 et 1517. Il fut régent d'Espagne à la mort de la reine catholique Isabelle en 1504, ainsi que grand inquisiteur de Castille de 1507 à 1516. A ce titre, sa répression des hérésies fut impitoyable.

⁹ Entre 1580 et 1640, la monarchie hispanique regroupait la Couronne de Castille, d'Aragon et du Portugal, le royaume de Naples, le duché de Milan, la Franche-Comté, les Pays-Bas, et des territoires d'outre-mer.

¹⁰ Les dates citées correspondant à celles de leur règne respectif.

Au cours des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles l'Espagne livra de cinquantaines batailles d'une part, en Europe contre les Protestants, d'autre part, contre les Turcs (Empire Ottoman) avec qui elle se disputait le partage de la Méditerranée. Ceux-ci, après la prise de Constantinople en 1453, et plus particulièrement depuis le milieu du XVI^{ème}¹¹ (Pérez, 1996 : 196), n'eurent de cesse de faire peser des menaces sur les pays chrétiens¹². Leur empire en Europe de l'est et en Afrique s'était notablement accru. Les Espagnols reconnaissaient donc la puissance des Turcs qu'ils considéraient comme « leurs seuls adversaires possibles » (Mas, 1967 : 154), mais celle-ci était toutefois calomniée et méprisée. Pour eux, le Grand Turc et ses sujets s'apparentaient au Diable, aux démons et aux hérétiques, et leur puissance n'était due qu'au seul Satan (Mas, 1967 : 160). La population espagnole les assimilait à des infidèles « [...] barbares, cruels et ignorants » (Mas, 1967 : 180), qui pillaient, incendiaient et empaïaient (Pérez, 1996 : 196).

C'est dans ce contexte que les Turcs parvinrent en 1574 à reprendre aux Espagnols Tunis et la Goulette. Pasamonte rapporte ce moment historique brièvement mais insiste néanmoins sur la violence qu'il subit en la circonstance. Il fut en effet blessé par un tir d'arquebuse qui lui traversa le cou jusqu'à l'épaule gauche. A la suite de cette blessure, Pasamonte fut fait prisonnier et emmené jusqu'en Turquie, voyage pendant lequel il vécut un véritable calvaire puisqu'il ne fut quasiment pas soigné, jusqu'à son arrivée à destination. Il déclare dans son autobiographie « [...]

¹¹ Constantinople était jusqu'alors la capitale de l'Empire Byzantin, c'est-à-dire la partie orientale de l'Empire romain qui possédait également des pays d'occident. C'est le Sultan Mehmet II qui provoqua la fin de l'Empire Byzantin.

¹² L'Empire Ottoman possédait certains pays d'Afrique du Nord, et soumit des états d'Europe de l'est (Transylvanie, Hongrie, Grèce, Albanie).

no pude morir, dando voces como loco » (Pasamonte, 1956 : 9). Cette douleur qui l'empêchait de porter quoi que ce soit, le rappela à l'ordre au cours des travaux qu'imposaient les Turcs à leurs esclaves, mais elle fut bien vite éclipsée par les coups qu'il reçut en prime pour ses plaintes (Pasamonte, 1956 : 9). Les premiers à pâtir de la politique de l'Espagne étaient les soldats, placés en première ligne et payant souvent de leur vie, je dirai presque *dans le meilleur des cas*, tant la captivité était inhumaine. Pasamonte tenta à trois reprises de s'évader des galères où il était enchaîné avec d'autres chrétiens. Les représailles n'en furent que plus violentes. On apprend que lors de la seconde tentative, un galérien blessa grièvement un Turc à la tête. Ce dernier, sur le point de mourir, dénonça un certain Jerónimo de Pati, qui en réalité était innocent. Le captif espagnol fut débarqué et les Turcs lui cassèrent les deux bras et les deux jambes, puis le laissèrent pour mort sur le sable. Ce fut un renégat (Levisi, 1984 : 52)¹³, qui, vers minuit, mit un terme à son interminable supplice en l'égorgeant. Il fut ensuite enterré dans la plus grande discrétion (Pasamonte, 1956 : 16). L'échec de la troisième tentative valut aux prisonniers de sévères châtements, soit environ mille coups de bâton par esclaves. Les blessures furent ensuite essuyées avec du sel et du vinaigre. De surcroît, la plupart d'entre eux eut une oreille coupée (Pasamonte, 1956 : 21-22).

¹³ Un renégat était une personne qui avait trahi sa religion. Ici, le renégat était à l'origine de religion catholique. Si certains préféraient mourir plutôt que de se convertir, d'autres préféraient adopter l'attitude contraire, en sachant pertinemment que des renégats bien intégrés dans la société musulmane pouvait se voir attribuer d'importants pouvoirs. La plupart du temps, les renégats faisaient montre d'une violence supérieure à celle des musulmans, afin de prouver leur loyauté envers eux.

Dans la lutte hispanique contre l'avancée turque en Méditerranée, l'Ordre de Malte (appelé également l'Ordre Saint Jean de Jérusalem), joua un rôle primordial. Ce territoire fut concédé à l'Ordre en 1530 par Charles Quint (Engel, 1957 : 24). Géographiquement, l'île occupait en effet une place stratégique¹⁴, entre le Levant et l'Occident. Elle était le « verrou de la Méditerranée » : Claire-Eliane Engel l'a souligné dans son ouvrage sur l'Ordre, « si Malte tient, aucune incursion turque n'est possible en Occident » (Engel, 1957 : 25). L'Ordre de Malte par vocation et reconnaissance fut ensuite entraîné dans les guerres méditerranéennes de Charles Quint (Engel, 1957 : 26), puis de ses descendants. La *vida* de Contreras révèle le rôle préventif de cet Ordre qui envoyait dans les eaux turques des soldats intrépides, recueillir des informations sur l'armement de leur flotte. Cette manœuvre visait bien entendu à parer une éventuelle attaque (Contreras, 1956 : 84). Au cours de sa mission, Contreras apprit que leur armée avait effectivement planifié une sortie, en conséquence de quoi il effectua divers allers-retours pour donner l'alerte à Malte et aux côtes italiennes. Une embuscade gigantesque fut tendue aux Turcs, à l'issue de laquelle près de trois cents de leurs soldats périrent égorgés, alors que soixante finirent par être capturés (Contreras, 1956 : 85). En d'autres termes, cette sortie s'acheva dans un véritable bain de sang. Selon Contreras, ces opérations préventives d'espionnage mirent fin à la croisière turque dans cette zone géographique, du moins pour cette année-là.

La Méditerranée était le théâtre de menaces et d'attaques permanentes, opposant des soldats et ressortissants de chacune des ces

¹⁴ Elle se situe entre la Mer Méditerranée orientale et occidentale, au sud de la Sicile et à presque 300 kilomètres à l'est de la Tunisie.

deux grandes puissances. Ainsi, alors que Contreras se rendait avec quelques uns de ses hommes près de l'archipel grec, afin d'y puiser de l'eau, des Turcs les assaillirent, en tuèrent certains et firent trois prisonniers, contre deux pour les Espagnols. Si Contreras ne parvint pas à négocier la libération de ses soldats, il put marchander les barils d'eau. Il enterra ensuite les dépouilles sur la plage en prenant soin de dresser au dessus la croix du Christ. Au matin, il découvrit les corps déterrés et pensa qu'il s'agissait là de l'œuvre d'un loup. Mais il s'aperçut bien vite que les Turcs étaient les auteurs de la profanation. Les cadavres étaient dépourvus de nez, d'oreilles et de cœur, pour être offerts au prophète Mahomet. Contreras s'adressa alors aux coupables et sous leurs yeux, empoigna les deux prisonniers turcs, leur coupa le nez et les oreilles, les attacha dos à dos puis les jeta à la mer (Contreras, 1956 : 93-94).

A l'image des musulmans, les chrétiens effectuaient également des razzias en terres ennemies. Ils les attaquaient chez eux avec pour objectif de constituer un butin important (pillage de métaux, tissus, nourriture, armes) qu'ils se partageaient ensuite. Inutile de préciser que ces attaques donnaient lieu à un déchaînement de violence. Castro décrit dans son récit l'assaut d'une forteresse ennemie par sa compagnie. La panique parmi les habitants fut telle, que des hommes et des femmes se suicidèrent en se jetant du haut des murailles, pour échapper à la captivité. Certains soldats terrorisaient des femmes portant de jeunes enfants. Castro, qui assista à cela sans y prendre part, dénonce cette violence barbare en ces termes :

Yo vi algunos que no tenían piedad, pues sin ningún provecho ejecutaban la muerte tan a sangre fría en un femenil ánimo, que además de ser una cosa harto contra toda buena ley y razón es de muy viles ánimos (Castro, 1956: 505).

Il parvint en outre à sauver un enfant de trois ans, qu'un soldat brandissait par-dessus la muraille pour le précipiter dans le vide. Il le convainquit en argumentant que lui laisser la vie sauve permettrait de le baptiser et l'élever dans la tradition chrétienne. Signalons enfin que les pillages se déroulaient aussi fréquemment sur mer. Ils consistaient à attaquer un bateau ennemi pour voler tout ce qui pouvait l'être. Ce type d'attaque portait le nom de *course*, et générait nombre de victimes.

Dans un tel contexte, et avec de telles mentalités, il n'est pas surprenant que ces récits de soldats offrent de multiples exemples de violence *physique*. Intéressons-nous maintenant plus particulièrement à la violence psychologique qu'elle a en partie engendrée chez Pasamonte.

3. VIOLENCE PSYCHOLOGIQUE

Pour ce faire, nous nous sommes inspirés en partie de l'interprétation psychanalytique de Margarita Levisi¹⁵. Lorsque nous lisons le récit de Pasamonte, nous sommes frappés par la peur et l'angoisse qui en émanent, et ne cesse de croître, atteignant un paroxysme dans la partie qualifiée de *spirituelle* par l'intéressé. Selon Randolph Pope, ces angoisses témoignent des séquelles psychologiques dues à un affaiblissement moral et physique (Pope, 1974 : 131). Dix-huit années de captivité sur les galères ne pouvaient en effet que provoquer un profond traumatisme chez ce soldat, tout d'abord car les conditions de détention étaient inhumaines, (tant sur les galères turques que sur les galères chrétiennes). S'il s'agissait

¹⁵ Cette dernière s'est basée sur différents ouvrages psychanalytiques, cités dans son livre.

d'utiliser les captifs pour réaliser divers travaux ou pour les échanger contre de l'argent, ils subissaient cependant des humiliations quotidiennes, des violences physiques et mentales (Levisi, 1984 : 42-43). Nous ferons simplement remarquer que les plus riches étaient souvent les mieux traités, puisque les ennemis pouvaient en espérer obtenir une forte rançon (Levisi, 1984 : 44).

La violence psychologique subie par Pasamonte, et engendrée par la brutalité des Turcs, s'exprime en divers passages du texte. La meilleure illustration en est très certainement la défaillance dont il fut victime au moment de la punition collective affligée aux esclaves lors de la troisième et dernière tentative d'évasion. Nous l'avons dit, la quasi-totalité de ces hommes fut mutilée. Toutefois, avant que les bourreaux ne commencent leur office, une information circula, selon laquelle les Turcs avaient décidé de tuer un esclave en l'empalant. Or, tous les captifs furent appelés les uns après les autres et lorsque enfin Pasamonte entendit son nom, aucun n'avait encore du endurer cette mort atroce. Terrorisé, il traversa le groupe d'esclaves feignant d'être confiant, alors que certains, épouvantés, préférèrent tourner la tête, pendant que d'autres pleuraient. Ce soldat nous décrit alors l'effet produit sur lui en ces quelques mots, « *tuvo tanta fuerza el ver yo esto, que me hizo desmayar y caer* » (Pasamonte, 1956 : 22). Cette perte de connaissance rend compte de la terreur qui frappa Pasamonte. Finalement, aucun des hommes n'eut à subir cette violence extrême, mais on imagine que cette peur collective dut leur servir de leçon les dissuadant de toute tentative d'évasion.

Hormis ces maltraitances, le traumatisme de Pasamonte dut être également provoqué par l'insécurité permanente qui régnait sur ces galères, par les délations récurrentes, mais aussi et surtout par la coexistence de plusieurs religions (Levisi, 1984 : 44). Ce soldat était excessivement religieux, et ne voyait en ces personnes que

des hérétiques pactisant avec le diable. Il est certain que ce climat dut engendrer un stress quotidien. Enfin, il est possible que la très sévère myopie de ce soldat ait contribué à le maintenir isolé de la réalité, prisonnier de son propre monde.

Cette expérience traumatique a été comparée par Margarita Levisi à celle qu'ont vécue les prisonniers des camps de concentration au cours de la seconde guerre mondiale, bien que dans ce cas précis, le but n'ait pas été d'utiliser les prisonniers mais de les exterminer. Il se trouve que certains des symptômes dont Pasamonte est porteur après sa libération, coïncident avec ceux qui ont été observés par des psychologues chez d'anciens prisonniers des camps (Levisi, 1984 : 41). En premier lieu, la libération est suivie d'une période d'espoir où tout semble pouvoir s'arranger (Levisi, 1984 : 58). Nous découvrons en effet Pasamonte affaibli mais heureux de rentrer en Espagne :

[...] desembarcamos en Blanes, diez leguas de Barcelona, y yo di mil besos a la tierra y me revolqué por ella que parecía loco, dando gracias a Dios por haber llegado a España. E hice muchas cruces al mar, no creyendo tornar a entrar otra vez en él (Pasamonte, 1956: 34).

Son objectif est alors de tenter d'obtenir une récompense pour les souffrances endurées au service du roi. Mais ses efforts sont vains. Il ne parvient pas à obtenir un poste de religieux, ni un quelconque bénéfice financier qui l'aurait aidé à vivre. En revanche, le roi ordonne qu'on le renvoie dans une compagnie en Italie, avec certains avantages, étant donné son état de santé. La première phase d'euphorie consécutive à la libération, laisse alors place à une phase de désillusion. C'est à ce moment précis qu'apparaissent les symptômes du traumatisme, la réalité différant des espérances

(Levisi, 1984 : 59). Pasamonte donne de lui l'image d'une personne sujette à la paranoïa, à l'anxiété permanente, à l'agitation, oscillant entre colère et abattement, qui n'a de cesse d'être en alerte, et semble avoir des tendances suicidaires (Levisi, 1984 : 59). Dans des cas plus rares, certains ex-prisonniers des camps furent en proie à des hallucinations. Il en va de même pour Pasamonte qui, de surcroît, entend des voix et se sent persécuté.

Parallèlement à ce traumatisme dû à la captivité, il est nécessaire de souligner en outre l'impact de la religion sur la vie de cet homme. Fervent catholique, son autobiographie témoigne de sa croyance en Dieu ainsi qu'en le pouvoir du Diable et des forces du mal qu'il appelle *los malos ángeles*. Elle s'accompagne d'une croyance populaire en l'incarnation du diable par les sorcières, les maléfices et les esprits malins (Levisi, 1984, 40). Les premiers éléments rapportés concernant son enfance montrent qu'il voyait déjà des fantômes se pencher sur lui la nuit, phénomène qui s'amplifia considérablement après sa libération. Pasamonte se croit élu de Dieu. Ce dernier l'a aidé ou sauvé dans les épreuves qu'il a subies. Il pense que Dieu l'a choisi pour témoigner du pouvoir de ces *malos ángeles* par l'intermédiaire du récit tragique de ses expériences vécues, et y remédier définitivement en prévenant les hautes autorités religieuses.

Mais la relation de Pasamonte à Dieu n'est pas aussi simple. Elle est plutôt ambivalente. Les souffrances endurées et la désillusion consécutive à sa libération, le font également douter du Seigneur, de son amour, et le poussent au désespoir. Persuadé d'être seul dans l'adversité, il va jusqu'à tenter de se suicider¹⁶

¹⁶ Nous noterons au passage que lorsqu'il était captif sur les galères, il mentionnait déjà son désir de mourir, toutefois à la différence du passage que nous venons

avec un couteau. Selon lui, c'est son ange gardien qui le lui ôta des mains pour l'empêcher de commettre l'irréparable. Cette intervention divine le rassura momentanément (Pasamonte, 1956 : 42). Pasamonte essaie donc à la fois de s'assurer désespérément de l'amour de Dieu en qui il croit mais dont il doute, et de se libérer des *malos ángeles*, qui le harcèlent depuis son enfance mais surtout depuis sa captivité.

Dans les derniers chapitres de son autobiographie, il énumère inlassablement ses prières et oraisons¹⁷ journalières. Sans nier totalement la sincérité de la religiosité de ses actes, nous remarquons toutefois que ceux-ci ont souvent un but bien particulier. En effet, Pasamonte est persuadé de l'immédiateté des effets de ses prières et oraisons contre les démons. A peine les a-t-il faites que ses problèmes se règlent. Il déclare d'ailleurs « *destas oraciones he visto milagros palpables* » (Pasamonte, 1956 : 61) . Ainsi, prier devient une arme, avec laquelle il avoue à ses dédicataires religieux « faire crever les sorcières, sorciers et démons » (Pasamonte, 1956 : 63).

La transcription de ces rituels rend compte à la fois du mal être qui est le sien, mais aussi du soulagement que lui procure l'acte même d'écriture, puisque son récit est dédié à des doctes religieux qu'il juge susceptible de comprendre son point de vue. Au-delà des confessions, communions, prières et oraisons, l'écriture est donc de toute évidence un moyen privilégié pour apaiser ses angoisses et ses craintes. Contrairement à Levisi qui vit en cette fin de récit le reflet d'un malade et non d'un mystique (Levisi,

d'évoquer, il ne tenta pas de se suicider mais se contenta de faire part de l'immensité de son désespoir.

¹⁷ L'oraison est une prière méditative basée sur la contemplation divine; la prière est une élévation de l'âme vers le Seigneur afin de lui exprimer son adoration, sa vénération, ses remerciements, et d'obtenir ses faveurs.

1984 : 88), il nous semble pour notre part, que la rédaction de cette partie soit non seulement un acte cathartique, mais aussi un appel au secours désespéré, adressé au Seigneur, pour s'assurer de ses faveurs, de son amour.

Pour qui douterait de sa sincérité religieuse, rappelons simplement que la découverte récente de documents apparemment signés de la main de cet homme, prouverait qu'il serait parvenu après la rédaction de son autobiographie, à intégrer le Monastère de Piedra en Aragon (Melendo Pomareta, 2001, 14-15 ; Melendo Pomareta, 2002, 10-11).

De toute évidence, il existerait donc un lien de cause à effet entre le traumatisme de la captivité et la remise en question de l'amour de Dieu, qui aurait par conséquent engendré une nouvelle forme de violence psychologique. En outre, elle aurait contribué à multiplier ses craintes face au pouvoir du Diable.

Pour terminer cette étude, portons maintenant notre attention sur la violence engendrée par la valeur sociale fondamentale de l'honneur, à travers l'évocation du duel, des rixes spontanées et des vengeances préméditées quasi omniprésentes dans trois des quatre autobiographies.

4. UNE VIOLENCE LEGITIMÉE PAR L'HONNEUR

Force est de constater qu'au Siècle d'Or, « [...] à tous les niveaux de la société, la défense de l'honneur est une nécessité qui fait loi » (Chauchadis, 1997a : 466). Ces propos de Claude Chauchadis font échos à ceux de Bartolomé Bennassar, selon qui, « s'il fut une passion capable de définir à elle seule le comportement du peuple espagnol, ce fut bien celle de l'honneur » (Bennassar, 1992 : 167).

Dès le XIII^{ème} siècle, le code castillan des *Partidas* définit l'honneur comme la réputation que l'homme avait acquise par le rang qu'il

occupait, par ses hauts faits ou par la valeur qui se manifestait en lui (Bennassar, 1992 : 167). Cette définition souligne la double dimension de l'honneur que la langue espagnole désigne par les termes *honra* et *honor*. La *honra* représente l'aspect socialisé de l'honneur, c'est-à-dire la réputation, alors que l'*honor* est rattaché à la valeur individuelle. Précisons qu'outre le rang et les hauts faits, la pureté de sang était aussi d'une importance capitale (Bennassar, 1992 : 177). En effet, un lignage impur, des ascendances juives ou maures, frappaient l'individu d'infamie. Cette valeur qui vit le jour au moment de la Reconquête¹⁸, s'est étendue ensuite à toutes les couches de la société.

L'honneur est en quelques sortes synonyme d'orgueil, de fierté, et exige de l'individu un dépassement de soi, une conduite irréprochable et une réputation à toute épreuve. La *fama* était malheureusement très facile à ternir. Un mensonge, une rumeur colportée sur quelqu'un (Desfourneaux, 1992 : 34), que ce soit par jalousie ou vengeance, suffisait à entacher son honneur. Celui-ci devait inexorablement être lavé, au risque pour la victime de perdre la vie. Néanmoins, mieux valait mourir en le défendant que vivre déshonoré, le déshonneur engendrant la mort sociale de l'homme. Voici donc comment cette valeur fut à l'origine d'une partie non négligeable des actes de violence, que ce soit par le biais de duels, de rixes dites *spontanées* ou de vengeances préméditées. Il va sans dire que ces combats étaient très fréquents dans le milieu militaire, étant donné la violence, la susceptibilité et la fierté (Quatrefages, 1989 : 547) des soldats.

Il faut savoir tout d'abord que le duel était un privilège concédé aux nobles chevaliers du Moyen-Age (Chauchadis, 1997b :

¹⁸ Initiée en 718, la reconquête d'Espagne s'acheva en 1492 par la prise de Grenade, sous le règne de Ferdinand II d'Aragon et d'Isabelle de Castille.

38). Sa survivance en plein XVII^{ème} siècle témoigne de la place symbolique qu'il occupait. Il était l'emblème d'une élite noble et courageuse (Chauchadis, 1997b : 42), répondait à des règles, et devait être organisé avant de pouvoir se dérouler. Les difficultés d'application des lois réprimant plus ou moins sévèrement la pratique du duel, étaient dus à la volonté de ne pas « châtier un excès d'honneur par un excès d'indignité » (Chauchadis, 1997a : 301). De surcroît, on ne pouvait refuser à la noblesse ce droit de se réclamer des valeurs traditionnelles de la noblesse militaire (Chauchadis, 1997a : 301). Cette violence était jugée *réparatrice* par ses instigateurs.

Quiconque ne désirait pas reporter sa vengeance n'y avait pas recours, et se contentait d'une rixe spontanée, qui éclatait sous le coup de la colère. De manière générale, les duels, les rixes avaient pour motifs principaux les propos injurieux (accusation de mensonge, insultes (Chauchadis, 1997a : 405)¹⁹, mépris pour le lignage d'autrui, discrédit de ses compétences professionnelles, dépréciation d'un pays, d'une région ou d'une ville), le manquement à la courtoisie (c'est-à-dire la transgression des codes de politesse), les questions d'intérêt entre deux personnes et les relations amoureuses (infidélité de l'épouse ou défloraison de la femme avant le mariage). Dans ces derniers cas, le déshonneur frappait non seulement le mari ou le prétendant, mais aussi l'ensemble du groupe familial (Chauchadis, 1997a : 404-406).

Les duels et les rixes sont quasi omniprésents dans l'autobiographie de Duque de Estrada. En voici quelques illustrations. Tandis que le soldat se trouvait à Naples, accompagné de grands d'Espagne

¹⁹ Il y avait cinq insultes majeurs : Cornudo (cocu), Traydor (traître), Hereje, Gafo (lépreux), Puto (sodomite).

par lesquels il était admiré et loué, un homme s'approcha de lui par surprise et l'accusa du meurtre de son frère, le couvrant ainsi d'opprobres devant témoins. Humilié et menacé à son tour, Duque de Estrada le défia en lui rétorquant « Ven allá fuera » (Duque de Estrada, 1982, 293). L'état d'esprit dans lequel se trouvait le soldat à ce moment-là est perceptible au travers de ses propos : « mi ánimo era ya de matarme con él [...], por las arrogantes palabras, [...] yo era el agraviado » (Duque de Estrada, 1982, 293). Les deux hommes se retrouvèrent face à face en campagne, devant nobles et badauds. L'issue du combat fut dramatique pour l'adversaire d'Estrada, qui mourut le cœur transpercé par son épée (Duque de Estrada, 1982 : 295). Pour le vainqueur qui ne regrettait rien, l'homme paya le prix de ses propos injurieux.

Cette tradition du duel ne pouvait bien évidemment être perpétrée sur n'importe quel territoire. Duque de Estrada s'en rend bien vite compte lors de son séjour chez le prince de Hongrie, Béthlén Gabor. Au cours d'un repas où le prince discutait avec l'ambassadeur de Venise, ce dernier ignorant la nationalité de Duque de Estrada, émit de violentes critiques, ironiques et insolentes sur le roi d'Espagne, sur les lois et coutumes de ce pays. L'honneur du roi et du pays ayant été bafoué, le soldat pâlit, ses mains se mirent à trembler, et, avant même que le prince ne puisse intervenir, il rétorqua violemment :

[...] si no estuviera en la mesa de Vuestra Alteza hubiera ya medido el suelo revuelto en su misma sangre y arrancada la blasfema lengua y dada a los perros; y corte mi cabeza Vuestra Alteza si no le hago desdecir en campaña, para lo cual, con el debido respeto, le desafío con las armas que quiera (Duque de Estrada, 1982, 354).

Le prince dut discuter longuement avec Duque de Estrada pour tenter de le raisonner, et finit par lui interdire de sortir du palais jusqu'à nouvel ordre, car ce genre de combats ne pouvait avoir lieu ici. Le fait que cet ambassadeur ait été vénitien dut accroître la fureur de Duque de Estrada. En effet, Venise qui était catholique, faisait néanmoins commerce avec l'Orient, par conséquent avec les Turcs. De par sa position géographique, elle en vivait essentiellement. Venise ne jouissait guère d'une bonne réputation car elle jouait sur deux tableaux. Pour preuve, si elle participa en 1571 à la création de la Sainte Ligue²⁰ afin de lutter contre l'avancée turque, elle la quitta un an après et signa la paix avec les Turcs pour éviter que son commerce n'en soit affecté. On imagine aisément que les critiques proférées par l'ambassadeur de Venise à l'encontre du Roi et de ses sujets, durent être considérées comme une trahison supplémentaire par Duque de Estrada.

En ce qui concerne les rixes, nous avons relevé deux des exemples les plus évocateurs. Il s'agit d'abord du combat provoqué par un drame d'honneur, à savoir, par les soupçons d'infidélité pesant sur la promesse de Duque de Estrada. Il surprit en effet l'un de ses amis chez elle, en pleine nuit. Le violent combat qui l'opposa au prétendu amant, dénommé don Juan Zapata de Vargas et Chevalier de l'Ordre Saint Jean, s'acheva par la mort de ce dernier. Puis, dans sa furie, Duque de Estrada tua celle qu'il aimait éperdument mais qui l'avait déshonoré (Duque de Estrada, 1982 : 101-103). Ce déchaînement de violence l'entraîna dans un épouvantable engrenage. Poursuivi par la justice, il s'enfuit, mais fut retrouvé, arrêté et torturé, avant d'être emprisonné et de s'évader.

²⁰ La Sainte Ligue fut constituée de la Papauté, l'Espagne, différents royaumes d'Italie, Malte et Venise.

Le second et dernier exemple de rixe, ayant pour motif le manquement à la courtoisie, est un témoignage provenant cette fois-ci de l'autobiographie de Castro. En 1608, peu de temps avant que le comte de Lemos ne prenne possession de la vice-royauté de Naples, celui-ci rendit visite au comte don Pedro de Castro. Une altercation éclata alors entre don Francisco de Castro, le neveu de ce dernier, et don Juan de Pimentel, fils du comte de Benavente, car aucun des deux hommes n'avait employé la formule de politesse correspondant au rang social qu'occupait l'autre. Après quelques raisonnements périlleux visant à prouver leur supériorité, ils mirent la main à l'épée, et don Juan de Pimentel fut blessé. Lorsque les deux comtes eurent vent de la rixe qui venait d'éclater, ils accoururent puis voyant que l'un des deux duellistes était tâché par le sang de l'autre, tentèrent d'intervenir dans le combat. Fort heureusement, de nombreux témoins s'interposèrent afin d'éviter la pire (Castro, 1956 : 616 ; Paz y Meliá, 1900 : VIII)²¹.

La vengeance préméditée diffère quant à elle des deux précédents types de corps à corps. Elle est effectivement en totale opposition avec l'esprit chevaleresque qui s'en dégage, car le plus souvent, elle surprend la victime et ne lui donne pas les moyens de se défendre. Néanmoins, les motifs étaient les mêmes que ceux qui conduisaient au duel ou à la rixe. La *vida* d'Alonso de Contreras en comporte un certain nombre d'illustrations. Ce dernier qui avait épousé une riche veuve espagnole, apprit qu'elle le trompait avec un autre soldat. Après s'être assuré de la véracité de l'information, il décida donc de mettre un terme à cette relation qui le déshonorait. Il sur-

²¹ Castro témoigne de cette rixe, dont il a entendu parler, mais la version trouvée dans un document italien, semble être plus fiable quant aux noms des participants.

prit le couple en flagrant délit d'adultère, et *les tua* sur le champ, sans qu'aucune riposte ne soit possible. Nous faisons remarquer que dans l'édition de José María de Cossío, le texte signale que Contreras a surpris les amants, puis à la phrase suivante, nous apprenons qu'ils sont morts : cette magnifique ellipse de l'auteur apparaît dans le manuscrit, après que l'intéressé y ait raturé ses aveux, certainement pour cacher le nouvel homicide dont il s'est rendu coupable.

Il blessa également un supérieur en Espagne, après que cet homme ait tenté en vain d'abuser de sa compagne. Les divers témoignages de soldats recueillis par Contreras, convergeaient tous dans le même sens : le supérieur était le seul coupable, et la compagne ne l'avait pas provoqué. Porté par sa colère et blessé dans son honneur, Contreras se rendit au matin chez cet homme. Sans même le laisser se vêtir totalement, et alors qu'il venait de paraître sur le seuil de la porte, le soldat lui traversa la poitrine de son épée. Pour sa part, l'homme avait tout juste réalisé ce qui se passait, et avait eu à peine le temps de faire un geste vers son arme pour se défendre. La blessure qui ne lui fut pas fatale, valut à Contreras, d'être envoyé dans une autre compagnie en partance pour le Portugal après quelques arrangements en haut lieu, sans quoi, il aurait été exécuté (Contreras, 1956 : 101-102).

Les aspects dominants de la violence contenue dans les quatre autobiographies de soldats, renvoient tous à une idéologie, une croyance, une valeur ou une ambition politique. Et si les duels ou rixes spontanées se durent à la survie d'un idéal chevaleresque, au contraire, la vengeance préméditée et la guerre ne furent pas, pour reprendre les propos de Jean-Paul Sartre, « un moyen parmi d'autres d'atteindre la fin, mais le choix délibéré d'atteindre la fin par n'importe quel moyen ».

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BENNASSAR, B. (1992), *L'homme espagnol. Attitudes et mentalités du XVI^e au XIX^e siècle*, Paris, Editions Complexes.
- BERNARD, V. (1997), « « Hacer las paces ». Les Jésuites et la violence dans l'Espagne des XVI^e et XVII^e s. », *La violence en Espagne et en Amérique, Actes du Colloque internationale « Les Raisons des plus forts »*, Duviols, J.P. et Molinié-Bertrand, A. (Dir.), Ibérica, Nouvelle Série - n^o 9, pp.189-196.
- CASTRO, M. (de) (1900), *Vida del soldado español Miguel de castro (1593-1611), escrita por él-mismo y publicada por Antonio Paz y Meliá*, Barcelone, Biblioteca hispánica.
- CHAUCHADIS, C. (1997a), *La loi du duel. Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI^e-XVII^e siècles*, Presses Universitaires du Mirail, Anejos de Criticón, 8.
- CHAUCHADIS, C. (1997b), « La violence codifiée : la pratique du duel en Espagne au XVII^e siècle », *La violence en Espagne et en Amérique (XV^e-XIX^e siècles). Actes du Colloque International « Les Raisons des plus forts »*, Duviols, J.P. et Molinié-Bertrand, A. (Dir.), Ibérica, Nouvelle Série- n^o 9, pp. 35-42.
- COSSIO, J. M^a. (de) (1956), *Autobiografías de soldados, siglo XVII, Alonso de Contreras, Jerónimo de Pasamonte, Miguel de Castro, Duque de Estrada*, XXX, Madrid, Editions Atlas.
- DEDIEU, J. P. (2005), *L'Espagne de 1492 à 1808*, Paris, Belin.
- DESFOURNEAUX, M. (1992), *La vie quotidienne en Espagne au Siècle d'Or*, Paris, Editions Hachette.
- DUQUE DE ESTRADA, D. (1982), *Comentarios del desengañado de sí-mismo, Vida del mismo autor, Edición, Introducción y notas de Henry Ettinghausen*, Madrid, Clásicos Castalia.

- ENGEL, C. E. (1957), *L'Ordre de Malte en Méditerranée (1530-1798)*, Monaco, Editions du Rocher.
- LEVISI, M. (1984), *Autobiografías del Siglo de Oro, Jerónimo de Pasamonte, Alonso de Contreras, Miguel de Castro*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- MAS, A. (1967), *Les Turcs dans la littérature espagnole au Siècle d'Or. Recherches sur l'évolution d'un thème littéraire*, Tomes I et II, Paris, Centre de Recherches Hispaniques (Institut d'Etudes Hispaniques), Thèses, Mémoires et Travaux.
- MELENDO POMARETA, J. (Août 2001), « ¿Murió Jerónimo de Pasamonte en Carenas ? I », *El Pelado de Ybides, (revista local editada por la Asociación Cultural Amigos Villa de Ibdes)*, 20, pp. 14-15.
- MELENDO POMARETA, J. (Avril 2002), « ¿Murió Jerónimo de Pasamonte en Carenas ? II », *El Pelado de Ybides, (revista local editada por la Asociación Cultural Amigos Villa de Ibdes)*, 21, pp. 10-11.
- PEREZ, J. (1996), *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard.
- POPE, R. (1974), *La autobiografía española hasta Torres Villaroel*, Bern-Frankfurt, Lang.
- QUATREFAGES, R. (1989), *L'organisation militaire de l'Espagne (1492-1592)*, Volumes I et II, Thèse de Doctorat d'Etat en Lettres sous la direction de Monsieur le Professeur Pierre Chaunu, Paris IV Sorbonne.
- SERRANO PONCELA, S. (1962), «El aventurero Duque de Estrada», *Revista Shell* (Caracas), XLV, pp. 11-18.

LA VIOLENCE / LA MORT DANS LE TANGO

Gabriela RODRIGUEZ
(I.R.I.E.C., Université Montpellier)

Mots-clés : Tango, violence, mort

Résumé : Nous nous sommes penchés sur ce qui apparaît comme une évidence: la violence dans le tango argentin. Pour étudier la question, nous avons sélectionné une liste de tangos écrits entre 1900 et 1935 par des auteurs célèbres. Cette analyse est composée de trois mouvements. Sous la forme d'une enquête policière, le premier mouvement explicite les modalités de la violence dans le cadre du duel dont la thématique centrale est la mort. Le second et le dernier mettent en évidence comment la violence est un outil de description de la danse et de l'amour.

Palabras clave: Tango, violencia, muerte

Resumen: Se estudia en este artículo algo que se muestra como una evidencia: la violencia en el tango argentino. Para estudiar la cuestión ha sido seleccionada una lista de tangos escritos entre 1900 y 1935 por autores célebres. El análisis se compone de tres fases. Bajo la forma de una investigación policial, la primera da cuenta de los modos de violencia en el marco del duelo cuya temática central es la muerte. La segunda y tercera ponen al descubierto cómo la violencia es un instrumento de descripción de la danza y del amor.

Key words: tango, violence, death

Abstract: A new point of view in this article: the violence in the Argentine tango. In order to study the question a list of tangos written between 1900 and 1935 by famous authors has been selected. The analysis is made up of three phases. Like in a police investigation, first it within the framework gives account of the ways of violence of the duel that's thematic is the death. Second and third they put in the table how the violence is an instrument of description of the dance and the love.

Le thème de cette journée d'étude, volontairement ouvert, nous a permis d'approfondir un des aspects de notre thèse. Nous nous sommes en effet penchée sur ce qui apparaît comme une évidence, *la violence dans le tango argentin*. Pour cela, nous avons rapproché le terme de *violence* à celui de *mort*.

Dans un premier temps, nous nous sommes demandée comment la mort dans le tango était envisagée, décrite, et donc traitée. Puis, nous nous sommes rendue compte que des regroupements sémantiques présents dans les textes traitant de la mort figuraient également dans d'autres dont le sujet était la danse ou l'amour. En conséquence, nous avons élargi notre questionnement de départ afin d'étudier la représentation de la violence dans les paroles de tango argentin.

Cette analyse est composée de trois mouvements. Sous la forme d'une enquête policière, le premier fait état des modes de la violence dans le cadre du duel dont la thématique centrale est la mort. Le second et le dernier mettent en évidence comment la violence est un outil de description de la danse et de l'amour.

Pour étudier la question, nous avons sélectionné une liste¹ de tangos écrits entre 1900 et 1935 par de célèbres auteurs : le thème principal est la mort donnée lors du duel. Puis, par extension, nous avons

¹ Liste en annexe de ce document.

recherché les tangos dont les textes sémiotiques pouvaient avoir les mêmes composantes de signe mais des thèmes très divers. Aussi nous verrons comment la violence apparaît généralement dans le tango, puis en quoi son expression forme un véritable tissu sémiotique.

1. MODUS OPERANDI

1.1. Meurtre ou duel ?

La violence se manifeste lors de deux événements dans le tango : soit au moment d'un meurtre [« morir, matar »], ou d'un duel [« duelo »]. Le premier implique la fin de la vie de façon clinique ; les causes sont souvent peu spécifiées et bien que nous constatons cette façon de mourir dans les paroles de tango, nous souhaitons nous focaliser plus précisément sur la mort violente survenue lors du duel.

Le duel est connoté par une valeur sociale relative s'appliquant différemment selon les codes de l'honneur propres à chaque population. Le statut du duel est explicité, il est également introduit dans le texte par le regroupement lexico-sémantique : dévalorisation / valorisation [« mulas, se aflija, achicar, sospechar, mandria, asujeto, cobarde » (Brancatti, 1926)] ; (mulet, affliger, intimider, suspecter, coquin, mauviette, soumis, lâche). Ces termes sont une forme indirecte de provocation à la violence. De plus, on remarque la présence des armes du duel : [« poncho, cuchillo, daga, revenque »] ; (poncho, couteau, dague, fouet).

1.2. Corps du crime

Nous avons trouvé la dénomination quasi clinique *cuerpo* désignant le corps et le cadavre. La mort de l'esprit est figurée par

des ailes qui illustrent la montée de l'âme dans un mouvement angélique. Ainsi le corps et l'esprit sont tous deux présents lors de l'explication de la mort.

Par la suite, le corps apparaît fragmenté comme suit : [« boca, besos, caricias, manos dedos, pié, corazón sangre, sangra, mente alma »]; (bouche, baisers, caresse, mains, doigt, pieds, coeur, sang, esprit, âme). Nous avons pu voir que l'action faite avec une partie du corps spécifique rentrait dans la formulation des membres du corps, c'est pourquoi l'on retrouve les termes « baisers » et « caresses » assimilés à la « bouche » et aux « mains ».

Le corps ainsi fragmenté, focalise le regard sur les extrémités [« pié, dedos, manos, caricias »]. La main est un symbole à plusieurs entrées, elle représente les notions d'activité, de puissance et de domination. Elle est l'organe qui, de par sa spécificité morphologique, différencie l'homme des animaux et représente l'humanité tout entière. La main est alors une mise en abyme du corps de la victime. De même, le sang est le fluide corporel qui représente par excellence la mortalité de l'homme dans le tango : son apparition sur la bouche ou à tout autre endroit du corps est le signe de la mort physique du personnage.

L'autre extrémité évoquée est le pied : il symbolise le sens de la réalité et sous-entend l'idée d'origine puisqu'il est l'assise du corps. C'est aussi l'empreinte de l'homme, donc la figuration de son pouvoir et de sa force d'âme. La bouche est l'ouverture par laquelle passe la nourriture, la communication, mais elle est également le lieu par où l'âme est insufflée et surtout celui où elle s'échappe du corps lors de la mort.

L'on retrouve donc dans les couples mains/sang et pieds/bouche, l'image redondante du corps et de l'esprit. L'atteinte à ces organes fait écho à une amputation des droits de vie dont nous parlions auparavant. Le corps fragmenté de la sorte est une reformulation

de la violence qui mène à la mort d'abord subie par le corps tout entier puis par les parties mentionnée. De cette façon, la mort est mise en scène, elle apparaît décuplée, voire exagérée, d'où un sentiment de fiction.

Au-delà de cette mise en abyme dans le texte, la mort paraît répondre à son propre code esthétique puisque le saignement fatal est ainsi décrit : « Flor de sangre que puso de un tajo, en mi boca un clavel » (fleur de sang, une coupure a mis dans ma bouche un œillet). Le sang est sublimé par l'image de la fleur qui lui est associée.

Pour clore cette étude des manifestations corporelles de la mort, ajoutons que l'agonie du personnage et ses réflexions à ce moment tragique sont particulièrement mises en valeur [« Resistes, resiste, resigne»] par une résistance et une résignation explicites. Ce regroupement sémantique est renforcé par celui de plainte / réjouissance : [« llanto, lágrimas, enfermo // disfruté, buena, hermosa, bella, encantos» (Brancatti, 1926)]. Ainsi, la présence des sentiments et des pensées du personnage provoque l'empathie.

1.3. L'arme du crime

Les deux armes les plus mentionnées sont des armes blanches : le « cuchillo » et la « daga ». Le couteau est un objet d'usage domestique, il est la propriété de personnes de classe populaire, alors que la dague est une arme blanche, faite pour le duel, et qui peut avoir des décorations et devenir ainsi un objet de collection ou de luxe. C'était également, avec le revolver à une balle, dès le milieu du caciquisme, un objet d'échange en gage d'amitié entre hommes. Couteau et dague sont des objets liés à la pratique exclusivement masculine que pouvaient être le travail manuel, l'usage quotidien ou encore le duel. Dans « El Martín Fierro », il est par exemple

un des objets de grande valeur grâce à ses utilités multiples. Cet objet ancré dans le quotidien pour ce qui est du couteau, et dans la pratique sociale pour la dague, place le duel dans une réalité quasi testimoniale dénotant avec la mise en scène de la mort évoquée auparavant.

1.4. Témoins ou complices ?

Les personnages sont décrits par un lexique argotique. Femme et homme sont définis ainsi : [mina, hembra, guacha, mujer, piba, nena. // cafiolo, matón, sabalaje, ladrón, varón, sotreta, mula] ; (pute, femelle, bâtarde, femme, gamine, petite // maquereau, maton, sale type, voleur, mâle, pauvre type, mulet).

Dans les deux cas, la désignation « hembra, mujer /varón » renvoie à la différenciation schématique femme / homme qui présente les personnages à travers un regard réducteur. Les termes qui les désignent signifient la petitesse ou le dénigrement : [« guacha, piba, nena // sabalaje, sotreta mula »]. On remarque également le recours à un vocabulaire professionnel : [« Guacha, Mina, cafiolo, matón, sabalaje »]; prostituées pour les femmes, voleur et souteneur pour l'homme. Dans ce regroupement, la relation professionnelle et la hiérarchisation entre les personnages révèlent le statut de prostituée dénigrée pour la femme : elle est la subordonnée de l'homme.

Ces personnages impliqués dans de sombres histoires de tango et duels au couteau, appartiennent au milieu de la pègre. Ils sont animés par un esprit de commercialisation des uns et des autres, ils respectent une hiérarchisation spécifique. Ajoutons même que tous les protagonistes ont la faculté de rétrospection et de prise de conscience, comme en témoigne le regroupement lexicosémantique souvenir/pensées : [« recuerdo, se acuerdan, olvidó // piensa, presentimiento, manyamiento »].

Ces phénomènes nous conduisent à dire que les personnages ont également un potentiel de préméditation sur l'acte de violence : ceci constitue une circonstance aggravante. Par ailleurs, dans une autre étude², nous avons établi que la loi régissant le milieu du tango se rapproche de la loi de la jungle. Si nous ajoutons à cela l'absence d'agents de police, nous en arrivons à la conclusion d'une préméditation quasi certaine. Enfin, nous avons remarqué deux pratiques explicites dans les tangos étudiés : la première est celle du « campaneo », la seconde celle de la « furca ». Le mot « campanear » vient du mot « campana », cloche, et « campanear » est celui qui fait le guet lors d'embuscades. Ensuite, la « furca » est une prise faite par un premier attaquant, suivie immédiatement du vol de la victime par un deuxième attaquant. Ces deux pratiques sont présentes dans les textes étudiés à plusieurs reprises : elles témoignent de la connivence et de la préparation des agressions. On peut donc dire que la préméditation est avérée et que le réalisme de la description est frappant.

Enfin le quartier est décrit en ces termes : [« el barrio escuchaba cuando el silencio reinaba » (Mendizabal, 1910), « la furca y un grito... el barrio que duerme... ».] ; (le quartier écoutait lorsque le silence régnait // le mouvement d'agression et un cri... le quartier dort). L'on peut dire que cette pègre impose la loi du silence à la ville, qui non seulement est témoin, mais aussi complice du crime. Notons que les circonstances de l'agression imposent le

² Lors de la présentation des personnages, nous avons déterminé la tendance largement pratiquée et banalisée consistant à proférer des menaces auprès des rivaux présents dans le bal, et ce pour manifester son audace. Les provocations sont aussi une façon de se mesurer les uns aux autres. Le résultat en est un florilège lexical argotique pour dire l'excellence de compère.

silence, et sont propices au développement de l'argot qui codifie les stratégies de la violence. Ces deux entorses à la communication sont une violence de plus, dont l'une intervient dans le fil même de la narration, l'autre dans sa structure même. Un mouvement contradictoire confronte alors la fiction de la narration au réalisme de l'argot.

1.5. Le lieu du crime

Deux types de lieux apparaissent dans les textes, les premiers sont considérés comme « privés », les seconds comme « publics ».

Le lieu privé inscrit une action dans le passé ou dans l'avenir. Il définit également les relations entre les personnages. Par sa connotation, nous relevons deux lieux : la prison [« la gayola, la cárcel, la penitenciaría »] et la maison ou la chambrette [« el caseron, el bulincito »]. Dans les deux cas se multiplient les signes pour désigner la prison et la maison, notamment dans le lexique argotique.

Le lieu public situe l'action au présent. C'est là où se dénoue la tension du texte. Il s'agit du quartier, de la rue, ou de la place [« barrio, arrabal, vedera, cancha »]. Ce lieu intègre l'idée d'extériorité, d'exposition aux témoins. L'ancrage de l'action violente dans un lieu public la rend d'autant plus choquante qu'elle ne peut être évitée ou ignorée. La violence devient de la même façon publique et cela confirme l'idée que le quartier se transforme en spectateur et complice de par le silence, ce dont nous avons déjà parlé.

Ces lieux publics / privés se fondent dans la description : bien que réels, ils ne sont pas géographiquement repérables, comme si la spécificité de la rue, du quartier, ou encore de la ville étaient soit sous-entendue, soit inutile.

Les lieux publics portent des marques récurrentes d'un texte à l'autre qui font l'effet d'une homogénéité : le décor reste en

place devenant alors la scène de toutes les violences. En voici un exemple tiré de plusieurs textes différents : [« luna serena, luz de plata (Linning, 1925), el barrio escuchaba, el silencio reinaba, un farol en duelo criollo vio, bajo su débil luz, morir los dos »] (Rezzano, 1928) ; (la lune sereine, la lumière d'argent, le quartier écoutait, le silence régnait, un réverbère, par un duel créole les a vu, sous une faible lumière, mourir tous les deux). Sous la nuit perpétuelle du tango, si le décor apparaît sombre et silencieux, il y a tout de même de la lumière, soit à travers des objets argentés tels que la lune, la dague, soit grâce au réverbère mythique (*el farolito*). Le décor, décrit par des formulations systématiques, apparaît comme un élément obligatoire du récit mais surtout comme un lieu lambda pouvant potentiellement se situer dans toutes les villes.

1.6. Application de la violence

Prenons l'exemple concret du texte : *El ciruja*.

Frente a frente, dando muestras de coraje,
Los dos guapos se trezaron en el bajo,
Y el ciruja, que era listo para el tajo,
Al cafiolo le cobró caro su amor...

Les intervenants s'opposant sont de « qualité » différente puisque le « ciruja » est défini comme un homme de peu de valeur, dont le travail consiste à vendre des objets dénigrés. Le « cafiolo », lui, est le souteneur de prostituées. Les deux personnages sont comparables de par leur travail : en effet, les deux vendent des « objets » de peu de valeur (à condition de considérer une prostituée comme cela). La différence tient au fait que dans le milieu maffieux les

valeurs morales sont inversées, ce qui rend l'exploitation d'un autre être humain mieux considérée par rapport à un honnête vendeur de babioles.

Observons de près les mouvements du duel.

Le positionnement est : « frente à frente » (face à face) ; ce positionnement met sur un pied d'égalité les deux personnages. De plus, il pose le duel comme un rite social assumé. L'on retrouve le code du duel dans l'expression : « dando muestras de coraje ». Les preuves de courage sont au nombre de trois : l'apparence menaçante, l'intimidation verbale et gestuelle.

L'intimidation gestuelle se fait tout le long du combat. En relevant les armes du duel, nous avons déjà évoqué l'importance de l'apparence menaçante. L'intimidation verbale est présente dans le vocabulaire utilisé pour évoquer le motif du duel qui est « cobró », reprenant ainsi une menace d'expression populaire « ya me las voy a cobrar ». Cette expression met en évidence le mobile : « la revanche ». L'usage du verbe « cobrar » (faire payer) met les relations personnelles sur le plan de la transaction commerciale, tout en rendant le langage métaphorique.

Les expressions telles que : [« era junao³ (Marino, 1926), malha-ya, la vas a pagar, ¡ por esta cruz te lo jura (...) (Linning, 1925), Cite⁴, cobrarme, se lo juro, Pa' matar o pa' morir vine a pelear, me cobré » (Brancatti, 1926)] ; (jurer de se venger de quelqu'un, maudit sois-tu, tu vas me le payer, je te le jure par cette croix, donner rendez-vous pour le duel, tu vas récolter, je le jure, pour

³ Ser junao : junar, signifie être vu, être repéré ou surveillé afin d'éviter tout faux pas auprès des femmes ou des rivaux.

⁴ Cite : Citar, signifie donner rendez-vous pour le duel, c'est une forme de menace puisque le ton est autoritaire.

tuer ou pour mourir je suis venu me battre, tu vas prendre) alimentent le contenu dramatique.

Le mouvement « los dos guapos se trenzaron » est problématique. Rappelons que la tresse se fait avec trois parties de filaments ou de cheveux pour les femmes : on ne s'explique pas alors comment les deux gouapes peuvent se « tresser ». L'on peut supposer que l'utilisation du verbe « se tresser » est dû à l'intimité de la prise, son utilisation fait l'effet d'une situation dynamique et confuse, ce qui attise le suspense du récit.

Ensuite vient « el tajo » (la coupure) par laquelle le « ciruja » prend sa revanche. « El tajo » n'est pas décrit en détails, on ne sait s'il est profond, ni où il est placé, mais il est mortel puisque le personnage meurt. Ce passage rapide sur la mort met en actes et en paroles le moment culminant du récit : en paroles, puisque la coupure représente la mort et en acte puisque l'expression de la violence s'arrête d'un coup dans les textes.

Conclusion

Dans cette partie, nous avons tenté de montrer que la violence était codifiée et mise en scène avec une volonté non pas de représenter la réalité mais plutôt de marquer le lecteur. En effet, les traces de violence détournées telles que les menaces, les adieux, le décor fixe et schématisé, participent d'une violence sous-entendue. Le point d'impact intervient sur le lecteur, non pas lorsque l'on se focalise sur l'acte de violence mais lorsque l'on regarde l'ensemble des circonstances dans lesquelles il se déroule.

Si l'on considère que la thématique de la violence ne représente qu'un faible pourcentage des thématiques abordées par le tango argentin, l'on peut se demander comment il est possible que l'association Tango/Violence, apparaisse comme une quasi

évidence. Pour tenter de répondre à cette question nous avons cherché dans notre corpus des expressions relatives à la violence sans tenir compte des différentes thématiques. De ce travail, nous avons dégagé deux thématiques qui incluent des regroupements relatifs à la violence que nous exposons comme suit.

2. EXPRESSION DE LA VIOLENCE DANS LA DANSE

En regardant de plus près les textes décrivant la danse, nous avons remarqué que trois regroupements sémantiques étaient récurrents.

2.1. Se faire valoir

Le premier regroupement est celui qui développe l'Envie / Orgueil: [« lucir, abren brechas, dan calor (Greco, 1915), se cabrean, pierna, de mi flor, fama »]; (faire de l'effet, craquent, chauffent, enragent, excellent, être la crème, réputé). L'excellence et la fanfaronnade sont des composantes de la présentation des personnages, que nous avons étudiées par ailleurs. En se présentant comme des danseurs hors pair, ils se positionnent en tant que rivaux et en arrivent à se défier sur la piste de danse, en comptant sur leur habileté et celle de leur partenaire. Ainsi, la confrontation aux autres danseurs est une forme de provocation et de menace différente de celle du duel que nous avons vue précédemment.

2.2 Les figures

Le deuxième regroupement est celui des figures du tango : « cortes, quebradas, corrida, pasos cadenciosos, media luna, pasos de costado ». Expliquons-en trois.

Le « corte » est un pas de base du tango, qui consiste à couper la régularité de la danse, par un changement de rythme ou un contre pas, callé dans le contre temps.

La « quebrada » est une figure qui se fige laissant apparaître le corps « cassé » en deux parties dissociées, le haut du corps restant collé alors que le bas cherche une posture antithétique entre l'homme et la femme. Certains chercheurs disent qu'à travers cette figure, l'on recherche la rupture, donc une forme de rébellion par rapport aux chorégraphies classiques et systématiques.

La « corrida » est un pas exécutable par l'homme ou la femme, il consiste à « courir » (faire fuir, courir) le pied de l'autre pour faire pivoter le couple et changer de direction.

Visuellement, ces figures font l'effet d'une fuite et d'une contrariété perpétuelle entremêlée d'harmonie entre les deux danseurs puisque la femme se positionne par rapport à l'homme. D'un point de vue sémantique, ces pas de danse, à travers les entrecoups et la fuite, se rapprochent des signes relevés évoquant la violence dans la thématique du duel.

2.3. Le corps

Enfin, le troisième regroupement sémantique est celui du corps/mort [« cuerpo, vida, carne, pierna // enfermo, me ahogo, me mato, me muera, luto » (Greco, 1925)] ; (corps, vie, chair, jambe // malade, je me noie, je me tue, je meurs, deuil). Nous avons admis comme extension de la vie les parties du corps qui y participent. On remarque que pour ce qui est de la déclinaison du corps, elle correspond à celle du duel décrit précédemment. Au contraire, les formes de mort sont différentes puisque ici elles n'impliquent pas d'arme blanche mais des accidents respiratoires que l'on peut expliquer par la perte du souffle lors de la danse. L'on note égale-

ment un vocabulaire plus varié pour la mort, comme pour mettre davantage en avant l'agonie que la mort en elle même.

3. EXPRESSIONS DE LA VIOLENCE DANS L'AMOUR ET DANS LA DANSE

Le thème de l'amour dans le tango est toujours accompagné d'autres thèmes, comme la danse ou la musique. N'oublions pas que les dancings sont un lieu de sociabilité, donc de rencontres, et où les hommes se mesurent entre eux.

Dans les textes évoquant l'amour et la rupture amoureuse, l'on retrouve ces regroupements sémantiques également proches de ceux de la violence et de la danse. En voici trois :

3.1. Le corps

Le regroupement corps/mort est constitué des termes suivants : [« corazón, brazos, boca, vida, carita, risas, miradas, ojos, lagrimones // sangrar, sofocar, murió, envenena, pena, dolor, angustia »] (cœur, bras, bouche, vie, rires, regards, yeux, larmes // saigner, mourir, empoisonne, peine, douleur, angoisse). L'on reconnaît ici les organes principaux par lesquels on représente la rencontre amoureuse, à savoir : le visage, la bouche, les yeux ; et leurs fonctions : le rire et les larmes. De plus, le cœur est un récurrent systématique qui marque la domination des personnages par les sentiments.

Pour ce qui est de la mort, elle est à nouveau figurée par l'agonie mais avec davantage de variantes puisque apparaissent le saignement, le suffoquement, l'empoisonnement. Ce dernier se rapporte aux baisers qui deviennent mortels. A cela s'ajoute une liste d'agonies provoquées directement par l'amour, comme la peine, l'angoisse et la douleur.

L'amour est présenté comme une chose inévitablement dangereuse, qui provoque une dégradation physique mais aussi psychique, puisque l'on trouve systématiquement le regroupement sémantique folie/sagesse : (« loco, soñar, ilusión, enloquece trastornado // piensa, recuerda, memoria, creí, fe »)

3.2. Folie

Dans la thématique de l'amour, la folie est un symptôme du sentiment amoureux. Il entraîne le personnage dans l'illusion et l'irréalité jusqu'à en perdre la tête. La folie peut être vue de l'intérieur (celui qui en souffre) ou de l'extérieur (ceux qui la constatent). Dans les deux cas, elle est synonyme de marginalisation, s'accompagne également de la perte de repères et donc d'une remise en cause de la position du personnage dans la société.

Les effets de la folie sur les personnages sont handicapants : cet état les prive de leur liberté intellectuelle, ce qui se traduit par la violence précédemment citée.

3.3. La danse

Comme nous l'avons vu, la danse se manifeste par les figures, mais aussi par la reconstitution des déplacements sur la piste à laquelle nous pouvons ajouter les instruments de musique et les genres musicaux apparentés au tango comme la milonga, et le candombe.

4. EXPRESSIONS DE LA VIOLENCE DANS LE TRYPTIQUE AMOUR/DANSE/VIOLENCE

Les regroupements sémantiques effectués pour les trois thématiques explorées nous conduisent à ces quelques conclusions.

La violence est omniprésente dans le tango. Elle est une mise en scène de la mort et fait donc partie des préliminaires. Dans les textes dont la thématique est la danse, elle la décrit dans sa pratique. Dans ceux qui évoquent l'amour, la violence représente sa fougue.

Ainsi l'on constate que la violence a constitué des intertextes qui fonctionnent sur deux niveaux : le figural et le figuré, d'après la terminologie de Monique Carcaud-Macaire. En effet, le niveau figural relève du domaine de la forme que prend la violence pour s'exprimer. Ce sont donc les signes faisant référence à la violence et que l'on retrouve à l'identique de texte en texte. C'est en partant de ces signes redondants que nous avons décidé de poursuivre l'investigation afin d'arriver à un patrimoine sémantique commun se situant au niveau du figuré. Ce dernier place sur un même plan la conception de la mort, de la danse et de l'amour s'exprimant à travers la violence.

Ces deux niveaux mis à jour révèlent la contamination de la violence qui s'opère dans ces représentations, et montrent l'individualité existant entre le signifiant et le signifié.

Dès lors, l'on peut évidemment dire que les paroles de tango sont un lieu d'expression de la violence à plusieurs niveaux. Mais plus largement, elles révèlent une marginalisation si l'on considère la violence comme un facteur d'exclusion.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BRANCATTI, Francisco, Velich JM. *Mandria*, 1926.

CAYOL, Roberto. *Viejo Rincón*, 1925.

CONTURSI, Pascual. *Pobre Corazón mío*, 1926.

FRESEDO, Emilio. *Sonsa*, 1926.

GONZALES CASTILLO, José. *Sobre el pucho*, 1922.

- GRECO, Vicente. *La milonguera*, 1915.
LINNING, Samuel. *Campana de plata*, 1925.
MARINO, Francisco Alfredo. *El ciruja*, 1926.
MENDIZABAL, Roendo Anselmo. *Don Enrique*, 1910.
REZZANO, Juan. *Duelo Criollo*, 1928.
ROLDÁN, Luis. *Maldito tango*, 1916.
ROMERO, Manuel. *La muchacha del circo*, 1928.
SUPARO, Atilio. *¿Por dónde andará?* 1927.
VEDANI, César Felipe. *Adiós muchachos*, 1926.
VILLOLDO, Ángel. *Cuerpo de alambre*, 1916.

LA VIOLENCE D'ÊTRE SOI :
SE SAISIR PAR L'ÉCRITURE,
OISEAU PRIVÉ D'ARMAND GUIBERT

Céline BRUGERON
(I.R.I.E.C, Université Montpellier III)

Mots-clés : Violence, dualisme, conquête/quête d'unité, écriture de soi

Résumé : *Oiseau privé*, recueil poétique d'Armand Guibert publié en 1939, nous place face au personnage du Solitaire, un être écartelé, déchiré entre la violence de ses désirs et sa volonté de s'élever vers la spiritualité. Comment toucher à l'Unité de son être ? Devenu l'Oiseleur après sa rencontre avec l'Oiseau, figure de sa dualité, il va tout faire pour le conquérir, le domestiquer, en faire un oiseau *privé*. Cette traque apparaît comme une véritable conquête de soi synonyme d'une violence et d'une brutalité acharnées. Son échec ouvre la voie à une quête poétique de l'être et nous conduit vers la problématique de l'écriture de soi, *écriture privée* : le recueil interroge le saisissement de soi à travers les mots, révèle cette tentation de l'écrivain de capturer une image idéalisée et purifiée de lui-même dans les mailles de ses mots.

Palabras clave: Violencia, dualismo, conquista/búsqueda de unidad, escribir sobre sí mismo

Resumen: *Oiseau privé*, libro poético de Armand Guibert publicado en 1939, nos pone frente al personaje de Solitario; la violencia de sus deseos y su voluntad de ascenso espiritual luchan en él. ¿Cómo llegar a la Unidad de su

alma? Se ha vuelto el Pajarero tras su encuentro con el Pájaro, símbolo de su dualidad, y hará todo lo posible para conquistarlo, domesticarlo, hacer de él un pájaro domesticado. Este ojeo aparece tal como una verdadera conquista de sí mismo sinónima de una violencia y de una brutalidad encarnizadas. Su fracaso da lugar a una búsqueda poética del alma que nos lleva a la problemática de la escritura sobre sí mismo, *escritura privada*: el libro interroga la captura de sí mismo gracia a las palabras, revela esta tentación del escritor de capturar una imagen idealizada y purificada de él mismo en las mallas de sus propias palabras.

Keywords: violence, dualism, conquest/quest of unity, writing of oneself

Abstract: *Oiseau privé*, poetic collection from Armand Guibert published in 1939, places us in front of a Loneless' character, a human being, torn between breaking between wish's violence and his will to go up spirituality. How to touch the Unity of his soul? Becoming Burd-catcher after he has met the bird, symbol of his duality, he would try his best to conquest it, to domesticate it, to do a private bird. This chase appears like a conquest of oneself with implacable violence and brutality. His failure paves the way for a poetic quest of being and leads us to the problem of writing of oneself, *private writing*: the collection ask about the possibility to catch oneself with the help of words, reveals this writer's tentation to catch an idealised and purified personal image throught the nets of his own words.

En 1939, Armand Guibert, alors âgé de 33 ans, publie *Oiseau privé* à Tunis. Ce poète, dont l'importance a souvent été négligée, est avant tout connu pour son travail de découvreur, de médiateur en poésie. Il a fait oeuvre de critique, traducteur, éditeur, journaliste, et d'écrivain. Un des premiers à traduire Pessoa, Lorca, il a contribué à faire connaître Léopold Sédar Senghor, Patrice de La Tour du Pin, et bien d'autres encore. Mais surtout, Guibert était poète lui-même, l'auteur de six recueils de poésie. *Oiseau privé*, paru en 1939, apparaît comme le recueil majeur de son oeuvre. Il sera l'objet d'un fervent accueil de la part de ses amis et poètes comme Albert Camus qui, dans *Alger républicain* du 15 juillet

1939, admirera « une sorte de geste intérieure, un voyage métaphysique, un itinéraire sentimental (...) dont l'importance ne peut être sous-estimée » (CAMUS, 2006 : 847). Léopold Sédar Senghor lui écrira y avoir retrouvé :

la Méditerranée : l'Égypte, l'Afrique musulmane, la Bible et le meilleur de la poésie des troubadours : l'intelligence dans la passion, la beauté de la forme dans les altitudes du cœur, la science dans la poésie [...]. Oui, votre poème a été pour moi un émerveillement sur les cimes de l'âme. Parce que je m'y suis retrouvé, et qu'en même temps vous m'ouvriez un pays nouveau, une sorte de pays haut, à moi qui venais des plaines de sable¹.

Ce long poème en vers libres révèle la quête par l'Oiseleur d'une joie exclusive et privée, celle d'un Oiseau qu'il faudra traquer, domestiquer afin de le lier à tout jamais. Cette *chasse spirituelle* d'un oiseau sauvage laisse transparaître la violence de l'écartèlement essentiel de l'âme entre le terrestre et le céleste, sensualité et spiritualité.

Le début d'*Oiseau privé* nous place face au Solitaire, un être déchiré, tiraillé entre sa faim dévorante de *nourritures terrestres* et sa *soif de Dieu*. Comment concilier ces deux parties antithétiques de son être ? Comment toucher à l'Unité de son âme ? Ces interrogations existentielles se retrouveront tout au long du recueil. C'est aussi là qu'intervient l'Oiseau dont les mouvements

¹ Citation extraite d'une lettre du 7 juillet 1939 de la correspondance inédite de Léopold Sédar Senghor à Armand Guibert, conservée au Fonds Guibert-Patrimoine méditerranéen de l'Université Paul Valéry, Montpellier III.

incarnent le dualisme de son être. Un être divin, magistral, dont le vol vers les sommets traduit le désir de transcendance, mais avant tout un oiseau prisonnier de la violence de son animalité. Ce poème révèle alors une véritable conquête de soi à travers une lutte et une brutalité acharnée. Mais est-il vraiment possible de se faire ainsi violence ? Est-il possible de *se conquérir* ? C'est à cette question que nous tenterons de répondre. De plus, le titre de l'oeuvre, révélant un oxymore, dévoile un double mouvement entre intériorité et extériorité, public et privé. Il interroge plutôt la possibilité d'une *écriture privée*, d'un saisissement de soi à travers les mots. Peut-on vraiment se dire, s'écrire, se saisir ? Mais l'oiseau demeurera-t-il *privé* ? C'est ce que nous verrons en montrant comment, dans ce recueil, l'écartèlement de l'Oiseleur tente de se résoudre à travers une *conquête* de soi qui ouvre enfin la voie à une quête poétique de l'être.

1. DUALISME ET ECARTELEMENT DE L'ETRE

Oiseau privé commence par le questionnement existentiel d'un être esseulé, dont le nom est transparent : il s'agit du Solitaire. Ce personnage est en proie à un déchirement intérieur violent qui s'exprime à travers le thème du dualisme. Doit-il se livrer à l'appel de ses sens ou à l'élévation qui l'entraîne vers la pureté de son esprit ? Comment trouver le point où pulsion sensuelle et aspiration spirituelle cessent d'être contradictoires et s'allient pour mener l'âme sur le chemin de l'Unité ?

1.1. Déchirement essentiel et idéal d'unité

Dans le premier poème « Heureux les cœurs accordés au rythme / du monde » (Guibert, 1939 : 13), Guibert matérialise la division

essentielle du Solitaire en deux « courants » d'un même fleuve, celui des origines, de la Genèse : « Dans le flot primitif où les eaux se divisent, / [...] la racine torse de l'Arbre-vie / plonge au sein de l'humus ses vipères / nouées / et fait dévier à jamais les courants ». Les « vipères » font ici référence à la Chute d'Adam et aux tentations les plus viles de l'âme. Deux « courants » de cette matrice originelle seront définitivement divisés. L'un sera celui des Purs, l'autre celui des Pécheurs : les « cœurs accordés au rythme du monde » s'opposent aux « cœurs violents sous les mailles de chair ». Les « mailles de chairs » traduisent un enchaînement à la matière, la « chair » étant la geôle d'une âme prisonnière. Les deux « eaux » dont il est question dans ce poème ne sont d'ailleurs pas toutes les deux « liquides ». L'une est caractérisée par sa limpidité, sa fluidité, l'autre par sa sécheresse, sa dimension matérielle et terrestre. L'une se confond avec l'eau, avec le lait matriciel et avec l'air : « À l'un, enflé des alluvions sans nombre / [...] est promise la paix des longs fleuves herbeux ». Elle est synonyme de transparence, de légèreté, de pureté. L'autre se confond avec la terre, l'aridité, la roche et le feu : « Mais l'autre, d'un feu souterrain tari / avant la pleine course, / à travers roches et sables / il roule ses diamants maudits ». La sécheresse de cette eau qui ne s'écoule pas, qui se heurte à la roche, à la terre, n'est pas sans évoquer l'homme pécheur empreint de matérialité, vivant à contre-courant de la loi divine. Elle révèle paradoxalement la *soif* de Dieu que suscite ce penchant pour les *nourritures terrestres*. Ces deux « courants » illustrent donc la division essentielle de l'être du Solitaire.

Dès lors, il ne va aspirer qu'à l'unité de son être. Cet idéal apparaît au début du recueil à travers différents motifs. D'abord, le mythe de la Genèse, la nostalgie d'une vie édénique sont omniprésents dans le début du recueil. Dans le poème « Le Solitaire » (Guibert, 1939 : 17), celui-ci contemple l'Arbre de vie, cet

« Ermite incorporé à la vie végétale », « Un cœur d'argile fauve et de naissance hu- / maine², / mais plus qu'un homme, et moins qu'un / dieu de l'air ». Cet Arbre est une figure du Christ et représente l'équilibre christique parfait, le dualisme harmonieux d'un être tout à la fois divin et humain. C'est à cette harmonie que souhaite tendre le Solitaire. Par ailleurs, si cet idéal d'unité transparait à travers ce mythe de la Genèse, de l'Arbre de vie chrétien, il est également suggéré par un imaginaire cosmique. Dans le premier poème, l'eau est synonyme de matrice primitive. De nombreuses expressions font référence à la mère et à l'innocence de l'enfance : « le lait des mères », « la source-mère », « la matrice impolluée » (Guibert, 1939 : 13). Or, ici, la mère, c'est le monde, la Terre : « Heureux les cœurs accordés au rythme / du monde ». Il s'agit d'un monde personnifié, humanisé. Ses montagnes, chemins et sont un « complexe réseau d'artères et de veines / creusé sur de faciles pentes ». On a aussi l'image d'un homme figuré par le « courant » des eaux, et donc en osmose profonde avec le monde qui l'entoure, qu'il « irrigue ». Lui-même est l'objet d'une transformation puisqu'il devient la nature. On a donc l'image d'un homme, ou plutôt d'un enfant en gestation, le rythme de son cœur s'accordant à celui de sa mère, le monde. C'est à cet état d'unité cosmique que souhaiterait tendre le Solitaire. Cette conception d'un homme « microcosmique » est une notion chère à Guibert et empruntée au mythe du *Timée* de Platon³ (Platon,

² Cette graphie, que l'on retrouvera souvent, est celle de Guibert.

³ Elle suggère la croyance en une âme du cosmos et implique que les membres des êtres vivants doivent avoir leur équivalent dans ceux de l'univers : le corps de l'homme représente à son tour un univers en miniature. Ce motif se retrouve dans la plupart des recueils d'Armand Guibert et notamment dans *Microcosmies* (éd. *A l'Oiseau privé*, 1969).

2001 : 118-119). Elle révèle une osmose parfaite entre l'homme et le monde, microcosme et macrocosme. Ainsi, l'idéal d'Unité se traduit par le recours à un imaginaire à la fois chrétien et cosmique. Mais ce n'est encore qu'une aspiration. C'est alors que l'Oiseau intervient.

1.2. La figure de l'Oiseau

Dans le poème « La rencontre » (Guibert, 1939 : 23), la figure de l'Oiseau apparaît au Solitaire. Il va incarner par excellence tout à la fois la dualité de son être, mais aussi la part d'altérité qu'il porte en lui, cette dimension d'étrangeté qu'il devra tenter de saisir, de faire sien. Dans le symbolisme général, l'oiseau a représenté les relations entre la terre et le ciel. Il illustre notamment les états spirituels de l'être. Il est une figure médiane, duelle, appartenant à la fois au monde des hauteurs, de l'esprit, comme à celui de la nature cosmique, de la matérialité. Tout d'abord, l'Oiseau se présente sous les traits d'une entité divine et la « rencontre » avec l'Oiseleur apparaît comme une « Révélation » ou « Visitation » christique : « C'est là, dans les couloirs de l'ombre / Qu'un Être lui fut révélé : / Une Présence qui fit battre plus fort son cœur inentamé ». C'est ce que suggère l'apparition de la lumière dans la nuit, sous la forme d'Horus et de son disque solaire ailé, brûlant le regard de l'Oiseleur : les deux oxymores « double soleil nocturne », « la ténèbre [...] illuminée » accentuent la dimension sacrée de ce surgissement. Dans le poème « Premier Avatar » (Guibert, 1939 : 27), un hymne dédié à la gloire de l'Oiseau, celui-ci apparaît en « Horus seigneur du ciel », il est le fils des dieux, celui d'Isis et d'Osiris. Le dieu faucon représente le céleste, les cimes de la pureté spirituelle. Ce sont l'air, le ciel, la lumière, la hauteur et la grandeur qui le caractérisent : « Oiseau par ton pouvoir sur

les génies de l'air / [...] Qui lèves haut tes ailes redoutables / [...] Bel Œil du ciel au globe empourpré d'or ». Mais Horus est avant tout un faucon, un oiseau de proie, un être attiré par l'obscurité des désirs. Dans « Les fractures du temps » (Guibert, 1939 : 34), il apparaît sous son jour véritable. C'est une « bête de rapine » affectionnant les « jeux de cruauté », les plaisirs meurtriers et délicieux de la chasse. L'oiseau se plie à la loi de ses désirs et devient l'objet de ses sens : « Sa soif de sang que le sang avivait ». Il est consumé par ses désirs, jusqu'à devenir sa propre proie : « Il fallait repartir pour les terres du feu, / Et subir malgré soi d'obscurités attirances... ». Ce sont désormais la terre, le feu, l'obscurité et l'horizontalité qui le caractérisent. L'Oiseau représente donc une entité duelle, un être partagé entre sa dimension spirituelle et la violence de ses désirs.

1.3. Un symbole du double et de l'errance de l'être

Mais qui est cet Oiseau pour le Solitaire ? Pour tenter de le comprendre, il faut revenir au début du recueil. Qui est d'abord le Solitaire ? Comme le révèle son nom, c'est un être esseulé, vivant à l'écart de la communauté humaine. Les expressions « moi seul », « tout seul sur son plateau de roche », « tout seul parmi la multitude », montrent qu'il vit coupé de toute vie humaine. Il est intéressant de remarquer que c'est après la rencontre avec l'Oiseau que la figure du Solitaire disparaît. Ou plutôt, il ne disparaît pas complètement mais devient « l'Oiseleur ». D'*un* il devient *deux*. C'est ce que signifie son nouveau nom, l'Oiseleur, formé sur le terme *oisel* et le suffixe *eur*. Il devient l'agent d'une action. Ce nom révèle qu'il n'existe qu'en fonction de son action, donc de ce qu'il quête, l'oiseau. Son nom porte creux le syncrétisme de deux entités : lui et l'autre, l'oiseau. Dans « La rencontre »

(Guibert, 1939 : 24), il se reconnaît « Promis au sort [...] / De chasseur d'âme et d'amoureux ». Il est à la fois celui qui quête et celui qui est quêté, capturé, l'agent et l'objet de son action, de sa quête. Dans le poème « Cœur épris » (Guibert, 1939 : 41), il est ce « cœur tout épris de sa proie ». L'emploi de ces isolexismes morphologiques, une figure de style chère à Guibert, crée une circularité entre les termes et un jeu de miroir. Le sujet se projette dans ce qu'il vise. L'Oiseleur, dans sa quête de l'Oiseau, ne poursuit que sa propre image, sa propre essence qui ne fait que se dérober dès qu'il l'approche. La figure de l'oiseau fonctionne dès lors comme le double de l'Oiseleur, ce reflet de lui-même qu'il cherche à saisir. Il est à la fois l'Autre et lui-même. L'Oiseau porte en lui l'altérité de son être qu'il ne parvient pas à comprendre, à unifier. C'est ce que révèlent ces vers du poème « La volée » : « Du jour naissant les premiers feux éclai- / rent / Sa face d'ange et son profil d'oiseau de proie, / Miroir sans tain où librement voisinent / Tout le bestial et tout le pur qui font un / Homme » (Guibert, 1939 : 124).

Le thème de la migration apparaît central dans le recueil. Et pour cause, l'oiseau traqué par l'Oiseleur est avant tout un oiseau de proie, un oiseau migrateur. Il est caractérisé par son mouvement incessant qui l'attire de pays en pays, de proie en proie. Dans la partie de l'oeuvre intitulée « Migrations de l'oiseau », le nomadisme de l'oiseau est particulièrement souligné. Dans le poème « Les fractures du temps » (Guibert, 1939 : 33), on le voit errer de pays en pays : il est d'abord en Perse, puis à Chypre, en Céphalonie, près de Delphes dans les Phédriades, dans les îles d'Illyrie près de l'Albanie, en Italie, en Afrique, et enfin en Amérique du Sud où « Il fallait repartir pour les terres du feu ». Ses errances prennent le tour d'une véritable conquête coloniale, l'oiseau étant assimilé à un « Vaisseau » en quête de découvertes.

La mouvance de son vol va d'ailleurs de pair avec celle de son être. C'est ce que nous révèle l'étude de ses nominations, sans cesse changeantes et multiples. Dans « La rencontre » (Guibert, 1939 : 24), il est « l'Oiseau surgi du noir », puis dans le « Premier avatar » (Guibert, 1939 : 27), il est « l'Horus seigneur du ciel », ce « Bel Œil du Ciel », l'« Oiseau-Dieu ». Mais il n'est pas qu'une entité divine, il est également un être sauvage, avide de sang. Dans « Les fractures du temps » (Guibert, 1939 : 33), il est tour à tour la « bête de rapine », l'« oiseau sevré », la « créature errante », la « bête élue », le « Vaisseau », et enfin l'« Oiseau sans nom ». Il apparaît donc ici clairement que son identité est mobile, diffuse, fuyante, comme les mouvements de ses migrations. L'oiseau n'a pas plus d'identité qu'il n'a de lieu où se fixer. L'« Oiseau sans nom » incarne dès lors la mobilité de l'être de l'Oiseleur, une identité errante, fuyante que l'on ne parvient pas saisir sans qu'elle se dérobe, inlassablement et irrémédiablement. Cette identité sans cesse en transformation n'est d'ailleurs pas sans faire référence à celle des Dieux de la mythologie égyptienne, polymorphes et souvent hybrides. En effet, d'après Claude Traunecker, « rien n'est plus inconstant que l'apparence d'un dieu égyptien. Sa forme graphique ou plastique, pas plus que son nom ne suffisent pour exprimer par eux seuls sa nature » (Traunecker, 1992 : 50-51). D'autre part, il n'est pas innocent que cette mobilité de l'être soit symbolisée ici par l'oiseau. L'âme-oiseau, ou âme ailée, si elle apparaît chez Platon, est également présente chez les Égyptiens à travers la notion de transmigration : « en Egypte, un oiseau à tête d'homme ou de femme symbolise l'âme d'un défunt ou celle d'un Dieu visitant la terre. [...] Le Livre des Morts décrit le mort comme un faucon qui s'envole » (Chevalier et Gheerbrant, 2004 : 697).

Dès lors, le plus grand désir de l'Oiseleur serait que l'Oiseau se fixe, qu'il s'incarne dans un corps unique. Le poème « Pre-

mier avatar » (Guibert, 1939 : 27): Le terme même d' « avatar » est transparent. Il signifie « changement, transformation ». Plus intéressant, il vient du sanscrit « avatara » qui désigne la descente d'une divinité sur terre. Or, que révèle le poème ? Le chant de louange se transforme en invocation : « Demeure nous seigneur du ciel, / Beau de terre et brillant de bravoure, / Lève plus haut tes ailes redoutables ». L'Oiseau est prié de « demeurer » l'Horus glorieux, seigneur des cimes de l'esprit et de la pureté. L'Oiseleur exprime son désir de le voir s'incarner dans un corps unique, un corps purifié qui fixe son être pour toujours.

Dès lors, l'Oiseau est une figure de l'Autre, la projection d'une âme en quête d'elle-même. Le saisissement de l'être ne se fait que par la différenciation, l'acceptation de ce qui nous compose mais qui nous est étranger. Il représente cette altérité de l'être que l'Oiseleur devra tenter de faire sien pour parvenir à l'Unité.

2. A LA CONQUETE DE SOI

S'ouvre alors une véritable conquête de l'Oiseau : Il faudra le capturer, devenir son Maître. A travers le thème de la fauconnerie et cette volonté de posséder un *oiseau privé* s'esquisse alors une véritable conquête de soi, de l'unité par la violence.

2.1. Un poème sous le signe de la fauconnerie

Sur la page de titre du recueil, apparaît une citation de Guillaume Cretin, poète et chroniqueur né en 1460 et décédé en 1525 : « Tant sont requis oyseaux et nyets et sors / Que enfans de roys, pour avoir tels trésors, / Engageront leur terre et appennaige ». Ces vers sont extraits d'un poème dialogué intitulé « Débat entre deux dames sur le passetemps des chiens et des oyseaux » (Cre-

tin, 1977 : 94). Il relate la discussion de deux dames débattant sur les auxiliaires du chasseur, les chiens et les oiseaux. L'extrait que reprend Guibert fait partie des paroles de « La Dame à l'Espervier » louant la noblesse et l'aide précieuse de ces oiseaux de vénerie. Cette épigraphe donne au recueil une couleur résolument passéiste et médiévale.

Dans *Oiseau privé* le thème de la fauconnerie est omniprésent. L'Oiseleur est avant tout un fauconnier qui cherche à capturer l'Oiseau. Tout le lexique et les étapes de la fauconnerie apparaissent au fil des poèmes. D'abord, dans « L'Oiseau chambré » (Guibert, 1939 : 49), ce dernier est capturé. Puis vient le « Dressage de l'Oiseau » (Guibert, 1939 : 53) : le fauconnier doit peu à peu délivrer l'oiseau de ses instincts, de sa sauvagerie. Il est affamé (« L'homme s'en vient nourrir la bête moins / rétive, / L'apprenant à chérir d'une affection égale / Et la chair la plus fine et la main qui la / donne »), puis on le prépare au premier vol en le « chaperonnant », c'est-à-dire en le privant de lumière pour l'aveugler : « L'oiseau chaperonné sur le poing / aveugle au sein de la lumière ». Cette étape est celle de l'affaitage. On entraîne l'oiseau à chasser à l'aide d'un leurre : « Il fond soudain des serres et du bec / Sur le leurre animé, le doux perdreau vi-/ vant ! ». Le terme de « leurre décharné » dans le poème fait allusion au « morceau de cuir en forme d'oiseau avec deux ailes, « encharné » (muni d'un appât), que l'on fixe à un cordeau pour le faire tourner » (Strubel, Saulnier, 1994 : 104). Le poème « l'Oiseleur à l'Oiseau » (Guibert, 1939 : 63), fait également référence au baguage de l'Oiseau : « ces bagues [...] / Que celle-ci soit désormais ton gage / Et te lie mieux que jamais ne fit le sang ». Le faucon que l'on cherche à dresser pour la chasse a plusieurs symboles. Au Moyen Age, il est d'abord associé à l'Amour Courtois et à la quête amoureuse du chevalier. Il représente souvent la dame que

l'on convoite et que l'on va devoir apprivoiser. De plus, il a une dimension spirituelle, voire mystique. Lorsqu'il est encapuchonné il représente l'espérance en la lumière, la volonté de s'unir à Dieu dans l'obscurité d'une vie ascétique. Il symbolise l'âme prisonnière de son corps qui s'en échappe par sa foi en Dieu. Beaucoup d'imprimeurs de la Renaissance choisissaient cet emblème avec la devise : « Post tenebras spero lucem ». Plus généralement, la chasse revêt cette dimension spirituelle, réclamant de la part du chasseur une hygiène de vie proche de l'ascèse : « La chasse se définit comme un art social, un moyen de perfectionner l'individu et son comportement, en développant le sens de l'ascèse. [...] Pour écouter les leçons de la nature, le veneur ou le fauconnier doit posséder de véritables qualités de maîtrise de soi » (Strubel, Saulnier, 1994 : 34-35). En outre, elle était considérée comme une des voies du Salut : « Si l'on en croît le Comte de Poix, tous les veneurs s'en vont au Paradis. La chasse est la voie royale du Salut [...] ». Dans *Oiseau privé*, l'art du fauconnier se confond avec la volonté de se saisir, de brider une sauvagerie instinctive par une ascèse violente.

2.2. La domestication de l'Oiseau ou la voie de l'Unité par la violence

Après sa rencontre avec l'Oiseau, l'Oiseleur le capture, il le « chambre » (Guibert, 1939 : 49) : l'Oiseau devient *privé*. Pour qu'il soit tout à lui, il devient son maître unique, tel un Dieu : le « Maître de sagesse » devient le « prêtre pieux », le « seigneur », le « Prince des milices du Jour ». Comment est-il parvenu à l'apprivoiser ? Eh bien, au terme d'une domestication brutale synonyme d'une ascèse violente. D'abord, l'Oiseau est « captif », il ne peut plus voler. Il est enfermé dans l'obscurité : « Captif l'Oiseau sou-

dain se connaît de cette / ombre / Où nul feu ne s'inscrit sur son iris ardent, / Captif depuis le soir d'une nuit inhumaine » (Guibert, 1939 : 49-50). Il est soumis à un jeûne violent pour brider ses instincts et devenir docile envers son nouveau maître. Cette domestication de l'Oiseau prend donc les tours d'une ascèse douloureuse proche de la mystique. Elle intervient d'ailleurs dans la partie du poème intitulée « La Voix purgative » (Guibert, 1939 : 40). La souffrance revêt une dimension sacrificielle et se double d'un plaisir, d'un aspect bénéfique. L'obscurité dans laquelle est plongé l'Oiseau n'est pas sans référence à la « Nuit obscure » de Jean de la Croix, celle des désirs charnels dont l'âme doit se purifier. D'ailleurs, l'écriture de Guibert prend une dimension mystique à travers plusieurs figures stylistiques récurrentes dans « L'Oiseau chambré » (Guibert, 1939 : 49), comme l'oxymore ou le pléonasma, l'un accentuant la violence de l'ascèse, l'autre insistant sur le bonheur qui en résulte :

Souffre encor, Prisonnier, car ta souffrance est bonne,
De la Nuit, pays neuf tout étoilé de signes,
De la Nuit, long couloir débouchant sur l'aurore,
De la Faim, certitude et physique première
Qui donne aux mets futurs une saveur de ciel !

Les oxymores montrent bien que c'est la souffrance qui garantit la purification de l'être et son accès à la vie spirituelle. Il s'agit de se brider, d'étouffer la part animale et sauvage qui est en lui et l'empêche de s'élever. Capturer l'Oiseau, le soumettre à sa volonté se traduit par une quête de pureté, une véritable conquête de soi: « Refais-toi dans cette ombre aux propices / chaleurs / Une virginité de corps et de désir, / Apprends à neuf le monde clair [...] / Deviens toi, sacrifie ce qui n'est pas l'es- / sence ».

Le dualisme laisse alors place à l'unité, aux noces spirituelles, aux « épousailles mystiques » (Guibert, 1939 : 73). Celui qui était *un* dans sa solitude, puis *deux* dans une altérité insupportable, redevient *un*, un être complet. L'Oiseleur est donc parvenu à se purifier et à s'unifier au terme d'une ascèse brutale. Il est arrivé à saisir l'Oiseau et à ne faire qu'un avec lui.

2.3. Réversibilité d'une conquête ambivalente

Mais l'union est de courte durée. L'Oiseleur hésite entre brider l'Oiseau ou s'unir à lui en se soumettant à l'appel de ses sens. Un phénomène de réversibilité apparaît : l'Oiseleur ne domine pas plus la quête que l'Oiseau. Chacun se trouve tour à tour maître et esclave, dominant et dominé dans un cercle infernal. Dans le poème « Dressage de l'Oiseau » (Guibert, 1939 : 53), le premier mouvement est marqué par l'image d'un oiseau-enfant plein de candeur, encore dans les bras d'Orphée : « le silence [...] / semble envelopper le sommeil d'un en- / fant ». L'Oiseau est un « enfant tout vêtu d'in-/ nocence » et sa voix est celle « qu'on a dans l'âge le plus tendre... ». L'Oiseleur apparaît comme le maître incontesté dont la brutalité réduit l'Oiseau au silence. Mais dès qu'il vient le nourrir, on assiste à une métamorphose : l'oiseau-enfant devient la « bête » cruelle et avide de sang : « Il suffit d'un appel guttural dans le noir / Pour ranimer la bête et dans son œil la / flamme ». Dans « Sur l'éperon de la montagne à l'ancre éternelle » (Guibert, 1939 : 63), la transformation devient plus impressionnante, l'Oiseau apparaissant comme le grand conquérant des cœurs et des corps.

L'Oiseau reprend alors sa liberté. Sa domestication est dès lors vouée à l'échec. C'est le désir même de *conquête* d'une intelligence froide et stérilisante qui est condamné et qui porte en creux cet

échec. C'est ce que révèlent les dernières paroles de l'Oiseau : « Je ne puis être oiseau privé / de qui n'est maître que de fumées » (Guibert, 1939 : 115). Lorsque l'Oiseleur tente de domestiquer son Oiseau en le soumettant à la *nuit obscure* de ses désirs, le sadisme dont il jouit est une survivance de son orgueil surdimensionné. La tentative de se brider exacerbe d'autant plus le désir puisqu'elle est fondée sur l'instinct de pouvoir. La purification totale ne peut avoir lieu, tout comme la domestication de l'Oiseau, l'amour étant conçu comme un domaine de *conquête*. C'est pour cette raison que leur relation est empreinte d'une réversibilité infernale. L'Oiseleur qui, en tentant de domestiquer l'Oiseau, espérait parvenir à l'Union suprême de son être, à « la grande voie royale / Qui mène les mortels au seuil de l'Unité » (Guibert, 1939 : 46), retrouve sa dualité - si seulement un jour il l'a dépassée. L'Oiseleur reste prisonnier de ses tentations célestes, de son empire de nuées, comme l'oiseau reste esclave de ses sens. Cette division est accentuée par le premier mouvement du poème où l'Oiseau définit sa nature et celle de l'Oiseleur (Guibert, 1939 : 115). Celui qui a tenté de le lier se caractérise par sa froideur intellectuelle, son désir incessant de purification dénué de tout sentiment : « maître des cimes, / [...] l'huis des corps vous est fermé. / Votre tente solitaire étincelle / trop loin de faciles climats / où le cœur ne se sent plus battre ». Son cœur est de glace, contrairement à l'Oiseau à l' « âme nomade » qui souhaite uniquement se « donner [...] / au gouffre d'inconscience perdu / mais [se] reprendre / jusqu'à broyer un corps nouveau ! ». L'Oiseau symbolise ici avant tout l'altérité de l'être que l'Oiseleur a tenté en vain d'unifier, « tyran d'autrui et de [lui] même ». L'Autre que représente la figure de l'Oiseau n'est qu'un autre visage de soi. Mais cette *conquête* de soi s'avère impossible. C'est ce que matérialisent les différents monologues de l'Oiseleur et de l'Oiseau tout au long du recueil.

Ils incarnent cette dualité de l'être indépassable, la voix de l'Oiseleur représentant celle de l'esprit, de la tension spirituelle, celle de l'Oiseau celle des désirs, des tentations sensuelles. Ainsi, les voix alternent mais sans jamais être en contact, sans jamais dialoguer. Se conquérir par la violence en voulant étouffer la part la plus violente de soi mais peut-être aussi la plus authentique, s'avère impossible. Mais, si cette *conquête* est un échec, elle laisse la place à une quête poétique de l'être.

3. UNE QUÊTE POÉTIQUE DE L'ÊTRE

L'être serait-il aussi insaisissable que l'Oiseau ? Le titre du recueil, *Oiseau privé*, laisse entrevoir une opposition et un double mouvement entre intérieur et extérieur, public et privé. L'Oiseau, s'il représente par excellence l'âme à saisir, semble ouvrir la voie à une réflexion sur l'écriture poétique. L'*Oiseau privé*, ou *écriture privée* serait la métaphore de l'écriture de soi, une figure métapoétique. Le poème tenterait de donner corps à ce qui n'en a pas, de dire l'ineffable, de matérialiser ce qui ne s'appriivoise pas : l'être. L'écriture serait-elle la clef du dépassement de cette contradiction essentielle que laisse entrevoir le titre du recueil ? Or, comment parvenir à s'écrire, à se dire, à donner l'image la plus fidèle de soi ? A travers l'écriture, peut-on atteindre une certaine transparence de notre être, ou l'image est elle toujours duelle, à jamais clivée ? Que révèle alors l'impossibilité de posséder un *Oiseau privé* et la reprise de sa liberté essentielle ?

3.1. Oiseau privé ou l'écriture de soi, une écriture « privée »

Le titre du recueil porte en creux une contradiction essentielle, un oxymore. L'« Oiseau » que l'on veut posséder, rendre « privé »

suppose le passage de l'extériorité à l'intériorité, du public au « privé », de ce qui est sauvage et libre par essence à l'aliénation. Il s'agit de saisir l'insaisissable, de toucher l'impalpable, de lier l'inaliénable. Or, on le sait, l'Oiseau reprend sa liberté à la fin du recueil, il ne peut résister aux milles proies alluciantes. Un autre mouvement a alors lieu, inverse au premier : l'intérieur devient extérieur, l'intime redevient public.

Ce titre suggère d'abord que l'extérieur devienne intérieur : en effet, le recours à l'imaginaire élémentaire en la figure de l'Oiseau, ainsi qu'à la géographie, car les errances de l'Oiseau de pays en pays représentent la mobilité de l'être et forment ainsi un paysage intérieur, rendent palpable ce qui reste impalpable, incarne les mouvements les plus ténus de l'âme. De plus, si l'Oiseau représente cette altérité de l'être qu'il faut dompter, étouffer, faire sienne pour retrouver son unité, cela révèle un passage de l'intérieur vers l'extérieur, l'identité ne se faisant que par différenciation, par projection de soi. La conquête de l'être suppose encore de brider l'Oiseau, de venir à bout de cette *extériorité de soi*, de cette *étrangeté de soi*, de cette violence des désirs à maîtriser pour atteindre enfin l'unité. Enfin, le fait que l'Oiseau reprenne sa liberté illustre ce double mouvement entre intérieur et extérieur. L'Oiseau que l'on désire apprivoiser laisse entrevoir une figure *métapoétique* : il serait la représentation idéalisée et purifiée du soi qu'on souhaite dévoiler par l'écriture. Car, si l'Oiseleur prend le risque de domestiquer l'Oiseau en le déposédant de sa liberté, ne cèle-t-il pas la figure du poète en train de saisir et d'incarner les mouvements les plus ténus de son âme à travers les mots, et au risque de les pétrifier, de les figer, de donner de lui une image faussée ? Si l'Oiseau reprend sa liberté, s'écrire relève-t-il de l'impossible ?

3.2. Les risques de l'écriture : pétrification et idéalisation de soi, L'Oiseau, figure métapoétique

C'est bien ce que semblent révéler ces vers du poème « L'Oiseleur » (Guibert, 1939 : 111):

Je n'ai de désir que de silence
Sur le versant mort de la joie...
Pourquoi venir, ma feuille morte,
troubler mon rêve de cristal [...]
Tu peux fuir – mais crois-tu, ô Bête,
qu'impunément je t'ai nourri ?
Je t'ai sculpté et tes paroles
rendent un son qui n'est pas tien.

D'abord, l'Oiseleur dresse un parallèle entre son dressage du volatile et la sculpture. C'est une métaphore récurrente. Dans « Il dit » (Guibert, 1939 : 101), l'Oiseleur prend la parole : « J'ai rassemblé [...] / tous les pouvoirs en un seul acte / [...] étreindre et lâcher la matière, / [...] remodelant sous mon étreinte / une forme méprisable et désirée ». L'Oiseau est l'objet idéalisé dont l'Oiseleur a tenté de faire son double, l'image sublimée de lui-même, purifiée de tout instinct, de toute sauvagerie en le domestiquant, en ciselant la matière et en lui ôtant toute impureté. Il a souhaité étouffer la part de violence qui s'exprimait en lui. L'« Oiseau » est donc une figure métapoétique : le poète est l'Oiseleur ou le *sculpteur* des mots qu'il cisèle : il tente de créer une oeuvre qui soit le reflet purifié et idéalisé de son âme, comme le fauconnier tente d'appivoiser son oiseau. L'« Oiseau » représente cette tentation intellectualiste et abstraite du poète qui met tout en oeuvre pour donner forme aux mouvements les plus ténus de son âme. Il se risque alors à la *pétrification*, à l'incarnation abusive. De

plus, cette notion de sculpture renvoie au mythe de Galathée et de Pygmalion dans un poème de ce nom (Guibert, 1939 : 87). En l'occurrence, l'île Galathée représente l'idéal du poète, son désir de saisir l'Insaississable, d'incarner l'impalpable : elle est cette *île de langage*, cet idéal poétique menacé par cette incarnation excessive à laquelle le poète se risque en souhaitant matérialiser les mouvements de ses désirs jusqu'à les capturer, les emprisonner dans sa propre image. Dans ce poème, « Galathée » est une île. Elle représente en cela l'idéal du poète : alliant le céleste et le terrestre, l'eau, la terre, et l'air, elle est le lieu où se joignent spiritualité et sensualité. Elle incarne la prise de chair, l'incarnation de l'impalpable qui ne se laisse pas complètement saisir par les sens et encore moins « pétrifier » : « Immobile, sculpté sur le fronton des cieux, / Ile lui-même au centre des nuées flottantes / L'insaisissable est ferme et délivré / De la terre, où ne pose plus que son ombre » (Guibert, 1939 : 87). L'expression « île de langage » est empruntée à l'ouvrage de Marie Josette Le Han sur l'œuvre de Patrice de La Tour du Pin (Le Han, 1996 : 109). Elle nomme ainsi la « prise de chair » idéale du poète, semblable à celle de Guibert [les deux poètes étaient d'ailleurs amis et la *Quête de Joie* (parue en 1933 ; La Tour du Pin, 1967) a eu une large influence sur *Oiseau privé*] : celle d'une écriture à la fois « solide » et « liquide » qui incarnerait les mouvements les plus tenus de l'âme en alliant intellectualité et sensualité dans un juste équilibre et qui ne se laisserait pas « pétrifiée » voire « tuée » par l'intelligence critique.

Le poète n'est nul autre qu'un nouveau *Pygmalion* qui tente désespérément de lier et d'éduquer son Oiseau ? Fait-il autre chose que de modeler l'image idéale qu'il a de lui-même ?

Toujours dans le poème « L'Oiseleur », certains termes font référence au sommeil, au silence, au rêve de « cristal », de trans-

parence avec soi. Or, qu'a tenté de faire l'Oiseleur à son Oiseau ? Eh bien, de lui imposer le silence, de faire taire le bruit de ses désirs. Son dressage, les mortifications qu'il lui impose s'apparentent à la mort des désirs, au sommeil de l'animal que l'on tente de prolonger. Oui, l'Oiseleur veut rester maître des nuées, d'une intellectualité menant à une « joie froide », celle de l'esprit régnant sur le monde des désirs. Or, l'Oiseau qui s'éveille prend souvent le nom de « Bête », par exemple de « Bête aux serres tortionnaires ». Ce terme renvoie à la *bête* sauvage en tout homme en lui, il est l'écho du *Ça*, alors que l'Oiseleur, censeur de ses désirs, devient l'image primordiale du *surmoi*. Cette allusion est claire. Dans « Il dit » (Guibert, 1939 : 102), après leur union sensuelle, l'Oiseleur est maître de l'Oiseau, il est littéralement *sur* lui : « Ce bonheur est sous moi comme un volcan / Où bouillonne l'amour minéral / avec l'amas des choses interdites, / le goût du sang, des hontes enseignées, / l'orgueil suprême de régner ». Cette position supérieure illustre parfaitement le rôle de « chape de sécurité » du *surmoi* : il est celui qui tente de brider, d'étouffer le mouvement du corps et de l'inconscient.

Or, la sculpture ne prend pas vie, elle reste glaise impure et informelle. Les vers « Je t'ai sculpté, et tes paroles rendent un son qui n'est pas tien » (Guibert, 1939 : 111), sont très révélateurs : la domestication, l'éducation de l'Oiseau, la *sculpture* de la matière se clôt par un échec. Il reste sauvage, il ne peut demeurer *privé*. Cette image idéale de lui-même qu'il a tenté de créer s'avère une utopie. La purification des désirs échoue. La phrase : « Tes paroles rendent un son qui n'est pas tien », matérialisent cette dualité indépassable de son être en raison de la part incontrôlable de lui-même. Si l'Oiseau est une figure métapoétique, que nous révèlent donc ces vers ? « Les paroles » et le « son » renvoient au langage lui-même, à l'emploi des mots. Leur écho, déformé et imparfait,

ne correspond pas à l'idéal de l'Oiseleur. Comme l'Oiseau reprend sa liberté, le langage poétique, désormais incontrôlable, ne peut faire l'objet d'un quelconque asservissement ou d'une modélisation. Il ne s'ensuit pas que les mouvements de l'âme soient ténus au point d'en être insaisissables ni que l'écriture « n'en fasse qu'à sa tête », mais qu'elle ne peut du moins « trahir » leur jaillissement, être ciselée de sorte que l'être puisse la faire exprimer autre chose que ce qu'il est et révéler une image idéalisée de lui-même. Il y a conformité entre le langage et ce qu'il représente : le poète doit respecter cette adéquation s'il ne veut se risquer à la pétrification. Le langage poétique, « insurrectionnel » par nature, s'attaque aux tentations intellectualistes de l'esprit en libérant les mouvements de l'être les plus profonds pour leur donner forme. L'Oiseleur ne peut transformer et lier son Oiseau en lui faisant oublier la part essentielle de son être. Le poète ne peut délivrer dans son poème l'image idéalisée et purifiée de lui-même. Les mots ne peuvent être « privés », c'est-à-dire censurés.

Enfin, les mots de l'Oiseau « troublent le rêve de cristal » de l'Oiseleur. Le passage du « sommeil » au réveil, du « silence » au « bruit », est donc significatif. Il révèle le passage du rêve à la réalité, de l'inconscience à la conscience. Un autre poème, « Il dit » (Guibert, 1939 : 101), s'ouvre d'ailleurs ainsi : « Les mots troublent l'eau du songe / mais le bonheur n'est pas dormant ». Ces « mots » éveillent l'être à la conscience, « opacifient » cette transparence de soi que l'on quête inlassablement et qui s'avère utopique. Ils plongent dans les profondeurs de l'inconscient pour en ramener des bribes à la conscience. D'après Guibert, la poésie, qui a fonction émancipatrice, produit un passage de l'intérieur à l'extérieur, de l'inconscient au conscient, du privé au public.

3.3 Le secret d'Horus et sa révélation

L'être a donc besoin de cette altérité qu'il porte en lui et dont il doit prendre conscience pour s'unir. Il ne doit pas espérer s'en séparer, la refouler pour retrouver sa cohérence. La violence intérieure est positive. Or, si l'Oiseau représente cette part d'étrangeté de l'être et que la poésie selon Guibert sert à faire remonter les profondeurs de l'âme dans un « flux » libérateur, qu'est-ce qui « jaillit » de notre recueil ?

C'est dans cette œuvre qu'il révèle au grand jour, à demi-mot, son homosexualité⁴. Dans le poème « Dans un filet de sang originel... » (Guibert, 1939 : 107), on voit Seth le maléfique transfuser son « sang noir » à Horus.

Par le père exilé aux marches de Nubie
Une goutte d'ombre avait coulé
Son or noir dans l'or vermeil du sang divin
Et c'était maintenant le sourd reflux de
l'ombre
Après des siècles et des siècles innombrés :
La montée du sang noir dans les zones vermeilles

⁴ La dédicace d'Armand Guibert portée sur l'un des exemplaires de l'édition de 1939, et qui a appartenu à Jean Amrouche (écrivain kabyle, collaborateur et ami de Guibert), nous renseigne sur ce point : « A Jean le premier Oiseau, pour qu'il lui soit un Ange de la Bonne Nouvelle en ce jour de l'Annonciation, fraternellement, Armand Guibert, 25 mars 1939 ». Jean Amrouche a donc été « le premier oiseau » de Guibert, son premier amour interdit. Les termes « Annonciation » et « Bonne Nouvelle », laissant entrevoir le passage d'une vérité d'ordre privée, intime, à la sphère publique, le suggèrent.

Enflées comme torrents au temps des crues
Seth l'obscur transfusait ses philtres de ténébre
Au rejeton flétri du rameau généreux,
Seth qui n'avait dormi que pour se venger
mieux [...]

Cette référence à la nuit où Seth aurait feint de dormir « pour se venger mieux » est un épisode précis de la mythologie égyptienne. Seth, qui a tué son frère Osiris et dispersé ses membres dans le Nil, ne supporte pas que la couronne revienne à Horus. Un soir, il fait mine de se réconcilier avec Horus, l'attire chez lui pour « y passer un bon moment », et les deux dieux s'unissent dans la nuit : « Cependant, le soir tombé, on leur prépara le coucher. Ils s'allongèrent mais pendant la nuit, Seth durcit son membre et le glissa entre les cuisses d'Horus. Horus plaça ses mains entre ses cuisses et recueillit le sperme de Seth » (Broze, 1997 : 91). L'« or noir » qu'il transmet à Horus serait donc son homosexualité, ce vice, cet amour interdit et immoral aux yeux de la religion à l'époque de Guibert. Dès lors, ce « reflux de l'ombre » dévoilerait cette homosexualité, cette part de Guibert qu'il n'a cessé de réprimer mais qu'il révèle enfin à travers son recueil.

L'Oiseau symbolise donc cette altérité inavouable qu'il convenait de refouler mais que l'écriture n'a su taire. Cet *autre-soi* dont il est la figure semble très proche de l'« inquiétante étrangeté » de Freud ou de l'« Autre côté » de Jung. Cette intimité refoulée qui aurait dû rester cachée dans le tréfonds de l'être, s'extériorise par une altération et une projection nécessaires. L'envol et la fuite de l'Oiseau, révélant l'impossibilité pour l'être de refouler ses désirs essentiels, dévoilent la dimension positive de la violence intérieure que le sujet doit accepter pour espérer non pas atteindre à

l'unité, ce qui impliquerait de lier l'Oiseau à jamais et de juguler sa violence pulsionnelle, mais du moins à l'harmonie. Si tout au long du recueil, les monologues de l'Oiseleur et de l'Oiseau, qui expriment respectivement les voix de l'esprit et du désir, alternent sans jamais se fondre, le dernier poème, lui, clôt le recueil par un vrai duo : l'être ne doit pas étouffer la polyphonie des voix qui s'expriment en lui mais les laisser chanter. Seule cette acceptation de la part d'altérité en lui l'aide à s'élever, à prendre la forme de l'Arbre tant vénéré de la Croix, parfaite image de l'équilibre entre terre et ciel. Ces voix forment alors le chœur de la forêt. Un passage de l'oeuvre de Jung semble parfaitement éclairer la figure de notre Oiseau :

Quand la vie atteint un sommet où le bourgeon s'ouvre, et que de ce qui était petit sort ce qui est grand, alors « un devient deux », et la figure la plus grande qu'en fait on a toujours été, bien qu'elle soit restée jusqu'alors invisible, se présente à l'homme que l'on était, avec la puissance d'une révélation [...]. L'ami de l'âme longuement attendu, l'immortel, est maintenant venu en réalité, afin d' « emmener prisonnière la prison », c'est-à-dire de s'emparer maintenant, lui-même de celui qui l'a depuis toujours porté en lui et tenu prisonnier, et de faire déboucher la vie de celui-ci dans la sienne. [...] nous sommes confrontés à l'ami ou à l'ennemi intérieur, et il dépend de nous qu'il soit l'un ou l'autre (Jung, 1990 : 27).

Si la correspondance d'Armand Guibert semble avérer une sexualité difficilement avouable, il loin de nous l'idée d'y voir « la » signification du recueil. Cet aspect-là offre de simples données sur la genèse de l'oeuvre. Cela dit, le dégagement de l'identité sexuelle

ne fait qu'un avec le processus de création conçu comme quête de soi, *chasse spirituelle*, et recherche d'une écriture qui traduise les mouvements les plus ténus de l'âme dans un flux libérateur. Par le désir de lier l' « oiseau » à tout jamais, d'en faire un animal « privé », le recueil laisse plutôt entrevoir la naissance d'un sujet poétique confronté à l'indicible et à une lutte violente avec les mots, avec le langage. Cette quête illusoire d'une *écriture privée* qui rend à l'être sa transparence première, ce désir de se saisir par le langage fait de l'acte poétique pour Armand Guibert une véritable quête de soi :

Est-il besoin d'aller à la source prochaine
Mirer de mon visage et l'ombre et les soucis
Pour garder la vision de mes yeux obscurcis
Du rideau nuageux d'insaisissables peines.

Si je peux contempler le pire et le meilleur
De moi-même et - du vers la retenant captive -
Tous les traits tourmentés de mon âme attentive
Aux transparentes eaux d'un lac intérieur.

(Guibert, 1926 : 9)

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BECK, C. (1990), *Le Faucon, favori des princes*, Découvertes Gallimard, Paris.
- BROZE, M. (1997), *Mythe et roman en Egypte ancienne. Les aventures d'Horus et de Seth dans le Papyrus Chester Beatty I*, Vitgeverij Peteers, Bruxelles.
- CAMUS, A. (2006), *Œuvres complètes*, La Pléiade, Gallimard.

- CHEVALIER, J., et GHEERBRANT, A. (2005), *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, formes, figures, couleurs, nombres*, Bouquins, Robert Laffont / Jupiter.
- CRETIN, G. (1977), *Œuvres poétiques*, Slatkine, Genève.
- DAVY, M.-M. (1992), *L'Oiseau et sa symbolique*, Spiritualités vivantes, Albin Michel, Paris.
- DIEL, P. (1966), *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Payot, Paris.
- FREUD, S. (1985), *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Folio Essais, Gallimard, Paris.
- GUIBERT, A. (1939), *Oiseau privé*, Monomotapa, Tunis.
– (1926), *Transparence*, Edition des Cahiers Libres, Paris.
- JUNG, C.-G. (1990), *L'Âme et le Soi, Renaissance et Individuation*, Albin Michel, Paris.
- LA TOUR DU PIN, P. (1967), *La Quête de joie, suivi de Petite somme de poésie*, Poésie, Gallimard, Paris.
- LE HAN, M.-J. (1996), *Patrice de La Tour du Pin, La quête d'une théopoésie*, Honoré Champion, Paris.
- PARAVICINI BAGLIANI, et A., VAN DEN ABEELE, B. (2000), *La Chasse au Moyen Age, Société, traités, symboles*, Micrologus library, Edizioni del Galluzzo.
- PLATON, (2001), *Timée, Critias*, Garnier Flammarion, Paris.
- STRUBEL, A., et SAUNIER, C. (1994), *La poétique de la chasse au Moyen-Age. Les livres de chasse du XIVe*, Perspectives littéraires, Presses universitaires de France, Paris.
- TRAUNECKER C. (1992), *Les dieux de l'Égypte, Que sais-je ?*, Presses universitaires de France, Paris.

GRAFFS ET TAGS : RÉPÉTITIONS ET RÉCURRENCES. UNE ANALYSE SYSTÉMIQUE QUALITATIVE

Pierre ALVENTOSA
(Université Montpellier III)

Mots clés : Tag, tags, graff, graffs, violence urbaine, expression urbaine, système, systémique, cadrage, communication récurrente, signification, sens, homéostasie

Résumé : L'article s'intéresse aux significations des communications urbaines que l'on regroupe sous l'appellation de tags ou de graffs. Pour certaines personnes, ces productions sont des agressions, agressions visuelles ou agression dirigée vers leur patrimoine et cet article s'inscrit à ce titre dans la problématique d'étude d' « Expressions de la violence ». Il présente tout d'abord une œuvre photographique composite de 1,80 m x 0,60 m, de l'auteur de l'article, réalisée à partir de photographies couleurs de tags et de graffs. La photographie a été utilisée comme élément starter des interviewes qualitatives centrées de jeunes gens réalisant des tags et des graphs. Cette étude de terrain a donné lieu à une analyse systémique qualitative et une construction des significations de ces communications urbaines désormais visibles et établies comme un système d'expression en homéostasie depuis une trentaine d'années en France.

Palabras clave: Pintada firma (*tag*), pintada mural (*graff*), violencia urbana, sistema, sistémico, encuadre, comunicación recurrente, significación, sentido, homeóstasis

Resumen: El artículo se ocupa de las formas de comunicación urbanas que se agrupan bajo la denominación de pintada firma o pintada mural (*tag* o *graff*). Para determinadas personas estas producciones son agresiones, agresiones visuales o agresiones sobre su patrimonio, y el presente artículo se inscribe así dentro de la problemática del estudio de “Expresiones de la violencia”. Presenta primeramente una fotografía de 1,80 m. X 0,60 m. compuesta por el autor del artículo a partir de fotografías en color de *tags* y de *graffs*. La fotografía ha sido utilizada como elemento de inicio de la entrevista cualitativa centrada en la cuestión, que ha sido efectuada a jóvenes que realizan *tags* y *graffs*. Este estudio de campo ha dado lugar a un análisis sistémico cualitativo y una construcción de las significaciones de estas formas de comunicación urbana, por lo demás visibles y establecidas como un sistema de expresión en homeóstasis desde hace treinta años en Francia.

Key words: tag, graff, urban violence, system, systemic order, communication recurring, meaning, stability

Abstract: This article takes care of the urban forms or communication that are grouped under the denomination, tag or graffiti. For certain people these productions are visual aggressions, or aggressions on their patrimony. The present article registers thus within the problematic one or the study of “violence expressions”. The photography has been used like element of beginning of the centered qualitative interview in the question, which has been carried out young people who make tags and graffiti. This study of field has been giving rise to a qualitative systemic analysis and a construction of the meaning of these forms of urban communication, visible and established as a system of expression in stability for thirty years in France.

Les *tags* sont des signatures hâtives généralement noires ou sombres, mal lisibles, de dimensions réduites, réalisées avec de la peinture. Pour les réaliser, peuvent être utilisés des pochoirs pour reproduire une forme graphique, ou encore parfois des marqueurs à encre indélébile si les supports s’y prêtent. Les *graffs* sont de

grandes œuvres polychromes, dont les auteurs ornent consciencieusement certains sites urbains¹, ils peuvent préparer des esquisses de leur future production. Il s'agit d'une forme de communication graphique plus élaborée relevant de la *fresque*. « Le graff est le descendant des peintures rupestres [...]. Ses ancêtres ? Le graffiti d'expression politique, le mur peint » (Milon, 1999). Les *throw-up*, ou *flop*, sont des formes intermédiaires entre le tag et le graff : il s'agit de grands dessins de lettres en polychromie, souvent argentés ou chromés, aux contours évoquant un relief mais qui sont exécutés rapidement. Ils servent à promouvoir le nom de leur créateur, d'une manière qui soit visible de loin.

Le sociologue introduit un *distinguo* entre tag et graff : « D'un côté on a des graffs avec des couleurs, de la lenteur d'exécution, des formes lisibles, des belles lettres. De l'autre des tags avec du noir, de l'instantané d'exécution, de la répétition et de l'illisible » (Vulbeau, 1992). Ce qui réunit, dans cet article, ces deux formes de communication c'est leur côté répréhensible qui les fait désigner, aussi sous la dénomination de « vandalisme graphique ». Gilles Boudinet (2004) parle de « délinquance rupestre ». Les matériels utilisés sont des aérosols de peinture, des « bombes », et il en résulte des inscriptions sur des immeubles, sur du mobilier urbain, sur des camions ou encore des wagons, emplacements non souhaités par les propriétaires de ces biens, qui les considèrent comme des « agressions », des « attaques répétitives », la norme

¹ Il existe aussi une forme de *graffiti végétal* où une préparation est réalisée afin de confectionner une boule de pâte contenant un substrat et une graine de plante que l'on glissera dans une fissure ou un interstice d'un mur, afin de faire pousser : fleurs, plantes et arbres dans divers endroits de la ville [cf. *La subVERSION par le jardinage* - ouvrage collectif, édition en ligne sur <http://tricycle.marsnet.org/spip.php?rubrique57> [site consulté le 3 mai 2008].

sociale et culturelle en vigueur étant le mur, ou la paroi, vierge de toute inscription non souhaitée. Les deux formes d'expression ont des codes propres² qui font que le phénomène s'inscrit désormais depuis près de trois décennies³ sur les murs de nos cités et comporte des partisans et des détracteurs. Les municipalités consacrent des budgets à la « lutte » contre tags et graffs, mais il ne manque pas de personnes pour rattacher cette forme d'expression à une forme d'art⁴. Pour certains, la rue deviendrait une galerie d'art : « pourquoi sur les surfaces autorisées les graffs seraient esthétiquement plus valables que les tags » (Vulbeau, 1992). Diverses revues spécialisées⁵ sont consacrées à ce sujet. L'industrie du jeu vidéo

² « [...] norme à la fois marginale par rapport à l'écrit « conventionnel » et communautaire pour le groupe de tagueurs qui s'y exprime de façon mimétique » (Boudinet, 2004).

³ Apparus en France au début des années 1980. En 1989, la RATP mena une campagne intitulée « Non au tag. Oui à la fresque ».

⁴ En 1960, Brassai publiait *Graffiti*, Picasso y participa, fruit de trente ans de recherches, régulièrement réédité, qui propose le graffiti comme une forme d'art brut, primitif, éphémère. C'est sans doute la première fois que l'on a évoqué le graffiti comme un art. Depuis le mois de septembre 2005, le Palais de Tokyo, à Paris, offre un espace de libre expression aux artistes graffeurs. Une palissade de 40 mètres de long et de 3 mètres de haut est mise à la disposition des graffeurs. Il existe, depuis 2007, à Montpellier, rue d'Alger, la galerie *mtn*, lieu consacré à cette forme d'expression. C'est aussi un lieu où l'on peut acquérir matériels et peintures pour pratiquer soi-même l'art du graff et du flop.

⁵ Telles les revues *Graff'it*, *Graff Bombz* et *Mix Gril*, accusées d'encourager le graffiti sur les trains en publiant des photographies de ceux-ci et poursuivies, à partir de 2003, jusqu'en cour d'appel par la SNCF [Arrêt de la C.A. de Paris du 27 septembre 2007, où la SNCF fut déboutée, ces revues étant considérées comme « les témoins de l'art dans la rue » et en charge « de reproduire les nouvelles créations en ce domaine »].

s'est emparée du phénomène⁶. Tagueurs et graffeurs seraient généralement de sexe masculin, des préadolescents et des adolescents, plus rarement des adultes actifs. Leurs productions s'immiscent de façon archaïque, selon des modes de rites de passage, dans le monde des adultes⁷. Le phénomène est un phénomène complexe contemporain (Morin, 1990).

Ce phénomène a été abordé selon l'axe sociologique et esthétique, mais pourrait aussi être transcrit selon les théories psychanalytique, sémiotique... Nous l'abordons dans le présent article selon deux angles de vue :

- une œuvre photographique, brièvement,
- une analyse systémique qualitative, plus méthodiquement.

1. PREMIERE PARTIE - PHOTOGRAPHIE

La photographie présentée est un composite de plusieurs photographies. La création propose, avec ses codes, ses normes, ses « grammaires », ses invariants artistiques et ses formes récurrentes, une *construction* d'après une réalité de premier ordre que sont les tags et graffs.

⁶ L'éditeur de jeux vidéo *Sega* a produit, en 2000, *Jet Set Radio*, un jeu d'arcade mettant en scène des actes de graffiti et de vandalisme. En 2006, l'éditeur *Atari* créa un jeu intitulé *Marc Ecko's Getting Up*, du nom de Marc Ecko, célèbre graffeur ayant créé une ligne de vêtements, où le joueur doit devenir le *graffiti-artist* le plus réputé de la ville. Ce jeu a été interdit aux moins de 16 ans dans de nombreux pays et interdit à la vente en Australie. Ces jeux comportent des illustrations de graffeurs reconnus ou *graffiti-artists*.

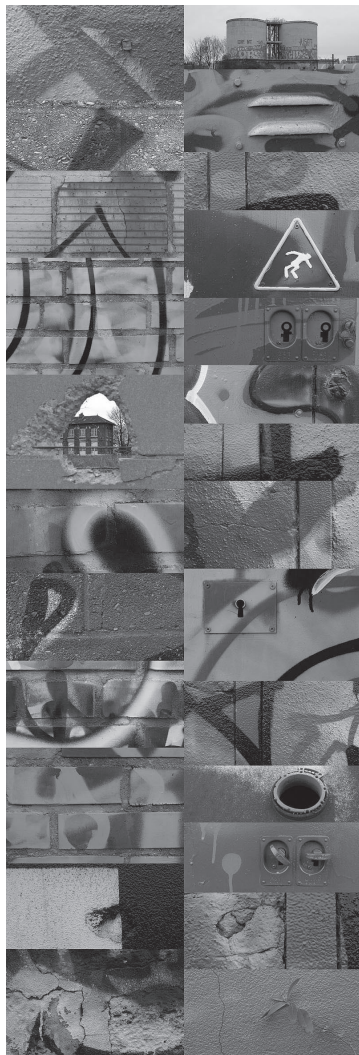
⁷ « [...] l'institution archaïque est entièrement contrôlée par la hiérarchie sociale et la classe adulte, tandis que la nouvelle institution en voie d'édification est autogérée par la classe adolescente qui veut conquérir l'état adulte » (Morin , 1969 : 238-239)

L'œuvre a un format vertical de 60 cm x 180 cm. Le composite est un assemblage de vingt cinq photographies en couleur rangées sur deux colonnes de même largeur. Les photographies rectangulaires ont toutes une largeur similaire mais des hauteurs variables.

Les photographies sont essentiellement, pour vingt deux d'entre-elles, des gros plans sur des détails de tags et graffs. On ne discerne aucune vue permettant de percevoir un tag, ou graff, cadré dans sa totalité. A ce titre, l'œuvre ne présente pas les productions des personnes qui ont réalisé tags et graffs mais en rassemble des détails, les recompose. Ces tags et graffs recouvrent des textures murales, dont on perçoit la matière sur les images, ou du matériel urbain ou industriel, dont on identifie des détails. Les couleurs sont vives et forment un patchwork bigarré. Deux photographies donnent à voir un aspect supposé du contexte urbain : l'une d'elle, située en haut à droite du composite, représente un réservoir ou château d'eau, il est gris et graffé ; la seconde, située au centre de l'assemblage à gauche, permet de discerner et un immeuble sombre en briques rougeâtres, aux volets blanc fermés perçu au travers d'un trou dans un mur en béton. Le gris des ciels et les arbres sans feuilles, de ces deux images, donnent à penser que les photos ont été prises en hiver, ce qui est en contre point avec l'éclat des couleurs de l'ensemble. En bas à droite une petite plante aux feuilles vertes se détache sur un muret lézardé peint en orange vif et rentre dans le cadre de l'image, de l'ensemble.

L'œil se hasarde d'un détail à l'autre : serrures, briques, barres, trou de réservoir, schéma de silhouette de bonhomme dans un triangle,... On ne voit aucune personne photographiée.

L'ensemble donne à voir une succession répétitive de tags et graffs apposés sur des parois verticales. On rattache ceux-ci à un territoire industriel, perçu au travers du trou, et en haut, comme par-dessus un muret.



L'œuvre de Pierre Alventosa est intitulée : *Totem face n° 1 - 2007.*

L'œuvre est présentée également car elle servira d'élément *starter* aux interviewes qualitatives centrées dont on parlera dans la 2^a partie du présent article.

2. DEUXIEME PARTIE : GRAFFS ET TAGS, UNE ANALYSE SYSTEMIQUE QUALITATIVE

Nous allons dans cette partie réinscrire cette réalité de premier ordre, les tags et les graffs dans nos environnements urbains, avec l'aide de la théorie de l'analyse systémique qualitative.

Les diverses théories auxquelles recourent les chercheurs en sciences humaines fournissent au chercheur des modèles diversifiés pour décrire, voire expliquer, le monde qui nous entoure. Les sciences de l'information et de la communication, peuvent recourir à l'analyse systémique qualitative des relations (Mucchielli, 2006, 2007, 2008) qui, dans la lignée de l'école de Palo Alto (Watzlawick, 1967), fournit un modèle conceptuel pertinent pour accéder aux significations des communications. C'est donc en repérant et sélectionnant des communications répétitives, récurrentes, redéfinies en systémique des relations comme des relations récurrentes dans le système des interactions entre acteurs sociaux, dispositifs et éléments idéels, que nous pouvons décrire et expliciter, selon une rigoureuse méthode qualitative et constructionniste, les formes de ces usages. Ces formes nous permettent d'accéder aux significations et aux jeux des acteurs du système et de construire des modèles facilitant l'appréhension des significations des situations. La suite de l'article se propose d'inscrire, dans le cas des tags et des graffs, en quoi l'analyse systémique apporte un éclairage congru aux analyses de formes de ce que d'aucuns dénomment des formes violences urbaines.

2.1. Cadre conceptuel et méthodologie

Notre terrain est constitué de la documentation accumulée sur le thème, de l'observation et de la pratique de la photographie de tags et graffs, de lectures de revues spécialisées et enfin d'entretiens non directifs centrés, réalisés en mars et avril 2008, à Montpellier (Fr) et dans sa proche région. Nous avons interviewé cinq élus municipaux de collectivités de couleurs politiques différentes, un responsable technique et un directeur de maison des jeunes et de la culture de communes périurbaines, des habitants, et, bien sûr, des tagueurs et graffeurs. Nous avons contourné la difficulté de « pénétrer » le milieu des tagueurs et graffeurs en interviewant des jeunes hommes (aucune femme n'a été interviewée, aucune ne s'étant présentée) sortant de la galerie-boutique *mtn*, en utilisant une reproduction, en format A4, de la photo composite évoquée ci-dessus comme élément starter de l'échange et en leur indiquant que l'interview « juste de quelques minutes » portait sur « les oppositions entre amateurs et détracteurs de tags et de graffs, ceux qui sont pour les graffs et ceux qui sont contre ». Si la pratique du tag et du graff est difficile à appréhender en interview, du fait de son caractère généralement illégal, « à la vandale », en ce qui concerne les personnes interrogées, une fois un climat de confiance établi par empathie, elles ont eu plutôt tendance à relater leurs expériences comme socialement valorisantes pour elles et non pas comme des conduites illicites.

L'analyse est réalisée selon la théorie de la systémique qualitative des relations qui fournit les outils conceptuels pour sa transcription selon trois étapes majeures : l'analyse des relations récurrentes dans le système, la catégorisation de ces relations et l'émergence des significations ; ainsi qu'une étape liminaire, destinée également à poser le récit de la situation analysée : c'est le cadrage du système et de ses acteurs, que nous allons parcourir tour à tour.

2.2. Le cadrage du système et ses acteurs

Nous constituons un cadrage d'un système dénommé « graffs et tags ». Les *graffeurs* et les *tagueurs* sont des personnes qui réalisent, produisent ces graphismes urbains désignés sous le nom de *tags* et *graffs*. Nous les considérerons pour l'analyse conjointement, comme une totalité, un sous-ensemble. Ils constituent une communauté informelle : un graffeur a été tagueur, un tagueur débutant rêve d'imposer ses productions, d'être « respecté », de « maîtriser la technique », de « savoir bomber », « savoir graffer ». Pour Boudinet (2004) :

[...] cela convoque ainsi une épreuve : montrer que l'on est capable de faire un tag répondant à un ensemble de critères. Ceux-ci correspondent déjà à la pratique et à son audace : faire un tag dans un endroit « risqué » où le candidat peut être interpellé par les forces de l'ordre ; faire un tag le plus grand ou le plus voyant possible, par exemple sur les lieux de passage des transports en commun, sur un toit escarpé. Ils concernent aussi ce que les tagueurs nomment « un beau tag » ou un tag « qui a le style ».

Ils cherchent une forme de reconnaissance identitaire de leur communauté afin ne pas se faire « *toyer*⁸ ». Pour Vagneron (2003), l'usage du *toy* est pour le *toyeur* « de signifier à celui qui a réalisé le motif repassé [le *toyé*] que sa production a le niveau de celle d'un enfant. Peut avoir un caractère agressif ». Le tagueur

⁸ Le *toy*, ou *toyage*, consiste à barrer ou recouvrir de son propre tag celui moins élaboré d'un « débutant »

apprend « par imitation et copie du style des « anciens ». Un « beau graff » peut « recouvrir un mauvais graff ». Ils respectent une hiérarchie des productions : « un tag ne doit pas amputer un graff sur certaines zones colorées », on peut « taguer et graffer à la vandale sur les fresques municipales ».

Leurs considérations sont donc celles d'une communauté qui dispose d'une maîtrise technique « bomber sans coulures » et sociale « ne pas se faire gauler par les keufs ».

Pour les réalisations de cet *acteur collectif* du système, l'ensemble des graffs et tags de ces acteurs, nous utiliserons, dans la suite du texte, le terme « production ». Le vocable *production* nous paraissant plus neutre que ceux d'œuvre, telle une œuvre qui connote de la production d'une création artistique ou encore l'œuvre, au masculin, du maître artisan ou du compagnon. Nous considérerons ces productions comme des communications, des relations entre acteurs du système.

Avec le scrupule d'éviter tout jugement de valeur, qu'il soit positif, en faisant du tag une forme d'expression artistique émergente, ou négatif, en ne retenant que ses aspects illicites, nous retiendrons deux types de « regardeurs » des productions des tagueurs et grapheurs : les *personnes hostiles*, d'une part, et les *personnes compréhensives*, de l'autre.

Les personnes hostiles sont des personnes qui jugent que ces productions sont des « incivilités », du « manque de respect », des « déviances », des « agressions », des « attaques », des « dégradations », des « dégâts collectifs causés à la ville ». Ils font disparaître les productions dès qu'ils en ont la possibilité si elles concernent des biens qui leur sont propres.

Les personnes compréhensives discutent sur « les créateurs de tags et graffs », « les nouvelles formes d'expression de la jeunesse », les « inégalités sociales et culturelles », « ces formes de violences

sociales qui entraînent ces jeunes à faire de la sorte », le « désir d'intégration de ces populations », la « contestation d'un ordre culturel », « l'expression d'une forme de revendication sociale », « le peu de considération à avoir pour quelques marques malheureuses de feutres sur des abris-bus ».

Tags et graffs sont des pratiques majoritairement illégales. Les acteurs politiques, ceux qui sont concernés par les affaires publiques de la Cité, sont ventilés en *hostiles* et *compréhensifs*.

Les acteurs politiques hostiles aux tags et graffs sont partisans de l'ordre, du respect de la loi, de la préservation des biens privés et publics. Ils privilégient l'identification des « contrevenants » et la mise en œuvre de sanctions. Des lois répriment, en effet, en France cette pratique⁹. Vagneron (2003) relève : « Nous avons pu noter le phénomène de spécialisation des unités répressives de terrain – la police des graffitis – et l'utilisation de moyens efficaces de répression (la photo numérique pour répertorier les tags...), au moment où la pratique semble de plus en plus populaire ». L'arsenal normatif pourrait être complété par des régulations et interdictions complémentaires, en vigueur dans d'autres pays ou

⁹ Le code pénal, dans son article 322-1, prévoit que « le fait de tracer des inscriptions, des signes ou des dessins, sans autorisation préalable, sur les façades, les véhicules, les voies publiques ou le mobilier urbain est puni de 3 750 euros d'amende et d'une peine de travail d'intérêt général lorsqu'il n'en est résulté qu'un dommage léger ». En outre, s'il y a « une destruction, une dégradation ou une détérioration volontaire d'un bien appartenant à autrui », l'amende peut atteindre 30 000 euros et comporter une peine pouvant atteindre 2 ans d'emprisonnement. L'article 322-2 prévoit que la sanction de base est doublée à 7 500 euros d'amende et d'une peine de travail d'intérêt général, lorsque, entre autres, « le bien détruit, dégradé ou détérioré est destiné à l'utilité ou à la décoration publiques et appartient à une personne publique ou chargée d'une mission de service public ».

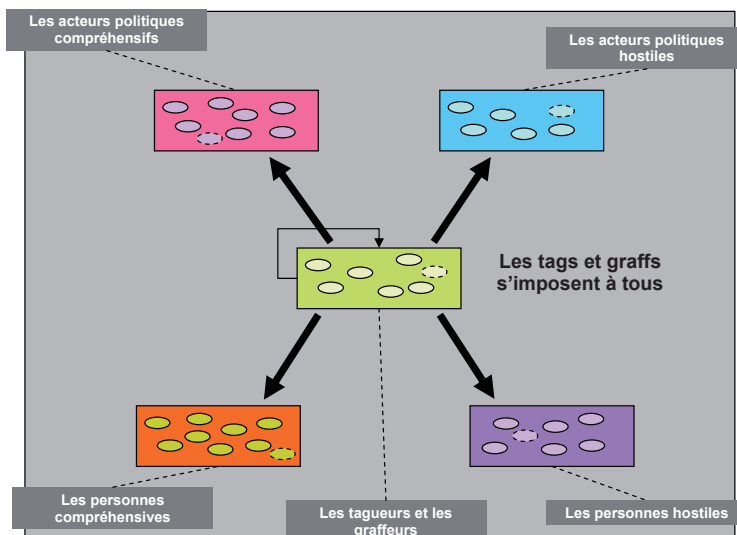
parfois évoquées : interdiction d'exposer des bombes de peinture dans les lieux de vente au public, interdiction de vente de bombes de peinture aux mineurs, interdiction de vente de marqueurs indélébiles d'une certaine épaisseur... Les acteurs politiques hostiles déploient des moyens financiers et techniques pour « éradiquer le mal » : diffusion de vernis et peintures facilitant l'effacement des productions par des équipes municipales. Le coût financier de ces programmes n'est pas négligeable pour une collectivité.

Les acteurs politiques compréhensifs tentent de « canaliser la fougue créative » des tagueurs et graffeurs : la mise à disposition de murs aménagés dédiés « à l'art du graffiti », la « non-intervention » dans certaines zones urbaines délimitées tels par exemple le quai de rivières, les dessous de ponts, des friches industrielles... En 1991, le ministre Lang fit consacrer une grande expo au « Graffiti art » au musée des Monuments historiques, au palais de Chaillot, il s'était attiré les foudres de la presse relativement à sa « bienveillance ». Des villes comme Grenoble et Bagnolet ont organisé des festivals du graffiti. Ces acteurs compréhensifs « institutionnalisent » le graff également par des commandes publiques sur des bâtiments publics, mairies, écoles et même à l'université (ex : Paris VIII). Une Convention de l'UNESCO sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles scelle cette institutionnalisation. En 2006, le ministre Donnedieu de Vabres, « au risque de surprendre » confesse-t-il, ouvre à son tour les portes du Grand Palais de Paris à la culture Hip-hop et aux graffeurs.

Notre système est donc composé des cinq acteurs collectifs : les tagueurs-graiffeurs, les personnes hostiles, les personnes compréhensives, les acteurs politiques hostiles et les acteurs politiques compréhensifs. Le schéma fait l'objet d'une présentation visuelle (cf. schéma 1 - le système et ses acteurs).

Comme toutes schématisations et typifications, celle-ci est réductrice de la complexité : en effet, où classer par exemple ces commerçants qui offrent leur rideau de devanture à des équipes de graffeurs, dont ils financent la production, afin de ne pas voir leurs biens recouverts de productions non souhaitées, ou encore, cette professeure d'arts plastiques hostile aux tags mais qui ne « mésestime pas le graff » ; ou encore une collectivité territoriale qui mobilise des équipes pour faire disparaître régulièrement et au plus vite ces « stigmates urbains» et dégage des budgets d'aide sociale à des associations à vocation sociale et/ou culturelle en charge de programmes d'aide¹⁰ à des « milieux défavorisés » ?

Graffs et tags : le système et ses acteurs



¹⁰ Tels les cours de fresque à la Maison de la Jeunesse de Saint-Denis (93200).

Nous complétons ensuite ce schéma par les relations récurrentes entre acteurs, les relations répétitives que nous avons repérées, celles qui nous permettront d'appréhender les significations de ces échanges.

2.3. Les relations récurrentes dans le système graffs et tags

Nous allons relever les relations récurrentes, celles qui sont porteuses de significations pour l'analyste systémique, dans ce volet de l'analyse.

En premier lieu, les tagueurs et graffeurs imposent aux autres acteurs leurs productions. Celles-ci sont omniprésentes en ville, en périphérie des villes, dans des lieux les plus visibles possible, en particulier sur les artères principales, sur les voies de communication. On en retrouve désormais aussi sur des bâtiments agricoles en milieu rural, à proximité de tels axes. Les tags et graffs recouvrent de façon répétitive les murs, les parois d'immeubles, de mobilier urbain, de bâtiments industriels, de véhicules, de rames de trains... Lorsque ces productions sont effacées, elles réapparaissent ensuite du fait de leurs auteurs initiaux ou d'auteurs différents.

Tagueurs et graffeurs ont établi des codes et des routines qu'ils respectent, par exemple ils recourent aux mêmes emplacements pour leurs productions, ils usent de marques de peintures spécialisées, ils ont un jargon bien à eux, ils se regroupent en mode coopératif dans des *crews*, ce sont des groupes de graffeurs pour réaliser des fresques de grandes tailles et concevoir des dispositifs de surveillance et l'alerte pour éviter d'être pris « *en flag*¹¹ » par les adultes ou les forces de l'ordre à certaines occasions. Selon

¹¹ En flagrant délit.

ces normes, les plus jeunes cherchent à imiter les « meilleurs » de leurs aînés qui disposent du droit de *toyer* de façon normative leurs productions. Cette relation est représentée par la flèche qui part de la figure rectangulaire « tagueurs et graffeurs » et boucle sur celle-ci.

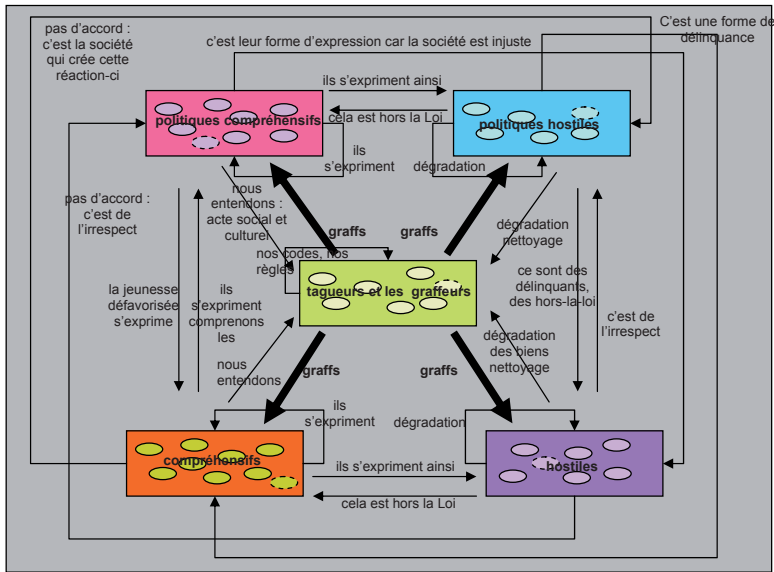
Les personnes hostiles reçoivent et perçoivent ces communications comme des agressions qui dégradent leurs biens. Les acteurs politiques hostiles reçoivent et perçoivent ces communications comme des agressions et des dégradations, ils parlent de non-respect de la loi, d'incivilité, de manque de respect des biens, de déviance... toutes communications récurrentes qu'ils destinent aussi aux autres acteurs. Les personnes hostiles en appellent à « l'autorité des parents », à plus de régulation, de sanctions de la part des acteurs politiques. Ceux-ci mixent actions curatives d'effacement des productions avec actions répressives et aident les personnes à prévenir les futures agressions par des conseils, par la fourniture de produits antitags. Les acteurs politiques hostiles réglementent et légifèrent.

Les personnes compréhensives reçoivent et perçoivent ces communications comme des manifestations d'une situation sociale englobante violente qui engendre ces formes d'expression avec atteinte aux biens. « Tags et graffs posent la question de la relégation urbaine. Le relégué n'est pas privé de territoire mais de droit sur celui-ci. Relégués de la culture standard, les graffeurs vont donc à leur tour reléguer l'ensemble de la population à travers une écriture hiéroglyphique par eux seuls compréhensible » (Million, 1999). Les acteurs politiques compréhensifs reçoivent et perçoivent ces communications à l'identique. Ils œuvrent à l'institutionnalisation de ces formes comme des formes artistiques et expriment envers les milieux dont sont issus tagueurs et graffeurs des communications d'écoute, de compréhension. Ils mettent en œuvre des politiques

sociales et culturelles d'aide, de soutien, financent des initiatives pour instituer tags et graffs comme des manifestations d'un mal-être social à réguler au niveau sociétal et politique. Nous rangeons aussi parmi les personnes compréhensives celles qui évitent de parler du phénomène, notamment certains parents.

Sur la globalité du système, les hostiles disent aux compréhensifs : « c'est de votre faute, vous êtes trop tolérants avec des hors-la-loi » et, en retour, les compréhensifs évoquent la situation sociale et économique des milieux, dont sont censés être issus tagueurs et graffeurs, pour reprocher aux hostiles leurs points de vue et jugements.

Graffs et tags : relations récurrentes



Le schéma 2 ci-dessus « Relations récurrentes » illustre ce commentaire.

Le système est bloqué, en homéostasie, il s'auto entretient : les tags et graffs font partie du paysage urbain, ils naissent, croissent et se multiplient, certains s'effacent en des lieux entretenus, ils renaissent tous sans cesse pour renouveler l'occupation des parois visibles de la ville, les générations de tagueurs et graffeurs se succèdent, les activités industrielles et commerciales liées sont relativement prospères. Pour illustration, ces propos d'Alain Milon (1999) : « les tentatives d' » apprivoisement « de ces modes d'expression ont souvent montré toutes leurs limites... quand ce n'est pas le recours à un artiste » officiel « pour couvrir un mur qui suscite de la part d'un graffeur une réponse graphique et revancharde».

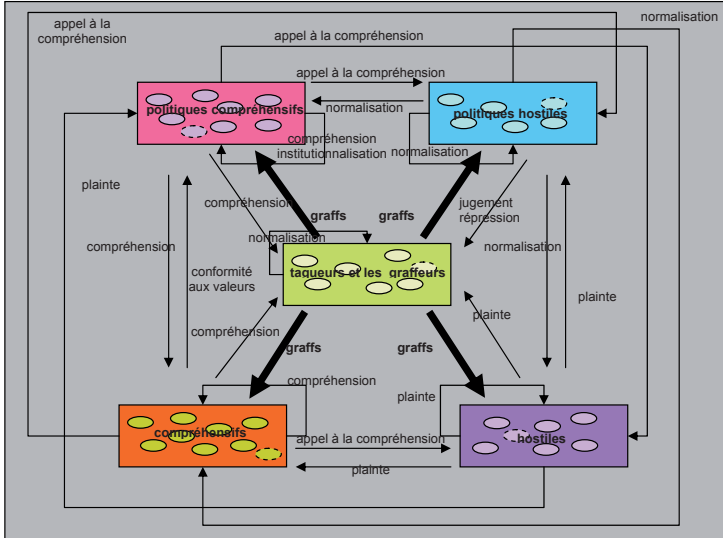
2.4. Les formes des relations récurrentes dans le système graffs et tags

Étape suivante de l'analyse systémique qualitative des relations, nous allons catégoriser les relations récurrentes inscrites dans le paragraphe ci-dessus, celles-ci nous permettront d'accéder aux significations du système en limitant les risques d'interprétation de la situation du système.

Les tags et graffs constituent de façon intrinsèque, une forme de communication qui ne se rattache à aucune autre catégorie, avec sa dualité à la fois de forme d'expression et de dégradation matérielle. C'est une forme en soi, même si elle est composite, relativement à la problématique de l'article qui s'inscrit dans un colloque sur les violences.

Les relations entre tagueurs et graffeurs sont des relations de rituels, de normalisation, avec des codes et normes intragroupe. Elles se sont forgées au fil du temps. Il s'agit de relations de renforcement des microgroupes de tagueurs et graffeur au sein du reste de la société.

Graffs et tags : forme des relations



Le schéma 3 ci-dessus « Forme des relations » illustre ce paragraphe.

Les communications des personnes hostiles sont des plaintes adressées à tous les autres acteurs du système. Les acteurs politiques hostiles ont des communications qui prennent des formes de normalisation et de jugement relatif à ces mêmes normes, en tant qu'ensemble de règles et de lois. La normalisation se fait répression face aux tagueurs et graffeurs : effacement des productions, menaces, sanctions judiciaires et pénales. Les acteurs politiques hostiles et personnes hostiles se félicitent sur leur partage de valeurs prioritairement normatives.

Les communications des personnes compréhensives sont des appels à compréhension ou des messages de compréhension adressés à tous les autres acteurs du système. Les acteurs politi-

ques compréhensifs ont des communications qui prennent des formes d'institutionnalisation de ces productions urbaines avec désir de normalisation de ces faits sociaux au sein des dispositifs culturels et sociaux de l'art en général. La compréhension réfère à un précepte selon lequel les manifestations de violences urbaines ne doivent pas engendrer un système plus répressif face aux tagueurs et graffeurs mais ouvrir la voie vers la nécessité de plus d'équité dans le système social englobant. Les acteurs politiques compréhensifs et personnes compréhensives se félicitent sur leur partage de valeurs de solidarité.

2.5. Significations

Dernière étape de l'analyse systémique qualitative des relations, nous partons des formes des relations récurrentes inscrites dans le paragraphe précédent pour expliciter les significations du système étudié.

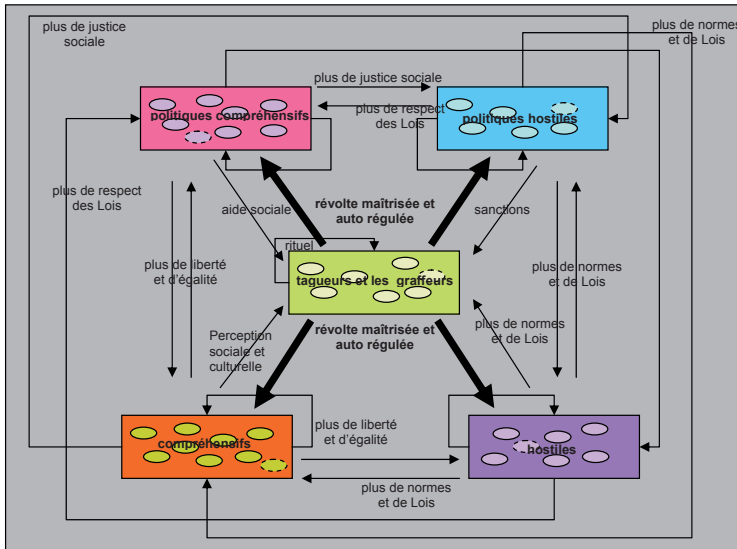
Les tags et graffs portent une signification de révolte maîtrisée et autorégulée où tagueurs et graffeurs ont créé un sous-système sociétal, portant sur une partie réduite de la société. Celui-ci ne s'immisce dans le reste de la société que par un affichage frontal, une confrontation, sur des parties de l'espace urbain visible au plus grand nombre.

Ce sous-système est à la conjonction de la propriété, institution fondatrice, s'il en est, de notre Droit, et de l'expression graphique - nous ne parlerons pas d'art ici - avec manifestation d'images identitaires (créations ou signatures) en deux dimensions. Ce sous-système fonctionne avec ses codes, ses normes, ses rites, ses valeurs notamment la hiérarchie des anciens sur les « minots », les « apprentis ». Il est un défi non violent face aux adultes, aux forces de l'ordre.

Il joue le jeu de l'inscription illicite des identités des tagueurs et graffeurs sur les biens de personnes et institutions qui, relativement mieux nanties qu'eux, n'ont pas renoncé aux modes d'intégration, ou d'ascenseur social, en vigueur.

Les personnes hostiles et les acteurs politiques hostiles jouent le jeu majoritaire d'interdire et d'effacer ces productions, ces identités. Comme pour éviter de les savoir exister, comme par *déni* (Watzlawick, 1975 : 59-60). Les personnes compréhensives et les acteurs politiques compréhensifs jouent le jeu de souligner ces interdits et de mobiliser ces actes sociaux pour appeler à une meilleure équité de la société. Le système est bloqué et voici près de trente années (une génération) qu'il s'autorégule et s'auto-entretient.

Graffs et tags : significations



Le schéma 4 « Significations » illustre ce paragraphe.

La systémique qualitative de l'École de Montpellier nous permet d'expliciter avec rigueur et distanciation les significations de ces situations.

La systémique qualitative n'ambitionne pas de prétendre déboucher sur la totalité d'une réalité¹² complexe, pouvant être décrite selon plusieurs angles de vue, tels sociologique, artistique, etc... ceux des référentiels conceptuels et théoriques qui façonnent la réalité décrite, au delà de ce que les acteurs sociaux construisent et que Schütz (1987) nomme une connaissance ordinaire du social : comment les acteurs interpénètrent le monde et y construisent leurs interactions avec autrui, comment ils « coproduisent le monde social avec leurs semblables » mais tout « simplement d'en saisir une petite partie » (Mucchielli, 2008 : 88) au travers d'une construction scientifique et méthodique de leurs significations.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AKRICH, M., CALLON, M. et LATOUR, B. (2006) *Sociologie de la traduction, textes fondateurs*, Les presses de l'École des Mines de Paris, Paris.
- BORMANS, C. et MASSAT, G. sous la dir. de (2005) *Psychologie de la violence*, Paris, Studyrama.
- BOUDINET, G. (2004) *Tags, rites de passages : vers la proposition d'une « trans-culture »*, Paris, L'Harmattan. Consultable en ligne *Actes de la 7^a Biennale de l'éducation et de la for-*

¹² La « réalité » restituée par les scientifiques est une réalité construite, une *traduction*, une *in-scription*, selon l'École de la Traduction (AKRICH M., CALLON M. et LATOUR B., 2006), explicitant une partie du monde « tel qu'il est » à un moment donné, dans un contexte conceptuel et théorique, on parle alors de *constructionnisme scientifique*.

- mation : « *Apprendre soi-même - Connaître le monde* », 14 - 15 - 16 - 17 avril 2004 - Lyon, ENS Sciences et sciences humaines sur <http://www.inrp.fr/Acces/Biennale/5biennale/Contrib/Long/L57.htm> mise à jour 15 juin 2004 [consulté le 3 mai 2008].
- FELONNEAU, M.-L. et BUSQUETS, S. (2001) *Tags et graffs : les jeunes à la conquête de la ville*, Paris, L'Harmattan, coll. Psychologiques.
- MILON, A. (1999) *L'Étranger dans la ville, du rap au graff mural*, Paris, PUF, coll. d'Aujourd'hui.
- MORIN, E. (1969) *Journal de Californie*, Paris, Seuil.
- MORIN, E. (1990) *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF.
- MUCCHIELLI, A. (2006) « Place de la systémique des communications dans les diverses systémiques » in *Revue Internationale de Psychosociologie*, n° spécial, *Psychosociologie et systémique des relations dans les organisations*, sous la dir. d'A. Mucchielli et de C. Bourion, Paris, Eska ; p. 11-61.
- MUCCHIELLI, A. (2007) « L'émergence du sens des situations à travers les systèmes humains d'interactions. Application restreinte des théories de l'enaction et de la cognition distribuée : vers une « agentification » des systèmes relationnels humains », in *Revue Internationale de psychosociologie*, vol. XIII, n° 29 ; p. 163-199
- MUCCHIELLI, A. (2008) *Manuel pour le diagnostic systémique des relations humaines*, Paris, Numilog.
- SCHÜTZ, A. (1987) *Le chercheur et le quotidien*, Paris, Klincksieck.
- VAGNERON, F. (2003) « Le tag : un art de la ville (observation) » in revue *Terrains & travaux*, 2003/2 (n° 5) ENS Cachan, pages 87 à 111. Consultable en ligne <http://www.cairn.info/search>

- ch.php?WhatU=vagneron&Auteur=&doc=N_TT_005_0087.htm&ID_ARTICLE=TT_005_0087&DEBUT=#HIA_1 mise à jour en 2007 [consulté le 3 mai 2008].
- WATZLAWICK, P., BEAVIN, J.H. et JACKSON, D.D. (1967 trad. 1972) *Une logique de la communication*, Paris, Seuil.
- WATZLAWICK, P., WEAKLAND, J. et FISH, R. (1975) *Changes - paradoxes et psychothérapie*, Paris, Seuil.
- VULBEAU A. (1992) « Les masques de l'inscription sociale », in LESOURD Serge (sous la direction de), *Adolescents dans la cité*, Paris, Eres.

VIOLENCE ET IDENTITÉ : UNE QUESTION D'ACTUALITÉ

Olivia ROLLAND-THIERS
(I.R.I.E.C., Université Montpellier III)

Palabras clave: Violencia, identidad, identidad cultural, identidad religiosa, identidad política,

Resumen: El presente trabajo aborda lo que tienen en común acontecimientos concretos que han tenido lugar en países y momentos diferentes: profanación de sepulturas musulmanas en Francia, manifestaciones de tibetanos en Lhasa, y boicot a Israel en el Salón del Libro. Además de que los tres han sido tratados por la prensa francesa, en todos los casos son actos de violencia ligados a una o varias identidades particulares. Se trata entonces de mostrar cómo el hecho identitario se trasluce en la actualidad francesa. El análisis se efectúa a partir de diferentes artículos aparecidos en periódicos y en informaciones disponibles en internet. Los tres sucesos no conceden la misma importancia al hecho identitario. El objetivo es resaltar el vínculo existente entre las profanaciones de tumbas y una identidad religiosa, la relación entre la identidad política de Israel (y de Palestina, asociada a ella) y el Salón del Libro 2008, y por último la vinculación entre las manifestaciones de Lhasa y una identidad cultural.

Mots-clés : Violence, identité, identité culturelle, identité religieuse, identité politique

Résumé : Ce travail aborde les points communs entre des faits concrets

qui sont arrivé dans différents pays et à des moments différents: profanation de sépultures musulmanes en France, manifestation de tibétains à Lhassa et boycott à Israël dans le Salon du Livre. En outre d'avoir été mentionnés dans la presse française, ce sont tous des actes de violence liés à une ou plusieurs identités particulières. Il s'agit donc de montrer comment l'aspect identitaire transparait dans l'actualité française. Cette analyse se fera à partir de différents articles parus dans des journaux et d'informations disponibles sur internet. Ces trois évènements ne prêtent pas la même importance à l'aspect identitaire. Le but est d'essayer de faire ressortir le lien existant entre les profanations de tombes et une identité religieuse, le lien entre l'identité politique d'Israël (et de la Palestine, qui y est associée) et le salon du livre 2008, et finalement le lien entre les manifestations de Lhassa et une identité culturelle.

Key words: Violence, identity, cultural identity, religious identity, political identity

Abstract: This article is about they have in common specific events has been happened in different countries and different moments: Muslim graves desecration in France, Tibetan movement in Lhassa, and boicot to Israel in the Book Hall. Besides this three events has been treat of on French press, all they are violence actions linked to one or several particular identities. We try to show how identifying act reveals in French nowadays. The analysis is make from different articles appeared in newspapers and internet. The aim is to stand out the link between graves desecration and religious identity, Israel's political identity (and Palestina's political identity associated with it) in connection with the 2008 Book Hall, and, finally, Lhassa movement linked with cultural identity.

Au mois d'avril dernier, dans le nord de la France, ont eu lieu des profanations de sépultures musulmanes. En mars, avaient lieu des manifestations tibétaines de Lhassa. En avril encore, le Salon du Livre dont Israël était l'invité s'est vu boycotté. A priori, ces trois évènements n'ont aucun point commun. Ils ne se sont pas passés au même moment, ni dans le même pays, n'ont pas eu la même durée (les manifestations de Lhassa ont duré quelques jours

quand le conflit israélo-palestinien dure depuis des décennies). Il est quand même possible d'y déceler un point commun.

Outre qu'ils ont tous les trois été mentionnés dans la presse de France, ce sont des actes de violence liés à une ou plusieurs identités particulières. Il s'agit de montrer comment l'aspect identitaire transparait dans l'actualité française. Cette analyse se fera à partir de différents articles parus dans des journaux tels que *L'Humanité*, *Le Monde*, *Courrier International*, etc., et d'informations disponibles sur internet. Ces trois événements ne prêtent pas la même importance à l'aspect identitaire. Le but est d'essayer de faire ressortir le lien existant entre les profanations de tombes et une identité religieuse, le lien entre l'identité politique d'Israël (et de la Palestine qui y est associée) et le salon du livre 2008, et finalement le lien entre les manifestations de Lhassa et une identité culturelle.

1. PROFANATION DE SEPULTURES : VIOLENCE CONTRE L'IDENTITE RELIGIEUSE DES MORTS

En avril dernier, dans la nuit du 5 au 6, le cimetière militaire de Notre-Dame de Lorette a vu 148 tombes musulmanes profanées. En dépit des sentiments que peut inspirer cet acte, nous nous focaliserons sur l'analyse de l'aspect identitaire lié à cet acte de violence, tel qu'il a pu apparaître dans la presse française. Mon propos porte sur l'identité religieuse des défunts, mais il porte aussi sur les représentations qui lui sont associées : celle des Français et celle des auteurs de ces déprédations.

La question est : à qui appartiennent ces tombes qui ont été profanées ? Le cimetière de Notre-Dame de Lorette est un cimetière militaire, donc les tombes appartiennent à des soldats morts. Mais, elles sont aussi rassemblées dans le " carré musulman ". Nous allons

voir que ces profanations ont généré deux réactions différentes, que l'on privilégie l'un ou l'autre de ces identifications.

La première réaction consiste à mettre en avant les points communs pouvant exister entre tous les Français, quelle que soit leur religion. De ce point de vue, les défunts sont essentiellement envisagés par leur statut militaire. En effet, le cimetière de Notre-Dame de Lorette abrite les sépultures de militaires de la Première Guerre Mondiale. Ces soldats se sont battus pour défendre la France et ce qu'elle pouvait représenter. La représentation des Français comme un peuple uni est donc très présente. L'unanimité des réactions fait foi de l'unité française. Chacun, quelle que soit son appartenance religieuse ou politique, fait front avec la communauté musulmane. De cette façon, des personnages très divers, que ce soit le Grand Rabbin de Paris ou des personnages politiques de tous bords, se sentent proches de la communauté musulmane et partagent sa détresse. C'est d'ailleurs assez paradoxal. Les journalistes mettent en avant les différences des personnalités interrogées en les identifiant, puis gomment ces différences au nom d'une commune appartenance à la France et au peuple français. L'identité française prédomine alors sur toutes les autres identités, qu'elles soient religieuses, politiques ou socioculturelle. Pour combattre la catégorisation univoque imposée par ces déprédations, on fait appel à une identité nationale fédératrice qui doit permettre l'expression d'identités diverses et variées. Dans ce cadre, il n'est pas possible de faire abstraction des sentiments générés par ces déprédations : cela serait ignorer complètement un pan important de ces réactions. Chacun y va de son indignation, de son émotion...

De l'autre côté, les auteurs de ces déprédations stigmatisent la religion des défunts. La représentation des auteurs de ces dégradations est directement liée à celle de l'acte en lui-même. De fait, les qualificatifs attribués aux vandales sont rares, les déprédations

sont quant à elles qualifiées d'inadmissibles, d'inacceptables. Cette représentation est un corollaire de la représentation des Français dont j'ai parlé plus tôt. Si les Français font bloc pour condamner ces actes, leurs auteurs ne peuvent donc qu'être des marginaux, ils ne sauraient être représentatifs du peuple français. Ils sont marginalisés afin de minimiser la portée de leurs actes. Ils sont jeunes, impressionnables, ils ne savent pas vraiment ce qu'ils font, ils n'appréhendent pas la réalité dans sa diversité, ni les conséquences de leurs bêtises. Paradoxalement, cette minimisation devient marginalisation, voire stigmatisation : les journalistes leur attribuent une affiliation à des groupuscules pronazi. En utilisant un vocabulaire très chargé émotionnellement, tel que " nazi ", " pronazi ", ou en évoquant Hitler, il s'agit de produire un choc. On pensait que cette page sombre de notre histoire était derrière nous, mais cela se produit de nos jours et se répète chaque année ou presque. La différence est donc établie entre eux et les citoyens français dans leur majorité.

Il faut pourtant bien remarquer une chose : ces profanations sont limitées au " carré musulman ". Elles ont donc visé la différence : ces tombes sont rassemblées à l'écart, elles sont différentes des autres de par leur forme et même par leur orientation vers l'est. Finalement, la catégorisation religieuse a déjà été établie par cet agencement particulier, les auteurs de ces déprédations n'ont fait que l'entériner... Si l'on peut dire que ces profanations sont l'expression d'une violence à l'encontre d'une identité religieuse, il faut aussi dire que cette violence en elle-même est aussi l'expression d'une identité. Les auteurs de ces actes revendiquent ainsi leur propre identité en stigmatisant celle des tombes. Remarquons aussi que la catégorisation religieuse induite par les profanations est combattue par une autre catégorisation univoque. Une des conséquences de la stigmatisation des sépultures par ces jeunes

est qu'ils se voient à leur tour stigmatisés, mis au banc du groupe identitaire majoritaire. Que ce soit d'un côté ou de l'autre, la multiplicité des identités des défunts est gommée, pour ne faire ressortir qu'un aspect particulier, afin de pouvoir revendiquer une identité particulière.

Ainsi, la violence exprimée dans ces profanations de tombes, et induite par une catégorisation extérieure, permet l'expression d'identités diverses : identité religieuse, identité nationale fédératrice et identité marginale... et marginalisée.

2. LE CONFLIT ENTRE ISRAËL ET LA PALESTINE

Au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, le monde s'est vu écrasé par la culpabilité vis-à-vis des juifs. Avant 1948, et depuis des siècles, le peuple juif ne disposait pas d'un territoire propre, il était dispersé aux quatre coins du monde, entretenant le rêve d'un État juif. Mais le génocide de la Seconde Guerre Mondiale a changé cela : les Nations Unies ont octroyé un territoire à ce peuple déraciné, en Palestine. En leur octroyant un territoire sur lequel ils puissent s'établir, les Nations Unies ont permis aux juifs de repenser leur identité en termes territoriaux, et plus seulement culturels ou religieux. La notion de territoire apparaît comme une base essentielle à la construction d'une identité nationale israélienne.

Malheureusement, une des caractéristiques de l'État israélien est d'avoir toujours été en conflit avec ses voisins palestiniens. On passe ici d'une identité liée à la possession d'une terre à une identité liée à la défense de cette terre, une identité que l'on pourrait qualifier de " belliqueuse " puisque cette défense se fait par les armes. Mais, à l'heure actuelle, on assiste à une crise identitaire. Certains historiens et intellectuels israéliens se sont

mis à critiquer ouvertement Israël et ses pratiques. Le beau rêve sioniste d'une société unie et forte est donc ébréché... Israël n'est plus aujourd'hui la victime d'une agression, il est devenu agresseur aux yeux du monde.

De l'autre côté du mur, les Palestiniens sont aujourd'hui perçus comme les victimes de l'agressivité israélienne. Décrite en termes négatifs, l'identité palestinienne semble menacée, incapable de survivre à la Nakba, la catastrophe de 1948. Les Palestiniens ne peuvent oublier leur expropriation par les Israéliens. L'identité palestinienne se voit définie ici en termes plutôt négatifs par privation, exclusion, discrimination et disqualification. Par exemple, les Arabes israéliens constituent une minorité discriminée. D'un autre côté, les Palestiniens bénéficient aujourd'hui d'une représentation positive. Comparés aux Israéliens, ils apparaissent raisonnables, dans leurs revendications territoriales notamment. Ainsi, ils ne réclament plus que 22% de ce que fut la Palestine historique pour établir un État palestinien. Mais aussi, lors des marches du souvenir qu'ils ont organisées, ils ont fait en sorte d'éviter des incidents regrettables. Au travers de articles, on accède à deux aspects de l'identité palestinienne : une identité figée dans le souvenir, et une identité stoïque face à cette privation.

Néanmoins, un conflit existe bel et bien. Ce conflit a aussi des conséquences culturelles et ce jusqu'à Paris. Une protestation contre la politique d'Israël envers les Palestiniens s'est exercée ici dans le domaine culturel. En effet, le salon du livre 2008, dont Israël a été l'invité d'honneur, a été boycotté par sympathie pour la Palestine et les pays arabes. Le Salon du Livre n'accueillait pas l'État d'Israël, en tant qu'entité politique, mais il offrait l'opportunité de découvrir des intellectuels israéliens et leur culture. Cet amalgame entre identité politique et identité culturelle s'est exprimé par le boycott, mais aussi par une alerte à la bombe. S'il est vrai

qu'aucune bombe n'a été découverte, ni qu'aucune victime ne soit à déplorer, il n'en reste pas moins que cette menace constitue un acte de violence, qui a porté atteinte à la bonne marche de cette manifestation culturelle. Cet acte de violence est une expression d'une identité belliqueuse en miroir.

3. LES MANIFESTATIONS DE LHASSA (10-24 MARS 2008)

Le 10 mars dernier, pour le 49^{ème} anniversaire des manifestations de Lhassa de 1959, qui ont contraint le dalaï-lama à l'exil, des moines de Lhassa sont descendus dans les rues. Cette manifestation a dégénéré en émeutes le 14 mars. Les aspects politiques, diplomatiques, et économiques sont omniprésents, mais l'aspect culturel de ces manifestations prédomine dans la plupart des articles disponibles en France. Dans cette optique, trois représentations sont perceptibles : celle des Tibétains comme victimes, des Chinois comme colonialistes, et des Occidentaux qui oscillent entre ethnocentrisme et indifférence.

Dans la représentation des Tibétains, le point central est le "génocide culturel" dont ils sont victimes. Cette expression, empruntée au discours du dalaï-lama, met clairement l'accent sur les menaces qui pèsent sur la culture tibétaine, plus que sur tout autre domaine, y compris économique. La langue, et avec elle la culture tibétaine dans son ensemble, est au centre des préoccupations. Pour Hervé Marchal, la langue est un facteur d'ethnicité fondamentale. Le fait que la langue soit menacée par l'analphabétisme, la sinisation de l'éducation et le tourisme de masse a certainement constitué une des causes de ces manifestations. Inquiets pour la survie et le développement de leur langue et de leur culture, les Tibétains ont eu recours à des manifestations violentes pour exprimer leur

identité culturelle et spirituelle. L'augmentation de la population d'ethnie chinoise han est considérée comme une agression démographique, qui a donc appelé une réaction.

Dans les articles consultés, les Chinois, quant à eux, ont le mauvais rôle de l'histoire. Les repères chronologiques servent ainsi à montrer l'ancienneté de la colonisation et de la brutalité chinoises. Présentés comme des colonisateurs sans scrupules, ils ne reculent devant aucun procédé pour s'imposer au Tibet. Un autre point important de cette représentation négative est la répression exercée par le gouvernement chinois, et les forces de l'ordre, lors des manifestations. Jugé inadéquat, si ce n'est disproportionné, le recours à la force est fortement critiqué. D'autre part, la propagande omniprésente et le problème des sources disponibles participent à une représentation négative de la Chine. En réaction aux manifestations, le gouvernement chinois a fermé le Tibet aux journalistes et aux touristes. En conséquence, sont donc disponibles les informations officielles du gouvernement chinois et des sources pro-tibétaines. Ces dernières font état de centaines de morts, dénoncent la violence policière chinoise. De l'autre côté, les sources chinoises n'admettent pas ou peu de morts et assurent faire preuve de modération, conformément aux vœux de la communauté internationale. Officiellement, il y aurait eu 19 morts, 18 civils et 1 policier, mais les pro-tibétains font état d'une centaine de morts, si ce n'est plus. Même chose concernant les arrestations : une centaine pour les Chinois, un millier pour les Tibétains. Par journaux interposés, s'exprime l'affrontement de deux identités, une identité culturelle affaiblie et une identité dominante.

Dans cet affrontement, les Occidentaux se sont rangés du côté des Tibétains. En appelant les Chinois à la retenue, ou en menaçant de boycotter les Jeux Olympiques de Beijing, ils se sont octroyés le

droit d'arbitrer ces dissensions. Ils sont représentés ici comme les garants des droits de l'homme, et de la liberté. Les Occidentaux se voient à chaque fois du côté des victimes, jouant un rôle de protecteur. Cette identité chevaleresque prend le pas sur d'autres considérations, économiques notamment...

Le thème de ce séminaire était " expressions de la violence ". Ces trois événements de l'actualité française, chacun à leur façon, constituent l'expression d'une violence liée à une identité. Ces trois événements distincts ont malgré tout un point commun : la violence est dirigée contre une identité particulière, mais elle est aussi un moyen d'exprimer une identité propre. La violence est un moyen d'expression identitaire, mais semble pourtant figer ces identités. À l'inverse, par exemple, les Occidentaux, au regard de ces trois événements précis, n'ont pas exprimé une identité à travers des actes de violence. Leur identité apparaît alors plus floue, moins figée, et permet la coexistence de comportements paradoxaux voire opposés comme la défense de valeurs morales et la prise en compte de pressions plus terre à terre.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- APEL-MULLER, P. (2008), «Un anniversaire et des brins d'olivier», *L'Humanité*, éditorial, 14 mai 2008, p. 3.
- BARBANCEY, P. (2008), «Création d'Israël : l'histoire mêlée d'espoir et d'une catastrophe», *L'Humanité*, 14 mai 2008, p. 11.
- BARBANCEY, P. (2008), «Les Arabes israéliens discriminés», *L'Humanité*, 14 mai 2008, p. 13.
- BARBANCEY, P. (2008), «Ila Pappé, l'historien israélien qui dénonce un plan de nettoyage ethnique de la Palestine», *L'Humanité*, 14 mai 2008, p. 14.

- BENHAMOUR, K. (2008), «Le Tibet entre autonomie et répression», entretien avec Wangpo Bashi, *Israel Magazine*, n° 4/87, mai 2008, pp. 46-50.
- BÖLE-RICHARD, M. (2008), «Marche palestinienne du souvenir à Jérusalem-Ouest», *Le Monde*, 14 mai 2008, p. 6.
- EPSTEIN, M. (2008), «Le combat du Tibet», *L'Express*, n° 2964, 24-30 avril 2008, pp. 32-35.
- GERMAIN-ROBIN, F. (2008), «L marche symbolique du retour à Zefourieh», *L'Humanité*, 14 mai 2008, pp. 12-13.
- JAKOBSON, A. (2008), «La réussite d'un creuset national», *Courrier international*, n° 913, 30 avril-6 mai 2008, pp. 34-35.
- LEVENSON, C.B. (2008), «Un royaume sur le toit du monde», *L'Express*, n° 2964, 24-30 avril 2008, pp. 36-38.
- MARCHAL, H. (2006), *L'identité en question*, Paris, Editions Ellipses.
- PARIS, G. (2008), «Société israélienne. Soixante ans, trois ruptures», *Le Monde*, 14 mai 2008, p. 17.
- PARIS, G. (2008), «D'une nation pionnière à une société mosaïque», entretien avec Alain DIECKHOFF, *Le Monde*, 14 mai 2008, p. 17.
- ROBIN, F. (2008), «Une exaspération qui dépasse tout», *Courrier international*, n° 907, 20-26 mars 2008, p. 36.
- SEN, A. (2006), *Identité et violence : l'illusion d'un destin*, Paris, Editions Odile Jacob.
- WIEVIORKA, M. (2005), *La différence. Identités culturelles : enjeux, débats et politiques*, éditions de l'aube, coll. L'Aube poche essai, Paris.
- «Israël, 60 ans, et après», éditorial, *Le Monde*, 14 mai 2008, p. 2.
 - «1948-2008. Israël, le rêve inachevé», *Le Monde 2*, Hors-série, mai-juin 2008.

- «1948-2008. Histoires d’Israël», *Manière de voir, Le Monde diplomatique*, n° 98, avril-mai 2008.
- «1948-2008. Soixante soleils d’Israël», *Tribune juive*, n° 36, avril 2008.

LIENS INTERNET

- http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/ministere_817/ministre-les-secretaires-etat_818/bernard-kouchner_16620/discours-interventions_16625/profanation-tombes-musulmanes-du-cimetiere-militaire-notre-dame-lorette-7-avril-2008_61412.html
- <http://www.ladepeche.fr/article/2008/04/06/446922-148-tombes-musulmanes-profanees-dans-un-cimetiere-militaire-pres-d-Arras.html>
- <http://www.lefigaro.fr/actualites/2008/04/07/01001-20080407AR-TFIG00285--tombes-musulmanes-profanees-pres-d-arras.php>
- http://www.humanite.fr/2007-04-25_Societe_Cinq-profanations-de-cimetieres-en-moins-d-un-mois
- http://www.lemonde.fr/societe/article/2008/04/07/nouvelle-profanation-de-tombes-musulmanes_1031788_3224.html
- <http://tf1.lci.fr/infos/france/faits-divers/0,,3778270,00-evacuation-salon-livre-.html>
- http://www.humanite.fr/2008-03-27_International_Une-histoire-peut-en-cacher-une-autre
- <http://www.lefigaro.fr/international/2008/03/11/01003-20080311AR-TFIG00043-sarkozy-souhaite-un-etat-palestinien-des-cette-annee-.php>
- <http://www.mideastweb.org/fr-histoire.html>
- <http://www.monde-diplomatique.fr/mav/98/>
- http://www.courrierinternational.com/article.asp?obj_id=85269

http://www.courrierinternational.com/article.asp?obj_id=84312

http://www.lemonde.fr/web/recherche_breve/1,13-0,37-1028546,0.html

http://www.lemonde.fr/web/recherche_breve/1,13-0,37-1033656,0.html

<http://www.lefigaro.fr/international/2008/03/15/01003-20080315AR-TFIG00074-entre-la-chine-et-le-tibet-une-longue-histoire-de-prejuges-et-de-domination-.php>

LA LANGUE FRANÇAISE DANS LA POÉSIE DE FRANÇOIS CHENG, UNE LANGUE DE DISTANCIATION

Dominique GENÉVRIER SAINT-CRICQ
(*I.R.I.E.C, Université Montpellier III*)

Mots-clés : Poésie, Exil, Chine, Occident, Distanciation, Résonance, Idéographie.

Résumé : F. Cheng, poète et académicien français d'origine chinoise connaît la violence de l'exil. Elle créera une rupture entre sa langue maternelle et la langue adoptive, le français, qui lui enlèvera toute possibilité de création personnelle pendant quarante ans. A travers le commentaire d'un de ses poèmes, nous nous proposons de montrer, comment grâce à la distanciation, le poète parvient à concilier la maîtrise d'une écriture poétique occidentale et la fidélité à l'écriture idéographique chinoise, et au-delà, à trouver des points de concordance entre les conceptions du monde occidentale et chinoise.

Palabras clave: Poema, exilio, China, Occidente, distanciacion resonancia, ideograma.

Resumen: El poeta francés, y académico, nacido en China, Francois Cheng, ha conocido la violencia del exilio. Esta ha producido una ruptura entre su lengua materna y su lengua adoptiva, el Francés, que le quitó toda posibilidad de creación personal durante cuarenta años. A través del estudio de uno de sus poemas, proponemos mostrar cómo, gracias al distanciamiento que el poeta toma con la lengua francesa, llega a conciliar la

maestría de una escritura occidental, y una fidelidad a la escritura ideográfica china, y así, cómo inventa puntos de coincidencia entre la concepción china y occidental del mundo.

Keywords: Poetry- Exile- China- Occident- Distance- Résonance- Ideogram

Abstract: The french poet and academician, native of China, F. Cheng, has suffered the violence of exile. This has created a breach between his native language and the adoptive french language, thus depriving him of any possibility of personal creation during fourty years. Based on the analysis of one of his poem, we will first see how, thanks to the distance the poet takes with the french language, he succeeds in mastering the occidental art of poetry while he still remains faithful to the ideographic chinese language, and then, as a consequence, how he finds coincidence points between the chinese and the occidental conception of the world.

Je vais rompre, du moins en apparence avec l'expression de la violence, puisque je vais parler d'un célébrant de la beauté du monde : le poète et académicien français d'origine chinoise, François Cheng ; seulement en apparence, car il sera toujours parlé, souvent en filigrane, d'une forme de violence, celle de l'exil et de l'abandon de la langue mère. S'il est question de la langue française comme langue de distanciation, c'est bien parce que François Cheng a dû abandonner sa langue natale et re-naître – ce sont ses propres termes- à travers une nouvelle langue, selon des modalités qui sont à définir.

Dans un premier point, quelques repères sur la genèse d'une œuvre qui se situe à la croisée de la culture chinoise et de la culture occidentale permettront de s'interroger sur l'enjeu que fut pour François Cheng le choix de la langue française : distanciation, pourquoi et par rapport à quoi ?

Dans un deuxième point, à travers le commentaire du poème, « Voie tienne dans le jour », il s'agira, certes de façon incomplète, de faire apparaître quelques éléments de convergence entre les deux

cultures, qui constituent autant d'appuis pour une relecture par le poète de sa propre culture. Car la poésie de François Cheng, écrite dans un français ciselé, entre en résonance non seulement avec la pensée chinoise, mais aussi avec la langue idéographique qui la sous-tend. C'est de cet entre-deux, entre deux langues, entre deux histoires, entre deux cultures, de ce mouvement toujours actuel, mais « insaisi », dont le poème nous fait part.

1. GENESE D'UNE ŒUVRE

Né en Chine à Nanchang, issu d'une famille de lettrés et d'universitaires, François Cheng grandit au pied du Mont Lu. Le Mont Lu appartient à une chaîne de montagnes qui domine d'un côté le fleuve Yangzi et de l'autre le lac Boyang. Il est célèbre pour sa beauté, au point qu'en chinois « beauté du mont Lu » signifie « un mystère sans fond ». C'est là que tout se joue dans son jeune âge et dans ce lieu magique :

Je voudrais simplement dire qu'à travers le Mont Lu, la Nature, de toute sa formidable présence, se manifeste à l'enfant de sept ou huit ans que je suis, comme un recel inépuisable, et surtout, comme une passion irrépressible. Elle semble m'appeler à participer à son aventure, et cet appel me bouleverse et me foudroie (Cheng, 2006 : 16).

Bénéficiaire d'une bourse, âgé de dix-huit ans, il débarque à Marseille, avec pour tout bagage les poèmes d'Emile Verhaeren et ceux du poète chinois Ai Qin. Il ne parle alors pas un mot de français. Très peu de temps après, il se retrouve pris au piège de l'exil après l'instauration de la République Populaire de Chine. Privé de bourse, il doit traverser une longue période d'une dizaine

d'années marquée par le dénuement et la solitude. N'ayant acquis qu'une connaissance très rudimentaire du français, il se sent comme un homme primitif, quasiment dépourvu de langage, il ressent dit-il comme un Vide de l'« être ». De ce moment dramatique, il rend indirectement compte dans son roman *Le Dit de Tianyi* : « La tentation m'étreignit de plonger dans le fleuve, de remonter le cours tel un saumon aveugle, vers l'est, très à l'est, jusqu'à ce que je rejoigne le lieu d'où j'étais venu » (Cheng, 1998 : 204). Il commence à traduire en chinois les œuvres de grands poètes français tels que Michaux, Rimbaud, Char et Laforgue, qu'il publie à Taïwan et à Hong Kong. Remarqué en 1968 par une thèse qu'il soutient sur l'unique œuvre d'un poète de la dynastie des Tang¹, Zhang Ruo Xu², il peut désormais se partager entre l'enseignement et la rédaction de monographies consacrées à l'art chinois et d'essais sur la pensée et l'esthétique chinoise. Finalement, il fait le choix d'écrire son œuvre personnelle en français et ce n'est qu'en 1989, donc quarante ans après son arrivée en France, qu'il publie son premier recueil poétique *De l'arbre et du rocher*. Longtemps écartelé entre les deux langues, il avait enfin franchi le pas :

Il me fallait sans doute m'arracher d'un terreau trop natif, trop encombré de clichés – un terreau, répétons le qui ne sera nullement abandonné, qui, au contraire, servira toujours de substrat et d'humus –, afin d'opérer une plus périlleuse métamorphose, d'inaugurer un dialogue plus radical (Cheng, 2002: 38).

¹ Cette dynastie chinoise (618-907) fut l'âge d'or de la poésie chinoise.

² Zhang Ruo Xu écrit le poème *Nuit de lune et de fleurs sur le fleuve printanier*, que l'on peut trouver dans *l'Anthologie de la poésie classique chinoise* de Paul Demiéville.

Le premier recueil *De l'arbre et du rocher* sera encore directement issu de cet univers du Mont Lu, ce monde naturel des montagnes et de l'eau quasiment mystique, puisque la pensée chinoise fait de l'homme un élément à part entière du cosmos, au même titre que le règne végétal ou animal. La montagne symbolise le principe Yang, principe solaire et masculin, l'eau le principe Yin, nocturne et féminin. C'est le nuage, issu de la condensation de l'eau et flottant sur la montagne qui les relie et symbolise le Vide où s'opèrent les métamorphoses de l'univers. C'est cette évidence de la Nature et du mysticisme qui l'accompagne, que François Cheng va devoir quitter. Cependant, il conservera toujours l'amour que les chinois portent aux rochers et aux pierres, parce qu'ils incarnent l'univers originel, aux arbres parce qu'ils sont le reflet du devenir humain en marche vers la plénitude. Quel rôle joue alors la langue française dans la reconstruction d'une identité ?

La langue française a constitué une distanciation en ce qu'elle l'a arraché à cet état de profonde nostalgie dans lequel il se trouvait en 1960 et est devenue pour lui une raison d'être. Peu à peu, elle s'adresse enfin à lui et lui permet de repenser, à travers sa propre culture, la culture occidentale dont il s'est profondément imprégné : « C'est bien à travers une autre langue qu'on éprouve ses richesses et limites et qu'on touche à l'ailleurs du sens » (Cheng, 1982 : 42). C'est par ce passage long et douloureux que le poète accède à une autre dimension, *prend de la hauteur*, selon l'expression chinoise *xing er shang*. Ce temps vécu, cette nouvelle langue, lui offrent un point de vue, une distance qui ne comporte ni regrets, ni mépris, ni indifférence, mais confère au poète une sorte de souveraineté. Celle-ci lui donne une vue plus clairvoyante et plus profonde de la condition humaine. « Toute douleur bue », il peut alors ouvrir un questionnement sur l'univers vivant, la destinée humaine individuelle et sur le destin en général, destin qu'il dé-

finit comme une perpétuelle oscillation entre le désir tendu vers des moments d'extase à venir et l'infinie nostalgie des moments d'extase déjà vécus.

Les arbres de l'infinie douleur/Les nuages de l'infinie
joie/se donnent parfois signe de vie/A la lisière du vaste
été (Cheng, 2005 : 70)

Qu'est-ce que la langue étrangère, pour le sujet qui ne la comprend pas ou peu ? Elle est d'abord une musique. Elle chante à l'oreille sans que le sens y soit toujours bien défini. Mais justement, n'est-ce pas dans ce caractère d'étrangeté, ce « unheimlich »³, cet inhospitalier, que s'établit une distance qui permet ainsi à l'écriture d'advenir, distance avec ses souffrances, sa culture maternelle, et surtout avec la langue dans laquelle on écrit désormais. Cette voix qui parle dans le poème que je vais commenter, « toujours étrangère, déjà familière » (Cheng, 2005 : 164), n'est-elle pas le témoin de cette acculturation impossible, de cet espace qui se dérobe, qui n'appartenant ni à un monde ni à l'autre, est riche de toutes les potentialités attachées à l'un et à l'autre ? Paradoxalement c'est la voix poétique, qui par sa capacité fulgurante et non discursive de saisie du réel, offre à l'auteur les canaux de communication les plus appropriés. C'est la voix des poèmes de François Cheng, et en particulier du poème extrait du deuxième recueil poétique *Le long d'un amour*, publié aux éditions Unes en 1997 sous le titre *Trente- six poèmes d'amour*, poème inclus dans le volume *A l'orient de tout* à la page 164.

³ Unheimlich est un terme utilisé par Freud pour désigner l'étrangeté

2. COMMENTAIRE DU POÈME *VOIX TIENNE DANS LE JOUR*

Voix tienne dans le jour
 toujours étrangère déjà familière
De jour en jour plus proche
 puis un jour soudainement le visage
Printemps offert
 à la brise, insaisi...

Voie tienne dans la nuit
 toujours familière déjà étrangère
De nuit en nuit plus loin
 puis une nuit soudainement le sillage
Etoile filante
 au cœur d'un cœur brisé

A partir de ce poème, je vais essayer de donner un exemple de l'hybridation thématique et linguistique entre les deux cultures, l'un des ressorts de la genèse poétique de F. Cheng. En ce qui concerne l'aspect thématique, j'ai choisi un poème qui lie la tradition orphique occidentale et la voie du bouddhisme *chan*⁴. La tradition dite orphique, veut que le poète connaissant la douleur

⁴ La secte du *chan* est rattachée au personnage légendaire de Bodhiharma (début du VI^{ème} siècle). Très chinoise et taoïsante, cette secte estime que les textes et les actes pieux sont inutiles et ne constituent en réalité que de simples moyens pour conduire à l'illumination, c'est-à-dire à l'appréhension dans une intuition immédiate de la nature de Buddha qui est en chacun de nous. C'est l'activité de l'esprit qui fait obstacle à cette illumination et il faut donc parvenir à l'absence totale de toute pensée (*wu xin*)

et la souffrance, passe par le royaume des morts. C'est la beauté du chant d'Orphée qui lui permet d'y entrer. Pour accéder aux profondeurs de l'âme humaine, le chant ne peut connaître la plénitude s'il ne rend compte de cette étape. Mystiques et poètes chinois passent par une étape identique afin d'accéder à la Voie. La Voie selon le bouddhisme *chan*, exige une ascèse en trois étapes, qui sont celles de la perception et de la connaissance : voir la montagne/ ne plus voir la montagne/revoir la montagne.

Selon François Cheng :

Pour ce qui est de la Chine..., le processus poétique, à l'instar de l'existence elle-même, passe par le non-avoir et le non être ..., expérience indispensable pour accéder à la vraie source des choses, le souffle n'ayant de cesse, depuis sa base, d'effectuer le passage du non-être vers l'être (Cheng, 2006 : 64).

Voix et Voie sont immédiatement présentes dans ce poème et typographiquement mises en relief.

2.1. Voix, amour et résonance

La passion amoureuse est évidemment la clé de lecture la plus immédiate de ce poème. Il ouvre un monde de la résonance, fondée sur l'euphonie du poème et sa cadence très mesurée. Cette voix qui résonne encore et toujours à travers les vers réactive le souvenir de l'origine perdue, que représente la figure d'Orphée. La présence de l'aimée est suggérée non par son image, mais par sa voix : s'élève un chant d'amour, dans une phrase musicale qui est *tendue* « de jour en jour, de nuit en nuit », car la voix est à la fois « tienne », celle de l'autre, et à la fois résonance, car même

lointaine, il en subsiste l'écho dans les assonances au vers 2 et au vers 8. Elle est présence qui s'approche dans une sorte d'intimité, soudain rendue possible par l'apparition d'un visage, apparition mise en scène par la césure décalée : « puis un jour soudainement/le visage ». L'emploi de l'article défini *le* en relation avec l'adjectif « tienne » fait apparaître un visage déterminé, car il n'y a présence que dans le singulier. La voix s'incarne : dévoilement d'un visage resté pourtant diffus, que la métaphore relativement conventionnelle du printemps saisit dans sa jeunesse et son éphémère ; il est offert à la brise, donc au souffle tiède, à la renaissance vitale. Le double temps de l'apparition est exprimé par les quatre répétitions du mot « jour » ou « nuit », et, par l'utilisation d'un adverbe pour exprimer l'inattendu : cet adverbe « soudainement » par sa longueur semble contenir en lui-même sa propre contradiction. En réalité, cet inattendu n'est que le fruit d'une lente maturation. Joie provisoire, car si le sème *brise* évoque à la fois l'effleurement et la caresse amoureuse, si le phonème BR- évoque le souffle, il porte déjà l'avant-goût d'un chagrin : le visage comme la brise, on ne peut s'en saisir. L'objet d'amour est toujours à distance comme l'est la Beauté. Parallèlement au dévoilement de ce visage, apparaît l'étoile cachée. C'est autour d'une constellation visage/sillage, voix/voie que se joue « le drame » de ce poème. N'est-ce pas l'apparition de la Beauté elle-même qui appartient à l'instant, en une sorte de déchirement, mais qui est Beauté parce que, justement, elle ne dure pas. La douleur de la perte éclate dans le rythme devenu boiteux. Dans sa brièveté, l'adjectif « insaisi », entre la virgule qui le précède et les points de suspension qui le suivent, porte la marque de la violence, de la tension et vient rompre le sens convenu. Il y avait l'attente de ce visage « de jour en jour plus proche » et puis de façon inattendue, il est impossible de s'en saisir ; l'Autre échappe, « toujours étrangère déjà

familière »- « toujours familière déjà étrangère » : aucune virgule ne vient interrompre le processus de cette transformation qui s'effectue graduellement avec une douceur inexorable et amère. Dans cette formule qui s'inverse, se lit une double opposition, celle de ce qui est familier et de ce qui est étranger, mais aussi du « toujours » et « déjà » ; car ces deux adverbes de temps se rapportent tour à tour à familier et étranger ; il n'existe pas de rupture dans le temps, instant et éternité coïncident. La tension instaurée par le chiasme⁵ des vers 2 et 8 ne fonde-t-elle pas ce rapport entre une langue mère qui s'éloigne et une langue adoptive qui, à portée de main, soudain se dérobe ?

Cette première strophe ouvre sur un miroitement de sentiments contrastés qui va de l'espoir, de la douceur et de l'intimité à l'étonnement, jusqu'au sentiment de la fragilité, de l'inconnu, au chagrin. L'amour se situe dans un temps de l'ordre du phénoménal qui est celui de la lumière du jour, où l'on pense pouvoir se saisir de ce qui se présente. Le lien qui unit le visage, le printemps et la proximité est la lumière du jour. Celle-ci va s'effacer au profit de la nuit, la Voix s'efface au profit de la Voie et le poème s'élève au dessus du simple chant d'amour.

2.2. Une architecture sonore à double sens

Les deux vocables chargés d'harmoniques respectivement mis eu début de chacune des strophes : Voix de la strophe 1 et Voie de la strophe 2 semblent se répondre dans un strict reflet l'un de l'autre, l'effet étant accentué par leur homonymie. C'est sur

⁵ Figure de construction qui met en œuvre deux procédés : la répétition et l'inversion

le rapport de ces deux termes que le poème va se construire. En associant de façon très condensée les termes de Voix et Voie dans ce poème, F. Cheng se place directement dans l'ordre de sa démarche, la recherche de la possibilité d'une osmose entre la tradition occidentale : la tradition orphique, et sa tradition poétique native qui est celle du bouddhisme *chan*. Mais ce qui est intéressant dans l'optique où je me place, c'est que pour la tradition chinoise, la poésie est souffle (*fēng*) tandis qu'en Occident, dans la tradition orphique issue de la Grèce, la poésie est chant (*sheng*). Dans ce poème, c'est le sème Voix qui apparaît le premier, ce sème Voix dont l'énergie vient de ce que, monosyllabique, il est placé en tête de strophe, et inscrit d'emblée poète et lecteur dans le domaine de l'ouïe, donc de la musique. Le chant est perceptible par un rythme : monosyllabiques du premier vers, suivi par des mots qui s'étirent en longueur dans le second. Ces mots se terminent tous par des *r* et par des *e* muets, et donc restent en suspens. Les phonèmes -ERE de étrangère et -IERE de familière fondent les vers dans l'élément léger de l'aérien, mais surtout dans les « airs », air musical, air étrange grâce à l'illusion de la nouveauté qui rappelle « L'air de la haute enfance/...jadis éclatant puis oublié/... longtemps enfoui puis souvenu » (Cheng, 2005 : 204). F. Cheng se situe donc d'abord comme un poète fidèle à la tradition orphique, qui est puissance de l'amour et force vitale, « Printemps offert », désir d'entendre. C'est le phonème *sheng* (la voix) qui va susciter la résonance du *fēng*, le souffle primordial qui est la voie, et non l'inverse. Et c'est l'union de ce vent cosmique avec la voix de l'être qui va conduire au plus haut degré de l'élévation spirituelle, à l'étoile filante de la seconde strophe.

Si le sème de Voix trouve son reflet dans celui de Voie, c'est aussi parce que le poème met en valeur la fonction maïeutique de l'écoute. C'est grâce à cette voix étrangère, donc difficilement

compréhensible, perçue à distance, mais qui se rapproche, qu'il y a dévoilement. Comme si les figures de Socrate et de Confucius venaient se superposer. Comme si cette langue française, chèrement acquise par le poète, grâce à la vibration orphique, venait enrichir la perception du sens de la destinée humaine selon le *chan*. Car l'accès à la voix orphique aussi bien qu'à la voix du *chan* obéit à une exigence éthique, un principe de conduite qui engendre les métamorphoses :

La vraie voie se continue par la voix
Mais la juste voix ne surgit
qu'au cœur de la voie (Cheng, 2005 : 317)

La voie, *le dao*, est un chemin, tout comme la vie orphique qui passe par la mort. Et il est impossible de ne pas penser que dans l'esprit de F. Cheng, l'exil est un enfer, que l'abandon de la langue chinoise fut bel et bien une mort. Mais la mort n'est pas une étape définitive, car la voix est aussi semence, germe. Par le simple fait de sa résonance, à travers l'oubli, elle reste présente par les instants incarnés, *présence -absence*. Elle indique donc au poète un lieu, non pas celui du regret ou du désespoir, mais celui de la métamorphose où tous les possibles, à travers le drame de la disparition, se révèlent. C'est cette rémanence dans le temps du vécu qui est source de la richesse humaine et de la transfiguration créatrice, qui conduit de la superficie du visage à la profondeur du cœur. La tautologie du dernier vers prend alors tout son sens : « au cœur d'un cœur brisé ». Elle sert à la fois la logique, celle du chagrin d'amour, et l'inattendu, en la présence de deux cœurs. Mais bien plus, elle figure la profondeur d'un espace situé au-delà du cœur émotionnel et amoureux, dont la fracture révèle un autre cœur qui bat, celui de la nuit cosmique qui transfigure

le visage en étoile filante. Dans l'obscurité de la nuit, le poète est en état de capter la lumière à sa source. La vraie lumière n'est pas celle du jour, celle qui éclaire la première strophe, mais celle de la nuit. Et pour F. Cheng la nuit est mystique. Cette étoile filante, c'est la fulgurance de l'instant, l'Unique trait de pinceau, le Verbe incarné : « Vraie Lumière/ celle qui jaillit de la Nuit/ Et vraie Nuit/ celle d'où jaillit la Lumière » (Cheng ; 2005 : 230). F. Cheng réinscrit alors l'homme dans la conception ternaire chinoise de l'univers : de l'union du Yang solaire orphique et du Yin nocturne *chan* dans le *zhong* qui est le centre, cœur ou vide médian, de « l'entre » dit le poète, naît la parole poétique, parole cosmique alliant la profondeur de l'intériorité humaine et l'immensité de l'univers.

Entre/Le nuage/et l'éclair/Rien /Sinon/Le trait/de l'oie
sauvage/Sinon/Le passage/Du corps foudroyé/au royaume
des échos/Entre (Cheng, 2005 : 274).

C'est ainsi que le chant, *sheng* se mêle au vent, *feng*.

L'architecture du poème, qui allie la verticalité terre/ciel, le cercle du familier et de l'étranger revenant et disparaissant tour à tour, la profondeur du cœur, obéit à l'esthétique chinoise qui veut qu'il n'y ait jamais de discontinuité entre les éléments peints et les éléments écrits du poème inscrits dans le tableau, mais elle ne se limite pas aux figures géométriques pour définir les propriétés d'un espace-temps. Elle est avant tout une architecture sonore. Sa structure est très remarquable en ce qu'elle fait sens à la fois pour la construction orphique du poème et pour la langue idéographique chinoise inscrite en filigrane et la conception du monde qu'elle sous-tend. Le matériau sonore du poème est utilisé de façon à mettre en relief ce qui laisse trace et ce qui résonne

phonétiquement. Cette dissémination sonore manifeste la résonance orphique du monde.

2.3. Résonance orphique du monde et dissémination sonore

La Voix résonne dans la Voie qui introduit la seconde strophe de façon homonymique ; même quand elle s'est tue, la voix laisse une trace, elle reste même présence dans son homonyme, ce qui veut dire qu'elles sont de même nature ou, tout au moins, que l'une est le prolongement de l'autre. Le sème tienne repris dans la strophe 2 le confirme et accentue le parti pris musical : la note est tenue, et continue à résonner, peut-être portée par la brise, ce souffle qui fait que les mots respirent, qu'ils font parfois silence, *insaisis* .

Cela signifie que le chant orphique chez F. Cheng comme chez le poète allemand R.M. Rilke s'attarde, se prolonge en écho. On trouve ces vers dans un *Sonnet à Orphée* de Rilke (Rilke, 1994 : 183) « O du verlorener Gott ! Du endlicher Spur ! »⁶. F. Cheng reprend en charge cette fonction orphique du poète qui est avant tout musicale. Les phonèmes sont les vecteurs de ces innombrables résonances : -ERE, -ERT, -IERE dans « étrangère », « familière », « offert », -AGE dans « visage », « sillage », -BRI dans « brise », « brisé », -OI dans « voix », « voie », « étoile », de même que les nombreuses répétitions : « toujours » (deux fois), « jour » (quatre fois), ce qui fait cinq répétitions du phonème -OUR dans la première strophe et une dans la deuxième. Il y a donc une survivance du phonème -OUR dans la deuxième strophe. Le sème « nuit » apparaît quatre fois, et les autres, « soudainement », « cœur », « dans », « déjà », « plus », deux fois chacun. Les deux sèmes qui

⁶ « Ô dieu perdu ! Trace infinie ! »

semblent échapper aux assonances et répétitions sont « Printemps » et « filante ». S'il y a tension entre ce qui est éphémère, ce qui file, et ce qui laisse trace, l'étude des sonorités démontre clairement que ce sont les traces qui colonisent totalement le poème.

C'est encore la double résonance subsistant dans le dernier vers (le sème cœur répété et le qualifiant brisé reprenant brise) qui domine et induit l'idée qu'après la rupture, il se trouve encore une trace, un reste de souffle, un cœur qui bat. Le sens du poème s'éclaire à travers l'analyse du matériau sonore. Mais il est possible de superposer une deuxième lecture, par le déchiffrement d'une écriture idéographique chinoise sous-jacente, signe d'une unité organique du monde, tel que le conçoit la pensée chinoise. Le rôle de la dissémination sonore est alors double : elle permet de figurer la trace sonore orphique mais aussi d'entendre l'unité des éléments qui se répondent, et par là même de remplacer le rôle qui revient visuellement dans la poésie chinoise aux idéogrammes, celui de rendre compte de l'unité cosmique. La dissémination sonore est alors l'équivalent de l'expansion de la clé dans l'écriture idéographique. Un mot sur les idéogrammes est nécessaire à la compréhension de ma démonstration.

2.4. La dissémination sonore et l'unité organique du monde

Tous les signes chinois, quelque soit le nombre de traits nécessaires à leur écriture, ont la même taille et sont inscrits dans un carré de surface unique. Ils sont monosyllabiques. Du point de vue de leur structure on peut distinguer les caractères simples et les caractères composés. Les caractères simples ont des traits peu nombreux, les autres sont composés de deux ou trois parties. Les parties composantes les plus utilisées sont devenues des radicaux ou des clés, qui peuvent se combiner avec un autre caractère pour

forger un nouveau sens. Certains composés résonnent ensemble, le sens venant alors de leur juxtaposition par exemple l'idéogramme *ming* : soleil + lune = clarté ; mais dans la plupart d'entre eux il y a un élément qui détermine le domaine de sens dans lequel se situe l'idéogramme : par exemple la clé du cœur indiquera le domaine du sentiment, le reste du caractère servant à préciser la signification de l'idéogramme à l'intérieur du domaine délimité. C'est cette possibilité de combiner ensemble les caractères qui donnent à la langue chinoise un pouvoir créateur étonnant, notamment grâce à la possibilité de ce que j'appelle l'expansion de la clé. Si par exemple la clé de l'homme est intégrée dans une suite de caractères, cela signifie que l'homme non seulement fait partie de l'espace spatio-temporel défini par la suite de ces caractères, mais aussi qu'il participe à son devenir, ceci sans que le discours lui-même ne l'explique. Le poème de Wang Wei⁷, « Le talus aux hibiscus », en est un exemple parfait. Dans le poème « Voie tienne dans le jour » le fait qu'on trouve une identité sonore entre « brise », « brisé », « cœur » et leur association dans « cœur brisé », signifie qu'une même essence unit les termes et qu'ils interagissent soit en se mêlant, soit en s'opposant. C'est aussi cette exploitation du non-dit de la langue idéographique, de sa polysémie immanente, que F. Cheng essaie de restituer dans l'usage de la résonance. Les homonymes Voix et Voie ont aussi cette fonction. Employés comme des idéogrammes, dans un vers purement nominal et sans article, ils fonctionnent comme des accumulateurs d'énergie, d'où partent en ondes, les réseaux métaphoriques et métonymiques. F.

⁷ Ce poème a été traduit et commenté par F. Cheng dans son Anthologie de la poésie des Tang : « Au bout des branches, / fleurs de magnolia / Dans la montagne ouvrent leurs rouges corolles / Un logis près du torrent, calme et vide / Pêle-mêle, les unes éclosent, d'autres tombent. »

Cheng tout en reprenant à son compte la tradition occidentale reste fidèle à la conception organique de l'univers, née de la vision du *dao* régi par un principe unitaire, l'expansion du souffle vital. Jouant sur la non univocité des mots, il dessine « un paysage par delà le paysage » selon l'expression de Sikong⁸.

2.5. Architecture sonore et images-événements

De la même façon que les idéogrammes dans la poésie chinoise, par les rapports qu'ils entretiennent entre eux et entre les réalités désignées grâce aux éléments qui les composent, constituent des systèmes métaphoro-métonymiques, de même les unités syntagmatiques dans les poèmes de F. Cheng ne sont plus de simples élément métaphoriques du poème, mais de véritables événements en apparence autonomes, reliés par un élan, un rythme, celui dans lequel les éléments communiquent entre eux. Une figure engendre une autre figure non par une logique discursive, mais par les affinités ou les oppositions qui les attirent ou les séparent.

« Grâce à une structure éclatée, où les « entraves » syntaxiques sont réduites au minimum, les images dans un poème, par-dessus la linéarité, forment des constellations qui, par leurs feux croisés, créent un vaste champ de signification » (Cheng, 1996 : 105).

Cet art poétique qui s'applique à la poésie de la Chine classique paraît tout à fait valable dans notre poème. Les réseaux métonymiques créés sont reliés par la résonance : la voix, la voie et l'étoile, puis le visage et le sillage, la brise et le brisé. En outre, l'emploi du parallélisme, forme très prégnante dans la poésie chinoise classique, crée l'échange constant entre les entités en présence,

⁸ Sikong-Tu, peintre chinois, 837- 908

chacune se réfléchissant l'une dans l'autre. Il n'y a pas vraiment de progression logique entre les deux strophes du poème. C'est le parallélisme qui remplace la logique du discours par sa structure de correspondance, chaque élément étant renvoyé à son double. L'effet que produit la rupture du parallélisme dans les vers 5 et 6, 11 et 12, renforcée par la rupture phonique, prend alors toute sa valeur expressive et vient donner la dynamique de l'élan à l'image-événement.

En s'appuyant sur les ressources sonores et rythmiques de la langue française d'une part, et les outils offerts par l'idéographie d'autre part, F. Cheng réussit ce tour de force de créer une stylistique de l'équivalence entre les figures poétiques chinoises et les figures poétiques occidentales, se frayant ainsi un passage possible entre la métamorphose orphique et la conception chinoise d'un cosmos en perpétuelle mutation, dont les souffles Yin et Yang s'allient dans le Vide médian. F. Cheng s'inscrit dans un double mouvement. Il laisse entendre résonner la voix chinoise dans la voix française, en particulier, celle du poète chinois Du Fu⁹. Par le jeu d'une interpénétration du temps et de la spatialité, caractéristique du peintre-poète chinois, d'un parallélisme subtil et rigoureux qui conduit à l'Ouvert, par l'usage des consonances qui ouvrent sur un prolongement de sens, F. Cheng reprend la conception d'un au-delà de la représentation (*xiangwai*), qui émane de la prise de conscience taoïste de l'indicible et conduit à une forme de transcendence. Mais par ailleurs, il confère non plus à l'œil, selon la tradition de l'ascèse *chan* du « voir- ne plus voir- revoir », mais à l'oreille la fonction de voyance. C'est lorsque la Voix s'élève

⁹ Du Fu (712-770) est considéré comme le plus grand des poètes chinois, « le saint de la poésie »

qu'elle ouvre la Voie et c'est par la construction sonore de la forme poétique que le poète réalise l'unité de l'Origine et abolit « la crise du sujet » qui est sa condition première. La poésie n'est pas pour autant un simple projet harmonique. Elle tend plus encore à rechercher un rythme, celui d'une pulsation fondamentale. F. Cheng s'insère ainsi dans le courant moderne d'une poésie de résonance, qui « engage... une vocation sans cesse accrue du poète à l'intériorité » (Finck, 2004 : 321), s'inscrivant explicitement dans une filiation rilkéenne (Rilke, 1994 : 132) :

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung !
O Orpheus singt ! O hoher Baum im Ohr !¹⁰

Il rejoint également Henri Michaux, dont il a traduit l'œuvre poétique en chinois, poète qui revendique ainsi une identité : « Je suis gong, ouate et chant neigeux » (Michaux, 1980 : 177), et comme lui se fait gong (Cheng, 2005 : 101) :

Soudain le silence se fait
Au coup de gong fatidique.

Grâce à la distanciation opérée par l'exil et à l'œuvre du temps, c'est le poète lui-même qui devient ce creuset, ce Vide médian, dans lequel peuvent se fondre les formes de l'une et l'autre culture, et les mélodies de chacune tendre à l'accord. La violence de ce grand écart, transmuée par les métamorphoses successives, engendra un recueil poétique dont F. Cheng nous donnera cette définition

¹⁰ « Lors s'éleva un arbre. Ô pure élévation/Ô c'est Orphée qui chante ! Ô grand arbre en l'oreille »

(F. Cheng, 1982: p. 42-43) : « Ce recueil sera plutôt une météorite (résidu du choc de deux langages), tombée de nulle part ; quelques mains inconnues qui la ramasseront en sentiront la brûlure ».

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CHENG, CHI-HSIEN (1970), *Analyse formelle de l'œuvre poétique d'un auteur des Tang, Zhang Ruo-Xu*, Mouton, Paris ; La Haye.
- CHENG, François (1996), *L'écriture poétique chinoise* suivi d'une anthologie des poèmes des Tang, Seuil.
- CHENG, François (1998), *Le Dit de Tianyi*, Albin Michel.
- CHENG, François (2000), "Lacan et la pensée chinoise", in AUBERT, CHENG, MILNER, REGNAULT, WAJCMAN, *Lacan, L'Écrit, L'Image*, Inédit sous la direction de l'École de la Cause freudienne, Flammarion, pp. 133-153.
- CHENG, François (2005), *A l'orient de tout*, Poésie Gallimard, [contient les recueils *Double Chant, Cantos toscans, Le long d'un amour, Qui dira notre nuit, Le livre du Vide médian.*]
- CHENG, François (2006), *Cinq méditations sur la beauté*, Albin Michel.
- CHENG, François (2006), *Le Dialogue, une passion pour la langue française*, Desclée de Brouwer.
- FELLONOSA, E. et POUND, E. (1972), *Le caractère écrit chinois, matériau poétique*, De L'Herne.
- FINCK, Michèle (2004), *Poésie moderne et musique « Vorrei e non vorrei »*, *Essai de poétique du son*, Honoré Champion, Paris.
- GRANET, Marcel (2002), *La pensée chinoise*, Albin Michel.

- L'ANE, (1982), le magazine freudien, février - mars 1982, n° 4, Paris, 51 p., François Cheng, « Faute de mieux » [p. 42-43].
- MALDINEY, Henri (1994), « L'esthétique des rythmes » in *Regard Parole Espace* Collection «Amers », Editions l'Age d'Homme, Lausanne, 1994, 1^{ère} édition 1973, 323 p., p.147
- MICHAUX , Henri (1980), *La nuit remue*, Gallimard.
- MOREL, Paul (2005), *Le champ du signe, étymologie et analyse d'un millier de caractères chinois*, You Feng Libraire-Editeur.
- RILKE, R.M. (1994), *Elégies de Duino, Sonnets à Orphée*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre et de Maurice Regnaut (Edition bilingue), Poésie Gallimard.

L'INTERNATIONALISATION, STANDARDISATION DE L'ART CONTEMPORAIN CHINOIS PAR LE MARCHÉ DEPUIS 1990

Shuang FUZIER
(I.R.I.E.C., Université Montpellier III)

Mots-clés : Art, contemporain, Chine, internationalisation, marché, économie, libéralisme, globalisation

Résumé : Le concept de l'art légitime international est illusoire. Avec cette idée d'internationalisation de l'art se cache une uniformisation de l'art. L'art contemporain chinois est complètement récupéré par cette globalisation de l'art international. La violence économique et culturelle du capitalisme occidental bouleverse la société chinoise et, en même temps, elle bouleverse le concept et l'idéologie de l'art. Malgré la volonté de l'égalité, cette identification est récupérée par l'internationalisation. Malgré les efforts de certains critiques d'art chinois résistants et des artistes résistants chinois, l'art contemporain chinois est condamné à suivre le modèle de l'occident.

Palabras clave: Arte, contemporáneo, China, internacionalización, mercado, economía, liberalismo, globalización

Resumen: El concepto del arte legítimo internacional es ilusorio. Con esta idea de internacionalización del arte se esconde una uniformación del arte. El arte contemporáneo chino es completamente recuperado por esta globalización del arte internacional. La violencia económica y cultural del capitalismo occidental

trastorna la sociedad china y, al mismo tiempo, ella trastorna el concepto y la ideología del arte. A pesar de la voluntad de la igualdad, esta identificación es recuperada por la internacionalización. A pesar de los esfuerzos de ciertos críticos de arte chinos resistentes y de los artistas resistentes chinos, el arte contemporáneo chino es condenado a seguir el modelo de occidente.

Key word: art, contemporary, China, internationalization, market, economy, liberalism, globalization

Abstract: The concept of international legitimate art is delusive. With this idea of internationalization of art a standardization of art hides. Chinese contemporary art is absolutely recovered by this globalization of international art. The economic and cultural violence of western capitalism confuses the Chinese society and, all at once, it confuses concept and ideology of art. In spite of the will of equality, this identification is recovered by internationalization. In spite of efforts of certain resistant Chinese critics of art and the Chinese resistant artists, Chinese contemporary art is compelled to follow the model of Occident.

La Chine d'aujourd'hui se présente au monde non seulement avec sa puissance économique mais aussi avec sa vitalité artistique. Comme le dit le titre d'un article du journal *Le Figaro* paru le vendredi 6 avril 2007 : « L'art contemporain chinois repart depuis Manhattan à la conquête du monde » (V.D. 2007 :33). Son développement rapide et son impact soudainement principal sur la scène internationale ont été aussi spectaculaires et significatifs que l'apparition de la participation à la mondialisation de la Chine elle-même. Il fut bouillonnant en 2006, aussi bien à New York qu'à Hong- Kong ou à Paris. En novembre, à Hong-Kong, les deux ventes d'art contemporain asiatique et d'art du vingtième siècle chinois ont totalisé près de 68 millions de dollars. La vente orchestrée le 29 juin à Paris par Artcurial a généré pour sa part 1,4 millions d'euros. La maison de vente Cornette de Saint-Cyr avance aussi ses cartes sur ce terrain en obtenant le meilleur résultat en France, avec un total d'1,7 millions d'euros en octobre 2006 (Azimi, 2006 : 102-103).

L'art contemporain¹ -tel qu'on le conçoit en Occident- n'existe que depuis une trentaine d'années en Chine. S'il rencontre un grand succès aux Etats-Unis et en Europe, il n'est en revanche apprécié que par très peu de Chinois. Les quelques collectionneurs du pays sont souvent des gens fortunés ou des nouveaux riches qui achètent des œuvres à prix fou, concurrençant ainsi les collectionneurs internationaux. Un exemple : en novembre 2006, chez Poly Auction à Pékin, la peinture à l'huile, créée en 2004, *Les nouveaux immigrants des Trois gorges*, de Liu Xiaodong (1963), était vendue aux enchères 22 millions de yuans (2,75 millions de dollars), un record dans le pays. Elle était adjugée à la femme d'affaires Zhang Lan de la société Qiaojiangnan. La possession de la culture est toujours considérée comme la meilleure façon de se ranger aux côtés des plus grands, surtout celle de l'art contemporain qui est si difficilement accepté par la plupart de la population en Chine ou ailleurs. Acheter ces œuvres en payant une fortune est vraiment un geste de gloire. Je cite une phrase de Li Wenzi (1968)², propriétaire de la galerie Trois quarts de Pékin, créée en 2004. C'est la première galerie d'art consacrée aux femmes artistes en Chine et Li signale dans son site :

Pour jouer avec des gens de qualité, il faut du courage.
Pour jouer avec des gens de la même génération, il faut de l'identité. Pour jouer avec des étrangers, il faut du sujet chinois. Pour jouer avec les artistes au sein de nous, il faut de l'intelligence et de la force physique.

¹ La définition de l'art contemporain correspond à l'art qui est exposé dans les lieux légitimes des institutions publiques ou privées, nationales et internationales. Cette simple délimitation permet de faire la distinction nécessaire entre l'art contemporain labellisé et toute la création contemporaine actuelle.

² <http://blog.artron.net/?uid/39736/>

Il fait peu de doute que pour Li Wenzhi, l'art se segmente en fonction des destinataires. Pour cette galeriste, la création est considérée comme un jeu, une ruse, une stratégie, qui n'a qu'un seul but : comment peut-on mieux vendre ? Les propos sans ambiguïté de Li Wenzhi montrent que les produits artistiques et culturels sont conçus comme des marchandises prêtes à consommer, faisant état d'un alignement de l'art sur l'économie de marché. La propriétaire de la galerie n'a jamais caché cette motivation commerciale, elle déclare en toute franchise « Quand pourrions-nous (les Chinois) entrer complètement dans le marché de l'art international ? Quand nous pourrions gagner des dollars au lieu de yuans avec nos œuvres chinoises ? ».

Aussi, quelles influences peuvent alors avoir les conditions artistiques mondialisées du marché de l'art sur les artistes chinois ? Comment l'art chinois millénaire peut-il s'intégrer si facilement au système de consommation ? Qu'accompagne ce phénomène de croissance ? Qu'en est-il, au juste, de cette fièvre de l'art contemporain chinois ? N'oublions pas que depuis 1949 la Chine a toujours eu un système communiste qui coexiste avec le libéralisme capitaliste depuis à peine trente ans.

1. LE TRIOMPHE DE L'ART CONTEMPORAIN CHINOIS DEPUIS 1990

Depuis 1949, l'art en Chine a traversé différentes périodes, portant tantôt les valeurs du maoïsme, du socialisme puis du libéralisme. La constitution de l'art contemporain chinois est simultanée au développement de l'économie de marché capitaliste sous la forme actuelle du libéralisme dans le pays. C'est pourquoi, le succès phénoménal de cette production sur la scène internationale s'est aligné sur l'importante croissance économique. Elle triompha

d'abord en Occident dans les années 1990 alors même qu'elle était toujours sous la haute surveillance du gouvernement. Cependant, l'ouverture économique était en marche. Récemment, un article au titre de « Marché d'œuvres d'art : la Chine dépasse la France en 2007 » a décrit ainsi³ :

C'est désormais chose faite : en 2007, la Chine a dépassé la France, en devenant le troisième marché mondial de ventes aux enchères d'œuvres d'art, juste derrière les Etats-Unis et l'Angleterre, d'après un rapport publié le 3 mars par Artion, la plus grande maison d'édition d'art en ligne, basé sur les résultats de 119 salles des ventes à travers le monde. [...]

Montant total des ventes réalisées ? 23,7 milliards de yuans (2,2 milliards d'euros), [...] En terme de chiffre d'affaires, cela représente une hausse de presque 30% par rapport à 2006. [...]

Autre fait significatif pointé par le rapport : parmi les 35 artistes contemporains les plus chers l'an passé, 15 étaient chinois.

Avec cette économie de marché s'est développée une nouvelle classe et culture bourgeoise chinoise qui, on le sait désormais, a une puissance financière considérable. D'ailleurs, de manière générale, force est de constater que les nouveaux collectionneurs de l'art sont issus de cette classe sociale. Il suffit de rappeler les

³ <http://www.aujourdhuilachine.com/actualites-chine-marche-d-oeuvres-d-art-la-chine-depasse-la-france-en-5815.asp?1=1> le 4/3/2008 à 23h15 par Mathilde Bonnassieux

propos de Serge Guilbaut (1943) dans son livre *Comment New York vola l'idée d'art moderne* pour comprendre que le phénomène est récurrent. Par exemple, l'Inde connaît actuellement les mêmes phénomènes.

[...] confrontée à cette vague d'achat, une partie de la bourgeoisie, tentant de conserver une différence culturelle, s'apprêtait à tourner son regard vers un art plus avancé, plus audacieux et plus moderne (Guilbaut, 1996 : 125).

Il y a non seulement les collectionneurs chinois qui achètent, mais il y a surtout une grande partie, 90%, d'achats d'art contemporain chinois par des amateurs internationaux. Le surnombre de galeries, de foires d'art et de salles de ventes aux enchères provoque l'industrialisation de la production et son internationalisation. En 2008, une nouvelle observation est faite par l'occident ⁴:

[...] il y a quelques années, l'art chinois était surtout la cible des collectionneurs étrangers, aujourd'hui de plus en plus de Chinois se mettent à acheter chinois. [...] la croissance du marché de l'art chinois est encore très artificielle [...]

Il devient patent que l'art contemporain chinois est de plus en plus important dans le marché international. On retiendra un ensemble de facteurs contribuant à cette réussite économique. Les circonstances de la démaoïsation, de la réforme économique, de la coexistence du communisme et du libéralisme font que les

⁴ <http://www.aujourdhuilachine.com/actualites-chine-marche-d-oeuvres-d-art-la-chine-depasse-la-france-en-5815.asp?1=1> le 4/3/2008 à 23h15 par Mathilde Bonnassieux

productions artistiques chinoises livrent aux yeux du monde occidental une image dynamique du pays. Comme l'art américain après la guerre froide (Guibaut, 1996 : 263), celui de la Chine a désormais un visage séduisant. Si sa face artistique apparaît sous les traits d'un expressionnisme réaliste, sa face politique chante les valeurs du libéralisme individualiste.

2. L'ÉMERGENCE DE L'ART CONTEMPORAIN CHINOIS

L'émergence de l'art contemporain chinois commença avec l'ouverture du pays vers le monde extérieur, la célèbre Chinese Economic Reform /*gaige kaifang*⁵. Cette démarche signifiait se moderniser. Elle fut lancée par Deng Xiaoping (22.08.1904-19.02.1997), et créait un bouleversement considérable tant social qu'économique, politique et culturel. Le pays venait de se débarrasser de l'ombre de la révolution culturelle et s'adonna directement à la théorie et à la pratique de l'économie de marché, celle du marché libre. Les Chinois vivaient pleinement dans une démaoïsation et un libéralisme vers l'occident.

La Chine des années quatre-vingt était un pays sous-développé, les revenus y étaient égaux, mais ces salaires de misère étaient juste suffisants pour vivre. Vingt ans plus tard, le revenu moyen

⁵ La réforme économique chinoise se rapporte au programme des changements économiques appelés le «socialisme avec des caractéristiques chinoises» du continent de la République populaire de Chine (RPC) qui ont été commencés en 1978 par des pragmatistes dans le parti communiste de la Chine (CPC) mené par Deng Xiaoping et sont continus jusqu'à aujourd'hui. Le but de la réforme économique chinoise était de produire de la valeur en surplus suffisante pour financer la modernisation de l'économie des Chinois du continent. http://en.wikipedia.org/wiki/Chinese_economic_reform

annuel était passé de 350 à 1900 dollars. Les provinces côtières, les villes, progressèrent beaucoup plus vite que ce chiffre général. Les activités libres comme celles du paysan, de l'artisan ou du commerçant furent désormais encouragées par l'état qui favorisa une responsabilisation de l'individu. Il y eut aussi la privatisation des petites industries et des petits commerces, la décentralisation des décisions administratives dans les provinces, les arrondissements ou les cantons, etc... Mais la Chine était toujours sous le régime totalitaire car les quatre Principes fondamentaux⁶ refusaient tout contre-pouvoir.

Aujourd'hui les habitants sont engagés, ils n'ont jamais connu une envie de s'enrichir aussi forte que maintenant : c'est devenu une de leurs priorités.

Fabienne Verdier dans son livre *Passagère du silence*, écrit :

Les Américains ont acheté ; ils découvraient un art chinois adapté à leur forme d'expression : ils étaient contents. Pour les Chinois, cette facilité à copier tout en adaptant des sujets nationaux représente, certes, un danger : on fait ce qui plaît, on fait ce qui se vend. Aucun problème pour aller dans le sens du vent, pour suivre les modes. J'ai entendu des peintres chinois déclarer carrément : Je peux tout faire ; dis-moi seulement ce qu'il faut peindre pour séduire le marché occidental (Verdier, 2003: 88).

Dans les grandes villes comme Pékin, Shanghai, Shenzhen... la croissance économique est effrayante. Les classes moyennes

⁶ La voie socialiste, la dictature du prolétariat, le rôle dirigeant du Parti communiste, le marxisme-léninisme et la pensée-maozedong.

comprennent quatre cent millions de personnes dont sept millions sont considérées comme riches ou très riches –des milliardaires chinois qui figurent souvent dans les reportages télévisés des chaînes occidentales actuelles. Les taux de croissance de 2004 et 2005 étaient respectivement de 10,2% et 10,1%, les exportations sont passées de 762 à 930 milliards de dollars en 2006 avec un excédent qui croîtra de 100 à 150 milliards de dollars (Gravereau, 2006). Une ambiance générale d'optimisme s'installa, mais...

Les années 80 furent une époque particulière et importante dans l'histoire de l'art contemporain chinois. Des échanges économiques culturels consécutifs avec le monde occidental entraînèrent l'émergence de nouvelles idéologies et visions artistiques. Les artistes chinois d'avant-garde, comme leur nom l'indique, se jetèrent courageusement dans ce nouveau courant –le mouvement d'art des nouvelles vagues 85 /85 *xinchao meishu yundong*–, qui ne se limita pas à l'année 1985 mais s'élargit jusqu'en 1989.

Celui-ci englobait divers phénomènes artistiques durant ces 4 ans : des expositions collectives ou personnelles, des actions, des discours, etc... Le début de ce mouvement fut marqué par deux événements qui eurent lieu aux mois d'avril et mai 1985, l'un fut l'assemblée de la Montagne Huang /*huangshan hui yi*, l'autre fut l'exposition d'art de la jeunesse chinoise en avant/*qianjin zhong de zhongguo qingniqn meizhan*. Elle se termina par la célèbre exposition d'art moderne/*zhongguo xiandai yishuzhan*, qui eut lieu au mois de février 1989 à Pékin, à la galerie d'art national de Chine. Et pour cause, dans cette exposition, pour finir son travail, l'artiste Xiao Lu tirait une balle avec un pistolet sur son installation nommée *Dialogue/duihua*, juste après le vernissage en présence d'un public nombreux. L'exposition fut interrompue par l'autorité gouvernementale. Cette œuvre a été récemment vendue aux enchères pour 3210 000 yuans, à peu près 321 000 euros. Il

faut remarquer que deux mois après eurent lieu les événements de Tienanmen.

Dans les années 90, les artistes chinois vivaient dans une atmosphère culturelle assez libre qu'ils n'ont jamais connue auparavant. La porte de la Chine était ouverte depuis plus de 10 ans. Avec l'augmentation des taux économiques, des revenus, l'apparition des nouveaux riches, les problèmes sociaux réapparurent. Les gens commencèrent à réfléchir, à se poser des questions. L'art n'était plus influencé exclusivement par le communisme ou le socialisme, les artistes pouvaient désormais s'exprimer beaucoup plus librement qu'avant. Un nouveau courant nommé « l'art d'après 90 » / *jiushi niandai hou yishu*, apparut et présenta les créations des artistes nés(es) dans les années 60, 70 et 80. Il introduisit une rupture avec les siècles précédents : de nouvelles techniques, présentations, et idéologies, des sujets originaux, tout changea. Les habitudes de consommation de l'art se modifièrent également, sa place dans la culture et le circuit du marché ne furent plus les mêmes. Généralement, la société chinoise n'était plus comme il y avait 5, 10 ou bien 50 ans. Après les années 90, les jeunes artistes nés dans les années 60, 70, et 80 devinrent les principaux créateurs de l'art contemporain chinois. Durant plus de 10 ans, celui-ci était comme un bouillon, il éclatait de toute part. Pendant cette dizaine d'années, il s'essaya à presque tous les mouvements artistiques apparus en Occident depuis la fin du 19^{ème} siècle. Les écoles des beaux-arts attachaient une grande importance à la peinture à l'huile :

[...] le département de peinture à l'huile attirait la moitié des étudiants de l'université... quand je suis arrivée, en 1983, la peinture à l'huile était la voie royale si on voulait devenir un artiste qui comptait ; elle seule avait,

dans cette école, des lettres de noblesse (Verdier, 2003 : 76-80).

Fabienne Verdier raconta dans son livre ce phénomène lors de son séjour d'études à l'école des beaux-arts du Sichuan. Il était semblable au sud et au nord de la Chine. Impressionnisme, expressionnisme, cubisme, futurisme, art abstrait, abstraction géométrique, Bauhaus, surréalisme, dadaïsme, pop art, post-modernisme... rien n'échappa à la pratique des artistes. Il ne faut pas oublier le retour de la peinture traditionnelle et de la calligraphie chinoise, car très longtemps l'art traditionnel fut appelé à disparaître : il ne répondait pas au besoin de la propagande communiste et était considéré bourgeois. Les nouveaux mouvements comme les performances, le body art, la photographie, la vidéo, l'art numérique, l'art conceptuel, l'installation... émergeaient au même moment. Cela explique la diversité de la présentation de l'art actuel en Chine. Celui-ci évolue si vite et si profondément qu'il entre déjà dans le mouvement international. Il a de nouvelles perspectives : le pluralisme. Ce fut aussi à cette période que l'art féministe chinois entra dans les pratiques contemporaines.

Les travaux des artistes chinoises, inspirés des productions féminines occidentales, semblent apporter de nouvelles idées. Or il est frappant de comparer ces œuvres. Les similitudes sont grandes. Dans son rapport, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, fait à la demande des affaires étrangères françaises en 2001, Alain Qumin (1967) écrit:

Le monde de l'art obéit largement à un schéma de duopole entre les Etats-Unis, d'une part, et l'Europe, d'autre part (ou plus précisément quelques pays d'Europe occidentale seulement), l'Allemagne constituant clairement le cœur de

ce second ensemble. [...] L'opposition apparaît nettement entre, d'une part, un centre clairement occidental, et qui, à l'intérieur de cet espace, regroupe les pays les plus riches, et, d'autre part, une périphérie artistique à laquelle sont rattachés en particulier les pays du tiers-monde [...]

Philippe Dagen ajoute, dans son article « Le lent effacement de l'art français sur la scène mondiale », publié le 8 juin 2001 dans le journal *Le monde* ⁷ :

Il (Alain Quemin) dénonce l'illusion de concepts tels qu'internationalisation et globalisation, qui ne sont que les masques sous lesquels s'abrite l'hégémonie occidentale en matière d'art. Il peut y avoir des artistes de qualité en Afrique ou en Asie, mais seulement si l'Occident les reconnaît comme tels, les expose et les vend, au terme d'un processus d'assimilation. Mais ni l'Afrique ni l'Asie - pas même le Japon ou la Corée - ne sont en mesure d'influer sur les tendances d'un marché où le pouvoir économique et politique pèse infiniment plus lourd que les idées et le talent. «Les artistes des pays "mineurs" restent, comme l'ensemble de la communauté artistique, labellisés par le main Stream du monde de l'art contemporain occidental et, avant tout autre pays, par les Etats-Unis, dont le rôle leader est incontestable».

Le concept de l'art légitime international est illusoire. Avec cette idée se cache une uniformisation des pratiques, qui, de Pékin à New York en passant par Bombay et Düsseldorf, s'académise.

⁷ <http://www.france-mail-forum.de/fmf23/cul/23cdagen.html>, consulté le 12 juin 2007

L'art contemporain chinois est complètement récupéré par cette globalisation. En s'inspirant des artistes femmes occidentales, celles de Chine se sont fait une place dans le monde de l'art et leur présence est aussi encouragée par l'institution et par le gouvernement. Le développement de l'art dans le pays et la présence importante des femmes en son sein donne à la Chine une image puissante dans la situation politique et économique internationale, à côté des Etats-Unis, de l'Allemagne, de la Grande-Bretagne, de l'Italie, de la France, de la Suisse...

Le concept d'internationalité entraîne une uniformisation artistique. Les ouvertures de foires et de salles de vente aux enchères internationales comme Sotheby's, Christie ou Artcurial dans des pays en voie de développement, en Asie ou en Afrique, uniformisent aussi le marché de l'art contemporain. La violence économique et culturelle du capitalisme occidental bouleverse la société chinoise et, en même temps, elle bouleverse le concept et l'idéologie de l'art. Valérie Arrault éclaire mes pensées :

L'art n'est pas une instance critique extérieure chargée de la mission de représenter ce qui existe déjà en dehors de lui. En aucun cas. Je suis au contraire convaincue que le social est sa représentation et qu'il est aussi l'agent du social. Il n'en est pas le miroir. Il n'est ni déformant ni anticipateur. Il en est une participation. En fait, sa représentation n'est autre que l'extériorisation de sa substance sociale (Arrault, 2005: 45-45).

Le monde chinois actuel est dominé par l'argent absolu, le marché libéral capitaliste remplace petit à petit le régime socialiste. Le fort désir d'identification du Chinois fait que l'occident devient l'Autre tant envié. Ce problème incite le pays à se soumettre à son influence économique et culturelle. L'art contemporain chi-

nois réagit de la même façon que la société chinoise pour exister dans le monde international. Malgré la volonté de l'égalité, cette identification est récupérée par l'internationalisation. Même si certains critiques et artistes tentent de résister, l'art contemporain chinois est condamné à suivre le modèle de l'occident.

3. L'APPARITION DES GALERIES ET DU MARCHÉ DE L'ART INSTITUTIONNEL

Jusqu'à la fin des années 80, il n'existait en Chine aucun système de production et de diffusion artistique analogue à celui de l'Occident (Li, 2003 : 76). Les artistes n'étaient pas autorisés à devenir indépendants. C'est au cours des années 90 que l'internationalisme, émergeant à Pékin, devint un facteur important et efficace (Li, 2007 : 77). Les artistes commencèrent à vendre leurs œuvres et le marché de l'art se forma. Une forme embryonnaire de galerie d'art apparut à Pékin. En 1987, Wang Yun fonda la galerie collective Zui Yi Xian : la presse de cette époque y vit le début de l'industrialisation de la peinture chinoise. En 1988, cette création marqua le début des galeries régulières en Chine. Mais le système institutionnel du marché de l'art n'existait pas encore à cette période. La première galerie à forme d'institution internationale, Red Gate⁸, fut créée à Pékin par un Australien. Depuis lors, d'autres furent créées, financées par des sources étrangères, dont les plus importantes : Shuanghart Gallery Shanghai⁹, fondée à Shanghai en 1995 par un Suisse, China Arts Archives & Warehouse¹⁰, conçue en 1996 à Pékin par un Belge (Frank Uytterhaegen, 1954)

⁸ <http://www.redgategallery.com/>

⁹ <http://www.shanghartgallery.com/>

¹⁰ <http://www.archivesandwarehouse.com/>

- cette galerie est aussi un centre de documentation complet sur l'art contemporain chinois. Courtyard¹¹ y fut également créée en 1996 par une Française. En outre, beaucoup de galeries étrangères s'installèrent à Shanghai et dans la capitale, notamment dans le quartier des ambassades ou dans les zones sensibles de l'art contemporain comme l'Usine 798¹² où Galleria Continua¹³ fut fondée en 1990 par trois Italiens, entre autres.

Actuellement, il y a plus de 5000 galeries d'art en Chine et plus de 1000 salles de ventes aux enchères. Elles sont principalement situées à Shanghai et Pékin, centre politique, culturel, médiatique et pôle de l'éducation. Ce lieu important réunit des artistes de tous les genres, des critiques d'art, des chercheurs, des collectionneurs, des institutions de l'art, des grandes entreprises, etc... Il y a de plus en plus de sociétés de ventes aux enchères internationales ou chinoises, des biennales, des foires, des galeries qui participent au réseau de l'industrie de l'art en Chine. Vers 1995, la plupart de ceux qui militaient pour un art expérimental dans le pays sentirent que leur combat était perdu. Le « pouvoir d'interprétation » avait été transféré aux galeries commerciales et aux organisateurs internationaux, provoquant la dégénérescence du système académique (Li, 2003 : 79). L'idéologie de l'art contemporain légitime chinois fut complètement créée par les capitaux étrangers en suivant le système de l'art contemporain international : depuis, les artistes travaillent avec les institutions et obéissent aux conventions de l'art contemporain international pour être acceptés. L'industrie culturelle transforme les œuvres en produits intellectuels à commercialiser et l'artiste ne fait plus que

¹¹ <http://www.courtyard-gallery.com/>

¹² <http://www.798.net.cn/index.htm>

¹³ <http://www.galleriacontinua.com/>

ce que le marché attend de lui. La contrainte économique existe depuis des siècles. Pour vivre, femmes ou hommes sont obligés de se soumettre au marché.

Les galeries d'art jouent normalement un rôle essentiel dans la chaîne du marché de l'art. Mais actuellement, en Chine, la plupart d'entre elles ne sont pas toutes conformes à la norme institutionnelle internationale. En revanche, le nombre excessif de salles de ventes aux enchères, de grandes organisations de foires et de galeries internationales face au nombre réduit de collectionneurs avertis, trouble le marché de l'art chinois. Tous ces problèmes importunent les artistes. Pour s'intégrer dans la chaîne de l'industrie intellectuelle, certains d'entre eux se regroupent et créent des lieux de haute culture à consommer. C'est le cas de Da Shanzi, qui se situe dans l'usine 798¹⁴. On y trouve des ateliers d'artistes, des galeries internationales, des salles de spectacles, de danse, de concerts, d'expositions, de cinéma, des restaurants luxueux, des bars exotiques, des boutiques artisanales, des librairies d'art... Actuellement, dans toutes les grandes villes chinoises on peut voir des centres d'art contemporain au style de 798.

L'art contemporain est devenu d'un grand intérêt économique et politique et, parallèlement, celui de la Chine est de plus en plus occidentalisé et commercialisé.

4. LE PARADOXE DU SOUTIEN DU GOUVERNEMENT QUI REJOINT LES POSITIONS DE LA BOURGEOISIE LIBERALE

Depuis l'an 2000, on a pu noter que le gouvernement communiste chinois s'est employé à soutenir l'art contemporain.

¹⁴ <http://www.798space.com/>

De nombreuses expositions sont financées ou organisées par le gouvernement en Chine et dans les pays étrangers. Certaines d'entre elles comme les performances sont toujours sous la surveillance de l'autorité chinoise, mais l'expression artistique est beaucoup plus libre qu'il y a vingt ans. Si un tel changement d'attitude de la part du gouvernement communiste ne peut s'expliquer par son héritage idéologique, il faut croire que les enjeux de la mondialisation qui se dessinent laissent espérer un avenir auquel il entend participer. Le pouvoir, autrefois réticent à soutenir l'art contemporain, rejoint désormais ouvertement les positions de la bourgeoisie d'affaires chinoise.

Ainsi, avec l'art contemporain, le gouvernement communiste et la bourgeoisie libérale défendent respectivement et conjointement l'image de l'audace, de l'innovation et de la mondialisation. Dans cette grande entreprise que représente pour un pays la construction d'une image politique moderne et dynamique, la femme et son statut sont considérés comme des éléments indispensables à la reconnaissance de la modernité du pays pour sa meilleure participation internationale. Or, il semblerait bien que ce soit dans ce cadre général et avec ces conditions toutes particulières qu'il faille replacer l'art contemporain au féminin pour comprendre son développement jusqu'à sa reconnaissance des plus hautes instances de légitimation nationales et internationales.

Sans doute, l'avenir verra l'art contemporain chinois de plus en plus soutenu par l'État.

5. CONCLUSION

De la rupture avec l'oppression historique et actuelle comme le sexisme, la tyrannie économique, politique et même culturelle, on peut voir émerger des artistes et des concepts artistiques

novateurs. Si cette société se trouve sédimentée d'une couche de nouvelles cultures superficielles, elle repose néanmoins sur une couche d'anciennes civilisations. De toute évidence, la Chine se prépare à figurer parmi les plus grands comme les Etats-Unis, la Russie... mais de quelle façon ? Ce qui me conduit à dire que l'enjeu de l'art contemporain chinois s'avère être une longue chaîne de paradoxes entre l'économie libérale et le communisme, l'internationalisation et l'identification, l'artiste, l'institution et le public. En tenant compte du triple jeu de l'art contemporain proposé par Nathalie Heinich :

Le jeu de l'art contemporain dans les arts plastiques se joue à trois partenaires. Transgressions des frontières de l'art par les artistes, réactions négatives du public, intégrations par les spécialistes engendrent des propositions un peu plus provocantes, des rejets plus violents et des institutionnalisations toujours plus sidérantes (Heinich, 2006 : la quatrième couverture).

Quelle identité la Chine cherche-t-elle en étant un pays en voie de développement depuis si peu ? Quels rapports peut-il y avoir entre cette recherche, cette construction d'une identité nationale et l'art contemporain chinois ?

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARRAULT, Valérie et JIMENEZ, Marc (2005), *Art et mutations : Les nouvelles relations esthétiques (Broché)*, Klincksieck, collection L'université des arts, Paris.
- ARRAULT, Valérie et JIMENEZ, Marc (2003), *Imaginaire et utopies du XXIe siècle (Broché)*, Klincksieck, collection L'université des arts, Paris.

- ARRAULT, Valérie et JIMENEZ, Marc (2006), *L'artiste (Broché)*, Klincksieck, collection L'université des arts, Paris.
- Artcurial, catalogue de vente aux enchères Artcurial (2006), *Art chinois du 20^{ème}*, Ed. Hôtel Dassault, jeudi 29 juin 2006, Paris.
- ASSOCIATION ARTIFICES, dirigée par CHAGNOLLAUD, J.P., FOREST, A., MULLER P., PEQUIGNOT, B., ROLLAND, D. (1999), *Art contemporain et pluralisme : Nouvelles perspectives « ...et maintenant, qu'est-ce qu'on fait ? » Colloque sur l'art contemporain, Artifices, Apt 16 et 17 mai 1998*, L'Harmattan, Collection Questions Contemporaines, Paris.
- AZIMI, Roxana (2006), « Les folles enchères de l'art contemporain », In *L'œil*, n° 588, février 2007.
- BOURDIEU, Pierre (1998), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Essais, Paris.
- BRETET, Chantal (2003), *Alors, la Chine ?*, Centre Pompidou, Paris.
- CHALUMEAU, Jean-Luc (2005), *Histoire de l'art contemporain*, Klincksieck, Paris.
- CHALUMEAU, Jean-Luc (2002), *La lecture de l'art*, Klincksieck, Paris.
- CHEVRIER, Yves (1983), *La Chine moderne*, Presses Universitaire de France, Que sais-je ? Paris.
- CROS, Edmond (2003), *La sociocritique*, l'Harmattan, Paris.
- FRECHES, José et DEMATTE, Monica (2005), *Créateurs du monde nouveau : artistes chinois d'aujourd'hui*, Ed. Au Diable Vauvert, Vauvert.
- GRAVEREAU, Jacques (2006), « La Chine qu'ils inventent », In *Chine Plus économie, culture, voyages*, n° 1.
- GROPPO, Bruno (1998), « Identité, identité, identité dans l'Italie républicaine », in Massimo Tramonte, *l'Italie à l'heure des bilans*, Ed. UVP, Montpellier.

- GROSENICK, Uta (2005), *Art Now: Volume 2, The new directory to 136 international contemporary artists*, Ed. Taschen.
- GUILBAUT, Serge (1996), *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Ed. Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Art », Nîmes.
- HEINICH, Nathalie (1998), *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, Paris.
- HEINICH, Nathalie (1996), *Etre artiste*, Klincksieck, collection Klincksieck-études, Paris.
- MICHAUD, Yves (1993), *Enseigner l'art ? Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, Jacqueline Chambon, Paris.
- MICHAUD, Yves (2006), *La crise de l'art contemporain-Utopie, démocratie et comédie*, Quadrige/PUF, Paris.
- NAMER, Gérard (2000), *Halbwachs et la mémoire sociale*, L'Harmattan, Paris.
- NURIDSANY, Michel et DOMAGE, Marc (2004), *Art contemporain chinois*, Flammarion, Beaux livres, Histoire de l'art, Paris.
- ONFRAY, Michel (2003), *Archéologie du présent*, Grasset-Adam Biro, Paris.
- PERIER, Henry, commissaire de l'exposition et direction du catalogue, (2004), *Chine, le corps partout ?/China, the body everywhere ?/身体.中国/shenti zhongguo/*, Coordination éditoriale : Jean-Pierre Barou, Sylvie Crossman/ Indigène éditions, Montpellier.
- PEYREFITTE, Alain (1997), *La Chine s'est éveillée : carnets de route de l'ère Deng Xiaoping*, Fayard, Paris.
- QUMIN, Alain (2002), L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international-la place des pays 'périphériques' à 'l'ère de la globalisation et du métissage', *Les territoires de l'art*, Volume 34, numéro 2, pp. 15-40 <http://www.erudit.org/revue/socsoc/2002/v34/n2/index.html>, consulté le 12 juin 07.

- QUMIN, Alain (2001), *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*, Ministère des affaires étrangères, Paris, http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/Le_role_des_pays_prescripteurs_sur_le_marche_et_dans_le_monde_de_l_art_contemporain.pdf, consulté le 16, juin 2007.
- SAÏD, Edward (1994), *L'orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Seuil, Paris.
- VERDIER, Fabienne (2003), *Passagère du silence*, Albin Michel, Paris.
- V.D. « L'art contemporain chinois repart depuis Manhattan à la conquête du monde », *Le Figaro*, vendredi 6 avril 2007, n° 19495, cahier n° 3.

II. Discursos de la violencia / violencia de los discursos

VIOLENCIA EPISTÉMICA Y DESCOLONIZACIÓN DEL CONOCIMIENTO

Genara PULIDO TIRADO
(Universidad de Jaén)

Palabras clave: Violencia epistémica, decolonialidad, colonialismo, modernidad, postmodernidad, transmodernidad

Resumen: La violencia epistémica se viene produciendo en América Latina desde hace más de quinientos años. Se entiende que la violencia epistémica la constituye una serie de discursos sistemáticos, regulares y repetidos que no toleran las epistemologías alternativas y pretenden negar la alteridad y subjetividad de los Otros de una forma que perpetúa la opresión de sus saberes y justifica su dominación. Esto es, violencia ejercida a través de regímenes de saber y la represión epistemológica de los otros mediante la denigración e invalidación de sus propios saberes a partir de determinados regímenes discursivos universales que representan y re-inventan para sí mismos. En este artículo se estudia la dialéctica modernidad/colonialidad vs. pensamiento descolonial atendiendo a las formas y características que adoptan las dos matrices de conocimiento.

Mots-clés : Violence épistémique, décolonialité, colonialisme, modernité, postmodernité, transmodernité

Résumé : La violence épistémique se produit en Amérique Latine depuis plus de cinq cents ans. Il faut comprendre que la violence épistémique est constituée par une série de discours systématiques, réguliers et répétés qui ne tolèrent pas

les épistémologies alternatives et prétendent nier l'altérité et la subjectivité des Autres, de façon que l'oppression de leurs savoirs est perpétuée et justifie ainsi sa domination. C'est-à-dire, une violence exercée par les régimes du savoir et la répression épistémologique des autres, moyennant la dénigration et l'invalidation de leurs propres savoirs à partir de certains régimes discursifs universels qui représentent et réinventent pour eux-mêmes. Dans cet article, l'on étudie la dialectique modernité/colonialité vs. pensée décoloniale d'après les formes et caractéristiques qu'adoptent les deux matrices de connaissance.

Key words: epistemic violence, decolonialness, colonialism, modernity, post-modernity, trans-modernity.

Abstract: Epistemic violence has been recurrent in Latin America for more than five hundred years. It is well understood that epistemic violence is constituted by series of systematic discourses, regularly and repeatedly brought about, which do not admit alternative epistemologies and try to negate the alterity and subjectivity of the Other in such a way as to perpetuate the oppression of its knowledge and justify its subjection. That is, it is violence exerted through orders of knowledge and the epistemological repression of others by means of denigration and invalidation of their knowledge based on a number of universal discursive orders which are represented and reinvented for their own interest. In this article we study the dialectics modernity/colonialness vs. decolonising thought heeding to the forms and characteristics adopted by both matrices of knowledge.

Vivir en la frontera significa que tú
no eres ni hispana, india, negra, española,
ni gabacha, eres mestiza, mulata, híbrida,
mientras llevas las cinco razas sobre tu espalda
sin saber para qué lado volverte, de cuál correr.

G. Anzaldúa, *Borderlands / La Frontera The New Mestiza*.

La violencia es una manifestación tan vieja como el hombre y presenta múltiples manifestaciones tanto en el ámbito privado

como público, así como en la vida individual, interpersonal y colectiva. La violencia epistémica ha acompañado casi siempre nuestro afán de conocimiento y el paralelo deseo de imponer nuestra propia manera de entender y formular el conocimiento al Otro; la violencia epistémica de la que voy a hablar aquí es un fenómeno moderno que empieza con la colonización y se perpetúa con la descolonización de los antiguos imperios al tiempo que se reformula con nuevas formas de neocolonialismo e imperialismo.

Los países del tercer mundo (la obra que Arturo Escobar dedica a este tema es muy significativa en relación al proceso de invención del llamado tercer mundo y todo lo que ello encierra¹) son los que han estado sometidos a un doble (o triple) tipo de violencia: la violencia estructural, que está en la base de las desigualdades existentes entre los países del primer y tercer mundo; y una violencia simbólica, violencia de carácter fundamentalmente cultural, más sutil, que ha tenido casi siempre la función de legitimar no sólo la violencia estructural, sino también la violencia directa.

Si la violencia cultural se manifiesta a través de una serie de discursos, símbolos, metáforas, himnos patrióticos, religiosos y otros, la violencia epistémica se relaciona, desde Foucault y sus imprescindibles estudios sobre la relación saber-poder (v. Foucault,

¹ Este crítico ha destacado que “Después de cuatro décadas de este discurso, la mayoría de las formas de entender y representar el Tercer Mundo siguen siendo dictadas por las mismas premisas básicas. Las formas de poder que han surgido no funcionan tanto por medio de la represión, sino de la normalización; no por ignorancia sino por control de conocimiento; no por interés humanitario, sino por la burocratización de la acción social. A medida que las condiciones que originaron el desarrollo ejercían más presión, éste sólo fue capaz de aumentar su control, refinar sus métodos y entender su alcance” (Escobar, 1996: 109).

1965), con los temas relativos a la producción y a la manera que tiene el poder de apropiarse y condicionar esa forma de conocimiento. Se trata, en la mayor parte de los casos, como se ha demostrado a lo largo de la historia, de aniquilar otras formas de saber que se consideran salvajes, primitivas o femeninas.

Con el surgimiento de las diversas teorías postcoloniales –y descoloniales, como veremos aquí–, la violencia epistémica pasa a un primer término en tanto que se cobra plena conciencia de los efectos que causa el saber sobre sus sujetos y objetos, o dicho de otra manera, la importancia que ha tenido el conocimiento producido por los colonizadores e impuesto a los colonizados para el triunfo del dominio colonial. La violencia epistémica ejercida por los colonizadores europeos se manifestó en una serie de discursos que hacían posible y racionalizaban la dominación colonial produciendo de esta manera ciertas formas de ver Otras Sociedades y Otras Culturas. De ahí que la mayor parte de los teóricos postcoloniales coincidan en señalar que la historia no es una producción imparcial de conocimientos, sino un proceso de violencia epistémica, construcción interesada en presentar una determinada representación de un objeto que puede no tener existencia empírica al margen de esa representación.

El lenguaje y los distintos tipos de discursos son los instrumentos de los que se vale este tipo de violencia, la cual requiere una determinada cosmovisión o paradigma intelectual en el que el Otro y/o la Otra se ven como seres humanos de segunda o sub-humanos (animales, salvajes, etc.). Este paradigma surge en la Ilustración, cuando aparecen las ciencias sociales, humanas y naturales que dieron lugar a la justificación de la nueva ideología a través de distintas teorías sobre la raza que presuponían siempre la superioridad de la raza blanca sobre todas las demás. Estas disciplinas crean un conjunto de teorías y conceptos que se establecen

de forma normativa y están preparados para explicar cualquier excepción. Surgen así *epistemes*² dominantes, estructuras hegemónicas de saber que van unidas al poder y que se presentan como algo evidente a sus portadores aun cuando son construcciones de carácter social e histórico producidas en contextos de dominación. La violencia epistémica aparece indisolublemente unida a la relación dominante de poder que constituye su ideología legitimadora y a las *epistemes* dominantes que introducen, establecen y codifican ciertos conceptos y no otros como algo relevante, verdadero o posible, pero sin revelar sus intereses ocultos.

En definitiva, la violencia epistémica la constituye una serie de discursos sistemáticos, regulares y repetidos que no toleran las epistemologías alternativas y pretenden negar la alteridad y subjetividad de los Otros de una forma que perpetúa la opresión de sus saberes y justifica su dominación. Esto es, violencia ejercida por regímenes autoritarios a través de la represión epistemológica ejercida sobre los Otros mediante la denigración e invalidación de sus propios saberes a partir de determinados sistemas discursivos universales que representan y reinventan para sí mismos. En

² Recordemos que la epistemología es una rama de la filosofía que se ocupa de la naturaleza, los orígenes y los límites del conocimiento. El vocablo y concepto de *episteme* nace en tiempos de Sócrates y se desarrolla plenamente en Platón y en Aristóteles; surge como consecuencia de la carencia del griego de un término genérico para designar todos los modos del saber ya que este idioma sólo tenía términos para indicar distintos modos de saber. *Episteme* significa, en un primer momento, un modo de saber acerca de las cosas que rebasa la esfera de la simple noticia, un modo de intelección que viene determinado por la visión interna de la estructura de las cosas. Aquí uso este término en el sentido que le diera Foucault en su obra fundamental *Las palabras y las cosas* (1966), atendiendo a los cambios históricos que se han dado en la conceptualización de la relación entre sujeto y saber.

un marco colonial (neo- o post-colonial) esta violencia funciona para condenar el saber y las prácticas de los pueblos indígenas a una existencia epistémica derivada y sometida, condena que se produce a través de estrategias como la contraposición entre formas indígenas de saber y saber científico, que es supuestamente el más verdadero; el equiparar la alteridad con la ignorancia; o el ocultar, negar y vaciar las formas indígenas de saber de cualquier significado legítimo, y calificarlas a continuación de ser infantiles o supersticiosas.

Gayatri Spivak, destacada representante del Grupo Sudasiático de Estudios Subalternos, introduce y desarrolla este concepto entendido como un proceso colonial en que Europa se estabiliza como el sujeto indeterminado que tiene el poder explicativo mientras que los colonizados se convierten en los Otros, los Otros que esperan ser explicados, pero que no tienen voz ni poder. El punto de partida de la teórica post-colonial es la crítica de los intentos que se habían dado en el siglo XX en Occidente de “problematizar al sujeto hacia la pregunta de cómo es representado en el discurso occidental el sujeto del tercer mundo” (Spivak, 1985: 260). La manifestación primera de la violencia epistémica es la constitución del sujeto colonial como Otro, esto es, “la obliteración asimétrica de la huella de ese Otro en su precaria Subjetividad” (*ibidem*: 277). Tomando la visión de Foucault (1965: 251, 262, 269), que localiza la violencia epistémica en la redefinición de la salud mental a finales del siglo XVIII, Spivak lo interpreta en los siguientes términos:

Tal vez no es más que pedir que el subtexto de la narrativa palimpéslica del imperialismo sea reconocida como “conocimiento subyugado”, un conjunto total de conocimientos que han sido descalificados como inad-

cuados para su tarea o insuficientemente elaborados: conocimientos ingenuos, localizados en la parte baja de la jerarquía, por debajo del nivel requerido de cognición o científicidad (*idem*).

En contra de intelectuales occidentales como Foucault y Deleuze, que creen que los oprimidos pueden hablar si se les da la oportunidad, la autora hindú es contundente al respecto:

Para el “verdadero” grupo subalterno, cuya identidad es su diferencia, no hay sujeto subalterno irrepresentable que pueda conocer y hablar por sí mismo; la solución del intelectual no es abstenerse de la representación. El problema es que el itinerario del sujeto no ha sido trazado como para ofrecer un objeto de seducción al intelectual representante. En el levemente arcaico lenguaje del grupo indio, la cuestión se torna, ¿cómo podemos tocar la conciencia del pueblo, aun si investigamos su política? ¿Con qué voz la conciencia puede hablar el subalterno? Su proyecto, después de todo, es reescribir el desarrollo de la conciencia de la nación india (*ibidem*: 282).

Claramente enfrentada a los intelectuales occidentales que creen que pueden representar a las personas subalternas y hablar por ellas, o tener un punto de vista objetivo sobre el tema del subalterno, Spivak propone ofrecer una epistemología que considere a la mujer subalterna no como un caso de estudio, sino como una fuente de conocimiento y un sujeto que tiene su propia voz.

Años después habla la teórica de *worlding del otro* (Spivak, 1993) para describir el hecho de constituir y dar sentido a los sujetos como sujetos a partir de las diferentes modalidades de violencia

epistémica. El capitalismo es, en este marco, un lugar para la producción de representaciones culturales sobre sí mismo y el otro, y en este punto la literatura ha cumplido una función importante. Spivak señala que en el estudio de las literaturas de las culturas europeas de la era del imperialismo, en la historia literaria, se puede ver claramente el *worlding* del llamado tercer mundo, esto es, se considera que el tercer mundo está constituido por culturas distantes, explotadas por unos legados literarios intactos y ricos que están ahí para ser recuperados, interpretados y estudiados, hecho que constituye al tercer mundo como significante.

El amplio espacio geográfico y cultural que forman los países de América Latina y el Caribe ha sido testigo, desde hace siglos, de distintas modalidades de violencia, entre ellas la violencia epistémica. En 1970 Orlando Fals Borda ponía claramente de manifiesto el problema científico que encerraba la situación y la consecuente y “perentoria necesidad de que los pueblos subdesarrollados, sobre todo los de América Latina, den los pasos necesarios para contar con una ciencia propia y desembarazarse de la calca, el remedo de ciencia y tecnología precedente de la metrópoli imperialista” (Fals Borda, 1970: 7). Lo que este autor reivindicaba, al margen de cualquier afán nacionalista, es que los países latinoamericanos no copiaran los modelos de ciencia y tecnología de lujo, despilfarro y consumo de los países europeos, sino que crearan una ciencia modesta, pero con metas claras y precisas, en la que la interdependencia de muchos científicos de diversas áreas, y su trabajo en equipo, lograran subsanar la escasez de recursos a la par que acercar el momento del auténtico paso de los pueblos subdesarrollados a mejores niveles de convivencia. Lo que propone Fals es una ciencia con fuerza militante y destinada al pueblo cuya importancia valora justamente: “O ciencia rebelde, constructiva, o ciencia de segunda clase, imitativa y desadaptada. Se juega el

porvenir de nuestro pueblo, su propia identidad, su explicación de sí mismo, su razón de ser” (*ibidem*: 138). En el ámbito del pensamiento descolonial, no teorizado todavía como tal, las ideas de Aníbal Quijano son esclarecedoras y contundentes:

En primer término [es necesaria] la descolonización epistemológica para dar paso luego a una nueva comunicación intercultural, a un intercambio de experiencias y de significaciones como la base de otra racionalidad que pueda pretender, con legitimidad, a alguna universalidad. Pues nada menos racional finalmente que la pretensión de que la específica cosmovisión de una etnia particular sea impuesta como la racionalidad universal aunque tal etnia se llama Europa occidental. Porque eso en verdad es pretender para un provincianismo el título de universalidad (Quijano, 1989: 439).

La mayor parte de teóricos ocupados en el análisis de la violencia epistémica ejercida en el ámbito latinoamericano coinciden en situar el origen de la situación en la modernidad, época en la que aparece el Estado como garante de la organización racional de la vida humana. El Estado se entiende entonces como la esfera donde todos los intereses encontrados en la sociedad se concentran, como *locus* capaz de formular metas colectivas, válidas para todos. De forma paralela se produce la aplicación estricta de unos criterios racionales que permitan al Estado canalizar los deseos, intereses y emociones de los ciudadanos hacia las metas definidas por el mismo Estado. El Estado no solamente adquiere el monopolio de la violencia, sino que además hace uso de ella para dirigir racionalmente las actividades de los ciudadanos conforme a criterios establecidos científicamente de antemano. Como

Aníbal Quijano (1997: 113 y ss.) ha señalado oportunamente, la explotación colonial se legitima con un *imaginario colonial* que establece diferencias inconmensurables entre el colonizador y el colonizado. Las nociones de raza y cultura operan como dispositivos taxonómicos que generan identidades opuestas. El colonizado se presenta como *el Otro de la Razón*, lo que justifica el uso de la violencia por parte del colonizador.

El racismo es uno de los casos más sangrantes de violencia epistémica³. Es un prejuicio establecido que se basa en algunas diferencias físicas entre grupos, y que fundamenta ciertos discursos y prácticas que llamamos racistas. Se diferencia de otros pre-juicios que surgen a raíz de las experiencias duraderas que sostienen y forman las maneras de relacionarnos con nuestro mundo porque el racismo naturaliza los prejuicios raciales, los considera fijos, y así los aparta de las nuevas experiencias, de los juicios reconsiderados y de la interrogación auto-crítica y la interpelación mutua, lo que conlleva el intento de establecer un orden racial, jerárquico y permanente que, en contra de los prejuicios de orden cultural o religioso, se supone que refleja las leyes naturales o los decretos de Dios. El racismo, en suma, indica un conjunto de prejuicios natu-

³ Aunque la mayor parte de los teóricos del colonialismo en América Latina y el Caribe han destacado el poder y función del racismo en este proceso, la posición de Fanon (1965: 42) es especialmente significativa “Explotación, torturas, razias, racismo, liquidaciones colectivas, opresión racional, se revelan en diferentes niveles para hacer del autóctono, literalmente, un objeto entre las manos de la nación ocupante”. Mignolo (2002: 41) ha sido también muy claro al respecto: “La idea de la raza o de la pureza (o limpieza) de sangre, tal como se expresaba en el siglo XVI, se volvió un principio para clasificar y organizar a las personas en todo el planeta, redefiniendo así sus identidades y justificando la esclavitud y el trabajo forzado”.

ralizados que se insertan estructuralmente, de forma constante, en un paradigma epistemológico, cultural y social. Las bases mentales y psicológicas de este paradigma se transforman en una estructura epistemológica dominante que ejerce la violencia epistémica contra el Otro negando de antemano cualquier encuentro genuino con el que se considera irreconciliablemente diferente.

Otro elemento común a los estudiosos de la violencia epistémica es que, en el ámbito postcolonial, señalan como integrantes de estructuras violentas el etnocentrismo, el imperialismo o el racismo al que acabo de aludir. En definitiva, fenómenos que se basan en el intento de establecer una relación asimétrica de poder con el Otro que implica saberlo, representarlo, contenerlo y dominarlo. En este marco el pregonado fin de la modernidad y el surgimiento de la filosofía postmoderna han generado una fuerte corriente crítica a la occidentalización del conocimiento y sus consecuencias; han supuesto, también, la posibilidad de que emerjan diferencias largamente reprimidas que eran la base de la *episteme* moderna dominante, la cual construía al Otro mediante la lógica binaria que reprimía las diferencias. La modernidad y el colonialismo se produjeron de forma conjunta e interdependiente. Las ciencias sociales, de carácter eurocéntrico desde su nacimiento, dieron una imagen de Europa autónoma, formada históricamente sin contacto con otras culturas e ignorando en todo momento la relación colonial que se produce entre Europa por un lado y África, Asia y América, por otro (*cfr.* al respecto los trabajos recogidos por Castro Gómez, ed., 2000).

Los teóricos postcoloniales han demostrado que cualquier estudio de la modernidad que no tenga en cuenta el impacto de la experiencia colonial en la formación de las relaciones propiamente modernas de poder resulta incompleto e ideológicamente tergiversado. Walter Mignolo (2000: 3 y ss.), uno de los más destacados teóricos

en este campo, explica que si el Estado-nación actúa como una maquinaria generadora de otredades que deben ser disciplinadas se debe a que el surgimiento de los estados modernos se da en el *sistema-mundo moderno / colonial*⁴. Aníbal Quijano formula en 1997 el concepto de *colonialidad del poder*, concepto que amplía y corrige el de *poder disciplinario* de Foucault ya que muestra que los dispositivos que erige el Estado moderno se inscriben en una red más amplia de carácter mundial configurada por la relación colonial entre centros y periferias que tiene lugar a raíz de la expansión europea. Los dispositivos disciplinarios de la modernidad quedan entonces insertos en una doble gubernamentalidad jurídica: primero, la ejercida hacia dentro de los estados nacionales en su intento de crear identidades homogéneas mediante políticas de subjetivación; y, segundo, la gubernamentalidad ejercida hacia fuera por las potencias hegemónicas del sistema-mundo moderno/colonial en su intento de asegurar el flujo de materias primas desde la periferia hacia el centro. La colonialidad del saber se produce de forma paralela a la colonialidad del poder ya que, como se ha dicho, las ciencias sociales se constituyen (siglos XVII y XVIII) en este espacio de poder moderno / colonial y en los saberes ideológicos generados por él. Las ciencias sociales no llevan a cabo ningún tipo de ruptura epistemológica frente a la

⁴ El concepto de “sistema-mundo”, como se sabe, pertenece a I. Wallerstein (1974) y ha ocupado un lugar importante en todos estos debates. Wallerstein toma como punto de referencia a los sistemas mundiales considerados como sistemas sociales autónomos limitados por fronteras y con una duración específica. En el seno de los estados históricos distingue entre minisistemas, imperios mundiales y economías mundiales, formando los dos últimos los llamados sistemas mundiales. El sistema-mundo moderno se entiende como una economía-mundo capitalista que tiene como superestructura una red de estados soberanos definidos como un sistema universal.

teoría ya que el imaginario colonial impregnó desde sus orígenes todo su sistema conceptual. Conceptos binarios como civilización y barbarie, tradición y modernidad, mito y ciencia, infancia y madurez, pobreza y desarrollo, entre otros muchos, están presentes en los modelos analíticos de las ciencias sociales. No podemos olvidar que la epistemología va implícita en todo el proceso:

La historia del capitalismo, tal y como la explican Fernand Braudel, Wallerstein y Giovanni Argini, y la historia de la epistemología occidental como se viene construyendo desde el Renacimiento europeo avanza a la par y se complementa entre sí. La expansión del capitalismo occidental implicó la expansión de la epistemología en todas sus vertientes, desde la razón instrumental que está de acuerdo con el capitalismo y la revolución industrial, hasta las teorías de gobierno (la teoría política), pasando por la crítica del capitalismo y el Estado (Mignolo, 2002: 3).

La modernidad llega a su fin cuando el Estado nacional pierde la capacidad de organizar la vida social y material de las personas, surge entonces la globalización o mundialización, cuya materialidad no está ya constituida por las situaciones disciplinarias del Estado nacional, sino por corporaciones; la globalización no conoce territorios ni fronteras, y es de carácter transnacional, lo que conlleva la configuración de un nuevo marco legal, una nueva forma de ejercicio del poder y la autoridad así como de producción de nuevos mecanismos punitivos que garantizan la acumulación de capital y la resolución de conflictos (sobre las distintas formas de buscar y promover una diversidad epistémica en el capitalismo global tratan los trabajos recogidos por Castro-Gómez y Grossberg, eds., 2007).

Asistimos a un momento en que la acumulación de capital no demanda la supresión, sino la producción de diferencias, el cambio del vínculo entre las ciencias sociales y los nuevos dispositivos de poder. Se dan en este punto todas las circunstancias que no sólo favorecen, sino que demandan un cambio de paradigma. Surgen los estudios culturales, que flexibilizan las fronteras existentes entre las distintas disciplinas, cuando no se declaran abiertamente antidisciplinarios. Ahora bien, en su radical intento de innovar o hacer *tabula rasa* con el paradigma precedente, los estudios culturales han demonizado categorías como las de clase, periferia o “sistema-mundo” acusando al investigador de haber caído en la tentación de los metarrelatos o en el esencialismo. El reto de aprehender a nombrar la totalidad sin caer en el esencialismo o el universalismo de los metarrelatos sigue vigente. La apología de las diferencias que realizan los estudios culturales, junto a la entronización de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información, vistas como vías para crear espacios de emancipación democrática, no parecen haber dado el fruto previsto hasta el momento. Sociólogos como Mejía Navarrete (2004: 260) no dudan en hablar de una crisis de paradigmas tras la crisis profunda del paradigma positivista, tras la cual se abogaría por la unidad de objeto y sujeto de investigación y el objeto social no sería considerado como unidad fáctica, sino como un conjunto de sujetos que piensan y actúan. En Latinoamérica la crisis del conocimiento social formaría parte de la crisis de la propia subjetividad positivista moderna enmarcada en el periodo histórico que se asocia a la modernidad europea y al eurocentrismo como forma central de producción de conocimiento.

Si las teorías coloniales han sido fundamentales al respecto, una variante a destacar es el concepto de *decolonialidad* introducido por Catherine Walsh y desarrollada por Walter Mignolo y otros.

Walsh parte de la idea de que, a pesar de todas las discusiones existentes sobre el pensamiento crítico y lo que algunos autores en Latinoamérica había llamada pensamiento crítico revolucionario, las perspectivas siguen siendo eurocéntricas postmodernas. En los espacios de las distintas geopolíticas se forman, construyen, negocian, transgreden fronteras y se desarrollan el poder y la política, ya sea a nivel nacional o transnacional; también se generan, producen y distribuyen los conocimientos (v. al respecto los estudios recogidos por Walsh, Schiwiy y Castro-Gómez, eds., 2002). Y es que “el conocimiento tiene una relación y forma parte integral de la construcción y organización de lo que podemos llamar el sistema mundo. Es decir, la ‘historia’ del conocimiento está marcada geo-históricamente, geo-políticamente y geo-culturalmente; tiene valor, color y lugar ‘de origen’” (Walsh, 2004: 2). Es el caso de Kant cuando argumenta que la única raza capaz de progresar en la educación de las artes y las ciencias es la raza blanca europea y sitúa a los “rojos” y “negros” en los peldaños más bajos de la escala.

Al pensamiento eurocéntrico y racista de Kant contrapone Walsh el concepto de Aníbal Quijano de *colonialidad del poder y del saber*. Se establecen patrones de poder basados en una jerarquía racial y en la formación y distribución de identidades sociales -blancos, mestizos; indios y negros- y se promueve una subordinación letrada de indios y negros como gente que no piensa; la colonialidad del poder entonces instala una diferencia que no es sólo étnica y racial, sino colonial y epistémica. Se descarta así la posibilidad de que el indígena pueda producir conocimiento y se mantiene la hegemonía del eurocentrismo como única perspectiva de conocimiento. Las ciencias sociales se construyen en las lenguas modernas de conocimiento y colonización (inglés, francés y alemán) y se ocupan de la realidad de los países más poderosos

económicamente. El conocimiento, a su vez, funciona como la economía, está organizado mediante centros de poder y regiones subordinadas, aunque el discurso de la modernidad intentara crear la ilusión de que el conocimiento es abstracto y universal⁵.

La *interculturalidad* como proyecto político, ético y epistémico es la propuesta de la intelectual andina en 2004. Tal propuesta implica ligar la interculturalidad a un giro epistémico que conllevaría una práctica política y una contra-respuesta a la hegemonía geopolítica del conocimiento; en definitiva, una forma de *pensamiento otro* constituido desde la *diferencia colonial*. Se trataría de construir nuevos marcos epistemológicos que incorporen y negocien conocimientos occidentales y no-occidentales como los indígenas y negros, con sus respectivas bases teóricas y vivenciales, o sea, frente a conocimiento totalitario, único y universal, distintos modos de conocimiento.

La descolonización epistemológica se ha de producir teniendo en cuenta tres cuestiones esenciales que señala Walsh (*ibidem*: 4-5):

1. El camino hacia la descolonización requiere hacer ver que el conocimiento tiene valor, color, género y lugar de origen y, por eso, el lugar desde el que uno piensa sí importa.
2. El camino hacia la descolonización requiere la recuperación, revalorización y aplicación de los saberes ancestrales, pero

⁵ Las cuestiones derivadas de la geopolítica del conocimiento son tratadas en 2001, desde distintas perspectivas, en la obra recopilada por Walter D. Mignolo, *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. En realidad los fundamentos teóricos de Walsh y Mignolo son los mismos, aunque su desarrollo intelectual difiera en puntos concretos. “Soy de donde pienso”, dirá Mignolo, cuestionando el cartesiano “pienso, luego existo”.

también requiere un cuestionamiento de la temporalidad y localidad asociado con ellos, que siempre los mantendrán como “saberes” y no como “conocimiento”.

3. El camino hacia la descolonización no debe partir simplemente de un relacionar de conocimientos (ancestrales, occidentales, orientales) entendidos como bloques o entidades claramente identificados y encerrados, sino como distribuciones críticas a nuevos procesos de intervención intelectual, en la creación de conocimientos y de modos de pensar que cruzan fronteras.

Walsh sigue apostando por la producción de nuevos conocimientos subalternos y nuevos modelos de análisis, conceptualización y pensamiento con un uso estratégico y político, entonces

La *decolonialidad* implica partir de la deshumanización –del sentido de no-existencia presente en la colonialidad (del poder, del saber y del ser)– para considerar las luchas de los pueblos históricamente subalternizados por existir en la vida cotidiana, pero también sus luchas por construir modos de vivir, y de poder, saber y ser distintos. Por lo tanto, hablar de de-colonialidad es visibilizar las luchas en contra de la colonialidad pensando no sólo desde su paradigma, sino desde la gente y sus prácticas sociales, epistémicas, políticas, tomando en cuenta la presencia de la que Maldonado Torres llama una “actitud de-colonial” (Walsh, 2005: 23-24).

Poco tiempo después (v. Walsh, 2007) esta autora habla abiertamente de las epistemologías descoloniales, hecho que requiere una reflexión en torno a tres puntos fundamentales: uno, atender a los conocimientos que han sido considerados no-conocimientos;

dos, considerar el posicionamiento de pensamientos / conocimientos entendidos no en forma de universales sino de forma plural desde las diferencias coloniales; y tres, pensar nuevos lugares del conocimiento dentro y fuera de la universidad⁶.

Walter D. Mignolo se reúne en mayo de 2003 junto a Arturo Escobar con el colectivo del Proyecto Modernidad / Colonialidad⁷ en la Duke University, Carolina del Norte, en Chapel Hill, para tratar el tema “Teoría Crítica y Descolonización”. En abril de 2005 tiene lugar otra reunión en Berkeley, organizada esta vez por Nelson Maldonado Torres, para abordar el tema “Mapping the de-colonial turn”. Tras estas dos reuniones quedó claro que las categorías analíticas modernidad / colonialidad pertenecen a la matriz colonial, la categoría de la colonialidad amplía el marco y los objetivos del proyecto. Inmediatamente después de la conceptualización de la colonialidad como constitutiva de la modernidad el pensamiento descolonial se pone en marcha. Desde un principio se destaca que el pensamiento o estudios postcoloniales

⁶ Ni que decir tiene que la universidad ocupa un lugar importantísimo en este proceso. Acercamientos fundamentales a esta problemática son, entre otros, los de Lander (2000), Kaplún (2005) y Castro-Gómez (2007).

⁷ Sobre este Programa de Investigación, ver Escobar (2003). Los objetivos, operatividad y logros del Programa de Investigación sobre Modernidad / Colonialidad / Decolonialidad (MCD) han sido estudiados también por Elena Yehia (2007) y Pachón Soto (2007) más recientemente. Como el mismo Mignolo ha señalado, aunque el proyecto colectivo se empezó a gestar en 1998, data de principios de los años noventa, época marcada por el final de la guerra fría, el colapso del socialismo real y la desorientación de la izquierda. La *colonialidad* de Aníbal Quijano y la *transmodernidad* de Enrique Dussel son los conceptos que actúan como motores teóricos fundamentales del proyecto en su fase inicial; a éstos se uniría muy pronto el de *pensamiento fronterizo* formulado por el mismo Mignolo.

se caracterizan porque hunden sus raíces en el post-estructuralismo francés; el pensamiento descolonial, en cambio, se basa en la densa historia del pensamiento planetario descolonial. Mignolo (2005a: 3) describe fielmente el concepto de giro epistémico y la emergencia del pensamiento descolonial en los siguientes términos:

El pensamiento des-colonial emergió en la fundación misma de la modernidad / colonialidad como su contrapartida. Y eso ocurrió en las Américas en el pensamiento indígena y en el pensamiento afro-caribeño. Continuó luego en Asia y África no relacionado con el pensamiento des-colonial en las Américas, pero sí como contrapartida a la re-organización de la modernidad colonial con el imperio británico y el colonialismo francés. Un tercer momento de reformulaciones ocurrieron en las intersecciones de los movimientos de descolonización en Asia y África concurrentes con la guerra fría y el liderazgo ascendente de Estados Unidos. Desde el fin de la guerra fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética el pensamiento des-colonial comienza a trazar su propia genealogía (Mignolo, 2005a: 3).

Mignolo sitúa la genealogía del pensamiento descolonial en la colonia o periodo colonial –de ahí que analice, desde esta perspectiva, textos de Waman Puma de Ayala y Cugoano–, aunque reconoce que la teoría sobre el giro epistémico descolonial es reciente. Como se desprende fácilmente de estos planteamientos, el objetivo último del pensamiento descolonial es la descolonización del poder, es decir, de la matriz colonial del poder, e íntimamente ligada a ésta, la descolonización del saber. La ausencia de tal descolonización la encontramos ya presente en la interpretación que sufrieron las

independencias descolonizadoras en las que el pensamiento descolonial fue silenciado por interpretaciones oficiales según las cuales las colonias se liberaban de un imperio para caer en manos de otro que apoyaba los movimientos de independencia en nombre de la libertad; esto es, las independencias descolonizadoras fueron interpretadas con la misma lógica revolucionaria de la modernidad y según el modelo de la revolución de Inglaterra, la revolución francesa y la revolución bolchevique. Para el teórico de la Duke University la revolución descolonial es distinta a las revoluciones burguesa y socialista porque escapa a las trampas del tiempo como marco categorial de la modernidad y, en consecuencia, también a las trampas de la postcolonialidad.

No olvidemos que el mismo Mignolo analiza cinco años antes, en su brillante obra *Historias locales / Diseños globales* (2000), toda la lógica del proceso en su profunda complejidad y con una finalidad crítica incuestionable. Es ahí donde postula un *pensamiento fronterizo* o *border thinking* como dicotómico lugar de enunciación históricamente situado en los bordes internos y externos del sistema mundo moderno / colonial que surgiría del diferencial colonial de poder y se levantaría contra él:

La diferencia colonial es el espacio en el que se articula la colonialidad del poder. Es también el espacio en el que se está verificando la restitución del conocimiento subalterno y está emergiendo el pensamiento fronterizo. La diferencia colonial es el espacio en el que las historias locales que están inventando y haciendo reales los diseños globales se encuentran con aquellas historias locales que las reciben; es el espacio en que los rediseños globales tienen que adaptarse e integrarse o en el que son adoptados, rechazados o ignorados. La diferencia colonial es,

finalmente, la localización tanto física como imaginaria desde la que la colonialidad del poder está operando a partir de la confrontación de dos tipos de historias locales que se desarrollan en distintos espacios y tiempos a lo largo del planeta (Mignolo, 2000: 8).

El pensamiento fronterizo es, desde la perspectiva de la subalternidad, una máquina de descolonización intelectual y, por tanto, de descolonización política y económica. El concepto de pensamiento fronterizo tiene como objetivo trascender la epistemología y hermenéutica modernas, la distinción entre sujeto y objeto, y crear un espacio de diálogo entre las formas de conocimiento eurocéntrico y las formas de conocimiento que fueron subalternizadas en los procesos imperiales coloniales. En suma, Mignolo expone tres hipótesis: una, la crítica poscolonial tiene como uno de sus objetivos desplazar el lugar de enunciación del primer mundo al tercer mundo afirmando así la legitimidad de la nueva ubicación teórica; dos, el lugar de las teorías postmodernas se encuentra en el primer mundo; y, tres, las prácticas teóricas postcoloniales no sólo transforman la visión de los procesos postcoloniales sino que también desafían el propio concepto de conocimiento al establecer vínculos epistemológicos entre localizaciones geohistóricas y producción teórica.

En año 2005 publica Mignolo *La idea de América Latina* donde aborda, como se indica en el subtítulo, *la herida colonial y la opción decolonial*. El libro rezuma un claro carácter de manifiesto filosófico y político que anuncia el final de una era epistemológica (la modernidad / colonialidad) y celebra la llegada de nuevas formas de pensar el proyecto decolonial, formas que implican una ruptura epistémica que desafía desde otros archivos, lenguajes y sujetos la cartografía social y mental de nuestra época. En la

obra se recogen las ideas y teorías vertidas por su autor en otros lugares en las últimas décadas y, sobre todo, se formalizan las posibilidades y encrucijadas del proyecto descolonial.

Partiendo de la concepción de la historia como nodos de heterogeneidad histórico-estructural –según la idea de Aníbal Quijano (1989)– se coloca el énfasis en la coexistencia, la simultaneidad de experiencias, subjetividades y epistemologías; la diversidad reemplaza entonces a la universalidad y la teoría crítica descolonial trasciende la historia de Europa y reflexiona en y a partir de la historia colonial de América. La herida colonial, marcada por la experiencia de la colonialidad a raíz de la conquista y la colonización, define a los “condenados de la tierra”, según la expresión extendida por Fanon (1961). América Latina sería, en la teoría de Mignolo, una invención de Francia que se realiza para articular a los países europeos del sur frente a la creciente influencia anglosajona. Su adopción en América significó, a juicio de este autor, “la triste celebración por parte de las élites criollas de su inclusión en la modernidad, cuando en realidad se hundieron cada vez más en al lógica de la colonialidad” (Mignolo, 2005b: 81). La idea de América Latina surgiría así del proceso de transformación del *ethos* barroco criollo colonial al *ethos* criollo poscolonial, lo que significaría la negación del propio legado crítico de los criollos que, al convertirse en latinoamericanos, se permiten incluirse dentro del proyecto de la civilización europea y eliminar simbólicamente la presentencia de las culturas indígenas y afroamericanas.

Al margen de la posible problematicidad de los ejemplos que usa el teórico con el fin de adoptar una geopolítica y una política cultural del saber colonial (la filosofía afrocaribeña ejemplificada en Sylvia Wynter, la Universidad Intercultural de las Nacionalidades y Pueblos Indígenas Amawtay Wasi, la propuesta de Gloria Anzaldúa), lo cierto es que la construcción de un *paradigma otro*

que se persigue cambia no sólo los contenidos, sino también los marcos de debate, se aleja de los proyectos liberadores universales y responde a las necesidades locales de los que portan la herida descolonial como los indígenas, afrocaribeños y afroandinos y latinos en Estados Unidos (proyecto vivo, por tanto, durante cinco siglos). Todos los personajes y teóricos pertenecientes a estos grupos piensan desde la experiencia descolonial, aunque se nutren también en gran medida de discursos de la emancipación del cristianismo, liberalismo, marxismo y postestructuralismo. Cada revolución tiene derecho a crear sus propios precursores, pero el discurso crítico debe recuperar las ambivalencias de esos precursores. La episteme de la descolonialidad instala el paradigma de la coexistencia, muchos mundos son posibles; por tanto, “pensar en español desde la historia colonial de América del Sur es una práctica necesaria para la transformación de la geografía del conocimiento” (Mignolo, *ibidem*: 129).

Otras formas de pensar que se insertarían en el *paradigma otro* que postula Mignolo son, a juicio del teórico argentino-estadounidense, la pedagogía del oprimido (*cf.* Freire, 1970), la filosofía de la liberación (*cf.* Dussel, 1977) y la teoría de la dependencia (*cf.* Cardoso y Paletto, 1969), en las que no podemos entrar aquí con detalle por falta de espacio. El interés de todas ellas reside en que han sido formuladas y exponen sus respectivos planes de acción desde y para Latinoamérica, y no para el sistema mundial; no tienen, por tanto, carácter eurocéntrico ni responden a los intereses del occidentalismo tradicional. Si la teoría de la dependencia se basa en el hecho incuestionable de que la dependencia en su totalidad ha sido y es la estrategia básica en el ejercicio del poder colonial, la filosofía de la liberación se liga a ella en tanto que comparte la misma inquietud básica: crear un proyecto filosófico que contribuya a la liberación social. La pedagogía

del oprimido apuesta por el subalterno surgido en el proceso de descolonización.

Frente a la postmodernidad como concepto opuesto al de modernidad / colonialidad, Dussel, en el diálogo que establece con Vattimo, propone el de *transmodernidad* como más adecuado para Latinoamérica. La crítica postmoderna de la modernidad es insuficiente; el concepto de transmodernidad implica que la modernidad no es un fenómeno estrictamente europeo, sino global, del que participan incluso los considerados bárbaros o marginados, aunque la contribución de los últimos no haya sido reconocida hasta ahora. La transmodernidad implica, en definitiva, una razón liberadora que está presente en la filosofía de la liberación. Para Dussel, la de Vattimo es una “ontología hermenéutica del ocaso” en tanto que marcaría el fin de Europa, de Occidente y de la modernidad por su incapacidad de explicar y cambiar un mundo en el que el veinte por ciento del planeta posee el ochenta por ciento de los recursos totales. El objetivo primero es, en este marco, “‘liberar’ (yo diría descolonizar) a la filosofía del helenocentrismo. De lo contrario, no habrá futuro para una filosofía mundial en el siglo XXI” (Dussel, 1999: 57). La apuesta de Dussel, una de las más sólidas en este punto, realizada desde una posición epistémica subalterna, implica una firme apuesta por una liberación ética y filosófica que estaría constituida por dos momentos: la apropiación de la modernidad y la adopción de la transmodernidad entendida como una estrategia de liberación o un proyecto de descolonización que incluiría a todo el mundo, tanto a colonizadores como a colonizados⁸. Abrir las ciencias

⁸ Sobre el término transmodernidad, Rosa María Rodríguez Magda parece haber sido la primera, según sus propias declaraciones, en utilizarlo en su obra *La*

sociales sería el primer paso (v., al respecto, Lander, ed., 2000), descolonizarlas el definitivo. Porque, si entendemos el colonialismo, como lo hace Mignolo, como la colonialidad derivada de la modernidad y la colonialidad como anterior a la modernidad aunque elemento constitutivo de ésta:

La colonialidad actual podría considerarse el lado oculto de la postmodernidad y, en este sentido, la poscolonialidad remitiría a la transformación de la colonialidad en colonialidad global del mismo modo que la postmodernidad designa la transformación de la modernidad en nuevas formas de globalización. O podría referirse a una posición crítica de la modernidad desde una perspectiva de la colonialidad y de la diferencia colonial, de una forma similar a cómo la postmodernidad se entiende como la crítica de la modernidad hecha desde el seno de la propia modernidad. Resumiendo, el colonialismo sale de escena después de la primera ola de descolonizaciones (los Estados Unidos, Haití y los países latinoamericanos) y de la segunda ola (la India, Argelia, Nigeria, etc.), mientras que la colonialidad sigue viva y fuerte en la actual estructura global (Mignolo, 2002: 40).

Hay, por consiguiente, que reconocer la diferencia colonial epistémica y, a continuación, pensar y generar conocimientos a partir de esta diferencia. Termino recordando que dicha violen-

sonrisa de Saturno, aunque la sistematización teórica se produce en *Transmodernidad* (2004). En cualquier caso, el significado que le da Rodríguez Magda a este término no coincide exactamente con el que le atribuye Dussel.

cia epistémica no se ha ejercido únicamente desde la perspectiva racial y étnica, que es la contemplada aquí, sino también femenina, de género, tal como señalaba tempranamente Spivak (1985) en relación a la mujer hindú. El mundo moderno / colonial no sólo es capitalista, también es patriarcal. Y para entender mejor esta forma compleja de violencia vaya por delante la advertencia de que la ubicación social no siempre coincide con la ubicación epistémica, esto es, se puede pertenecer al lado oprimido de las relaciones de poder y no adoptar una actitud epistémica subalterna, descolonizadora.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANZALDÚA, G. (1987), *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco, Aunt Lute Books.
- CARDOSO, F. E. y E. PALETTO (1969), *Dependencia y desarrollo en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- CASTRO-GÓMEZ, S. (ed.) (2000), *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*, Bogotá, Centro Editor Javeriano, Instituto Pensar, Pontificia Universidad Javeriana.
- (2007), “Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes”, en S. CASTRO-GÓMEZ y R. GROSSBERG (eds.) (2007), pp. 79-91.
- y R. GROSSBERG (eds.) (2007), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá, Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores.
- DUSSEL, E. (1977), *Filosofía de la liberación*, Bogotá, Nueva América, 1996.
- (1999), *Postmodernidad y transmodernidad: Diálogos con la filosofía de Gianni Vattimo*, México, Universidad Iberoamericana Plantel Golfo Centro.

- ESCOBAR, A. (1996), *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*, Santafé de Bogotá, Grupo Editorial Norma.
- (2003), “Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación modernidad / colonialidad latinoamericano”, *Tabula rasa. Revista de humanidades* (Bogotá), nº 1, enero-dic.
- FALS-BORDA, O. (1970), *Ciencia propia y colonialismo intelectual: Los nuevos rumbos*, México, Nuestro Tiempo.
- FANON, F. (1952), *Piel negra, máscaras blancas*, La Habana, Instituto del Libro, 1968.
- (1961), *Los condenados de la tierra*, México, FCE, 2003.
- (1965), “Racismo y cultura”, *Por una revolución Africana*, México, FCE, pp. 38-42.
- FOUCAULT, M. (1965), *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of the Reason*, New York, Pantheon Books.
- (1966), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, siglo XXI, 1998.
- FREIRE, P. (1970), *Pedagogía do oprimido*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1987.
- KAPLÚN, G. (2005), “Indisciplinar la universidad”, en C. WALSH (ed.) (2005), pp. 213-250.
- LANDER, E. (2000), “¿Conocimiento para qué? ¿Conocimiento para quién?”, en S. CASTRO-GÓMEZ (ed.) (2000).
- (ed.) (2000), *La Colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO.
- MEJÍA NAVARRETE, J. (2004), “Sociedad y conocimiento en América Latina”, *Investigaciones Sociales* (Lima), nº 12, pp. 257-269.

- MIGNOLO, W. (2000), *Historias locales / diseños globales*, Madrid, Akal, 2003.
- (comp.) (2001), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, Buenos Aires, Del Signo.
- (2002), “Geopolitics of Knowledge and Colonial Difference”, *The South Atlantic Quarterly*, 101 (2), pp. 57-96. “Geopolítica del conocimiento y diferencia colonial”, trad. al español disponible en <http://www.ram-wan-net/retrepo/decolonial/> (Consultado en mayo de 2007)
- (2005a), “El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto”, Disponible en www.tristestpicos.org/walter%20mignolo_decolonial_tristestpicos.pdf (Consultado en febrero de 2007)
- (2005b), *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Gedisa, 2007.
- PACHÓN SOTO, D. (2007), “Nueva perspectiva filosófica en América Latina. El grupo Modernidad / Colonialidad”, *Peripecias*, nº 63, 29 agosto de 2007, pp. 1-18.
- QUIJANO, A. (1989), “Colonialidad y modernidad / racionalidad”, recogido en H. BONILLA (comp.) (1992), *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*, Ecuador, Libri Mundi-Tercer Mundo Editores, pp. 437-448.
- (1997), “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”, *Anuario Marateguiano*, nº 9, pp. 113-121, recogido en S. CASTRO-GÓMEZ, O. GUARDIOLA-RIVERA, y C. MILLÁN DE BENAVIDES (eds.): *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Santafé de Bogotá, CEJA, 1999.
- RODRÍGUEZ MAGDA, R. M^a (1989), *La sonrisa de Saturno. Hacia una teoría transmoderna*, Barcelona, Anthropos.

- (2004), *Transmodernidad*, Barcelona, Anthropos.
- SPIVAK, G. S. (1985), “¿Puede el subalterno hablar?”, *Revista Colombiana de Antropología*, n° 39, n° especial de 2003, pp. 257-364; también en español en *Orbis Tertium* (Argentina), año III, n° 6, 1998.
- (1993), *Outside in the Teaching Machine*, London, Routledge.
- WALLERSTEIN, I. (1974), *The Modern World-System I: Capitalism, Agriculture and the Origin of the European World Economy in the Sixteenth Century*, New York, Academic Press. Trad. al español de los tres volúmenes de la obra: *El moderno sistema mundial*, México, Siglo XXI, 1979-1984, 2 vols.
- WALSH, C. (2004), “Geopolíticas del conocimiento, interculturalidad y descolonización”, *Boletín ICCI-ARY Rima*, n° 60, marzo, pp. 1-6.
- (2005), “Introducción. (Re)pensamiento crítico y (de)colonialidad”, *Pensamiento crítico y matriz (de) colonial. Reflexiones latinoamericanas*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar- Abya Yala, pp. 13-34.
- (2007), “¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales”, *Nómadas*, n° 26, pp. 102-113.
- , F. SCHIWY y S. CASTRO-GÓMEZ (eds.) (2002), *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas de lo andino*, Quito, UASB- Abya Yala.
- YEHIA, E. (2007), “Descolonización del conocimiento y la práctica: un encuentro dialógico entre el programa de investigación sobre modernidad / decolonialidad / decolonialidades latinoamericanas y la teoría actor-red”, *Tabula rasa*, n° 6, pp. 85-114.

**LIBERTAD VS PANES,
MILAGRO Y AUTORIDAD.
ANOTACIONES SOBRE “EL GRAN INQUISIDOR”**

Nina KRESSOVA
(Universidad de Granada)

Palabras clave: Hermanos Karamázov, Gran Inquisidor, cristianismo dostoiévskiano

Resumen: El poema de Iván Karamázov “El Gran Inquisidor” se considera el episodio clave para la comprensión de la última novela dostoiévskiana. El anciano eclesiástico se enfrenta al Preso en un monólogo, cuyo significado trasciende a todo el contenido de la obra. ¿Qué recursos poéticos generan el impacto emocional que produce “El Gran Inquisidor” y qué mensaje transmite el texto al lector? El método del estudio lingüístico de textos nos ayuda responder a las preguntas planteadas.

Mots-clés : Frères Karamazov, Grand Inquisiteur, christianisme dostoiévskien.

Résumé : Le poème d’Ivan Karamazov «Le Grand Inquisiteur» est considéré comme l’épisode clé pour la compréhension du dernier roman dostoiévskien. Le vieil ecclésiastique affronte le Prisonnier dans un monologue dont le sens transcende sur tout le contenu de l’ouvrage. Quelles ressources poétiques génèrent l’impact émotionnel que produit “Le Grand Inquisiteur”, et quel message trans-

met le texte au lecteur? La méthode de l'étude linguistique du texte nous aide à répondre aux questions posées.

Key words: Karamasov brothers, Grand Inquisitor, Dostoevsky's Christianity

Abstract: "The Grand Inquisitor", poem written by Ivan Karamasov is considered as a key episode to comprehend the last Dostoevsky's novel. The old clergyman confronts the prisoner within a monologue of which sense is outside the content of the complete work. The question is in The Grand Inquisitor what poetic resources generate the emotional impact, and what message text transmits to reader. Studies linguistic method helps to answer this questions.

Sobre el capítulo "El Gran Inquisidor" de los *Hermanos Karamázov* se han escrito muchas páginas, algunas de admirable profundidad e ingenio, pero la riqueza semántica del poema de Iván parece no tener límites. Las nuevas generaciones de lectores quedan impactadas por la magnitud de las preguntas planteadas al Preso del Santo Tribunal, tal como les ocurría a los coetáneos de Dostoiévski. Cada época aporta su visión particular sobre la controvertida postura del Gran Inquisidor. ¿Reinaría la felicidad en la tierra si se vieran satisfechas todas las necesidades básicas del ser humano? ¿Somos capaces de soportar el peso de la libertad y ser dueños de nuestra propia vida? ¿Podemos querer y creer sin pedir nada a cambio?

El complejo de ideas desarrolladas en el capítulo "El Gran Inquisidor" tuvo una importancia especial para el autor de *Los hermanos Karamázov*¹. La novela, considerada el testamento del

¹ En 1876, uno de los correspondientes de Dostoiévski pidió al escritor que le explicara la interpretación que se daba al episodio de las tentaciones de Jesús por

escritor, parecía trazar un camino seguro hacia el cristianismo dostoiévskiano. Aliosha vencía la oscuridad y avanzaba con paso firme por la senda elegida. Pero la vida y la obra de Dostoiévski estaban llenas de contrastes fuertes: socialismo y cristianismo, trabajos forzados y su posición como reputado escritor, períodos de ferviente religiosidad y otros de abandono al juego, asesinatos y santos, meretrices y vírgenes. Su semblante escapaba a la definición: ¿un pecador incorregible?, ¿un santo? Lo mismo ocurría con sus novelas, que no encajaban en los moldes prefabricados.

Todo texto encierra una serie de intenciones, pudiendo algunas permanecer ocultas incluso a los ojos de su autor. Las ideas favoritas del escritor no siempre coinciden con lo que dicen sus obras. Descubrir las estrategias, explícitas e implícitas, presentes en el texto del capítulo “El Gran Inquisidor”, ha sido el objetivo del estudio, cuyos resultados se exponen en el presente artículo.

Antes de empezar, es preciso advertir que hemos procurado abstraernos al máximo de las reflexiones críticas anteriores, para evitar posibles influencias en la interpretación de lo observado. Asimismo, nuestro análisis se ha limitado al capítulo en cuestión, sin considerar todas las conexiones posibles con el conjunto de la novela.

el diablo en el *Diario del escritor*. La respuesta empezaba así: “Usted plantea una pregunta muy compleja, más que nada por que lleva mucho tiempo contestarla. Pero el asunto en sí está claro. En las tentaciones a las que somete el diablo a Jesús se fusionaron tres colosales ideas mundiales. Han pasado 18 siglos, mas no existen ideas más enrevesadas, o sea, más complejas, y aún no han podido solucionarlas” (Dostoiévski, 1976: 408). Cf.: “El discurso de Iván ante su hermano menor (capítulos ‘Rebeldía’ y ‘El Gran Inquisidor’) conforman el centro ideológico de la novela, y todo en ella (diferentes situaciones, personajes y el argumento en general), de uno u otro modo, está relacionado con el mismo” (Vetlovskaia, 1996: 381).

El quinto capítulo del libro “Pro et contra” de *Los hermanos Karamázov* posee una estructura compleja que comprende el monólogo de Iván, interrumpido por escasas réplicas de Aliosha, y el discurso del Inquisidor, incrustado dentro del primero. El texto presenta una cuidada organización, según las reglas de la retórica clásica, y se divide en cuatro partes: exordio (proemio), exposición, argumentación (demostración) y epílogo. Asimismo, cabe destacar su cercanía al género dramático, típica para la prosa de Dostoiévski².

En el exordio se levantan los decorados para la futura acción: se define el género de la pieza, se presentan los personajes y el lugar de los hechos. Al comienzo de la exposición, el escenario se llena de actores. Es la parte más dinámica en cuanto al desarrollo argumental del capítulo; aquí se aglutinan casi todos los acontecimientos referidos en él: la llegada de Cristo, los milagros, el encuentro con el Gran Inquisidor, el arresto y el comienzo de la conversación nocturna. Ocasionalmente, la narración se ve interrumpida por las réplicas de Iván y Alioscha, que establecen el paralelismo de dos cronotopos: el de Rusia de mediados del siglo XIX y el de la Sevilla medieval. La argumentación es la parte más importante del poema de Iván, que condensa la “principal potencia y fuerza del convencimiento” del discurso (Ortega, 1997: 95). Comprende el monólogo del Gran Inquisidor clausurado con la palabra “dixi”. El epílogo reproduce el diálogo de los hermanos Karamázov, en el que se descubre el final de la conversación nocturna en el Santo Tribunal.

I. La exposición se abre con las palabras de Iván: “Mira, aquí es indispensable un proemio..., es decir, un proemio literario. ¡Uf!...

² La cercanía de la narrativa dostoiévskiana al género dramático se ha señalado en más de una ocasión (Grossman, Bajtín, etc.).

-rio Iván-. ¡Pero qué escritorazo soy!” (Dostoiévski, 1935: 1011)³. En toda esta parte el lector distingue entre el lugar y el tiempo, en el que acontece la conversación de los hermanos, y el emplazamiento de la historia contada por Iván. La voz de Karamázov es todavía insegura, por lo que transmite poca fuerza: repeticiones, interjecciones y uso injustificado de hipérbatos mantienen al lector dentro del cronotopo del narrador. Pero conforme avanza la historia, la exposición de Iván se vuelve más ordenada y poética. El narrador se convierte en el testigo presencial de los hechos y lleva consigo al oyente/lector⁴, expectante ante la creciente tensión del relato.

Este cambio se produce con la introducción del presente histórico y adverbios deícticos de espacio-tiempo, además del incremento de formas deverbales y estructuras sintácticas complejas.

Y he aquí que, impresionada y llorosa, la Madre de Dios cae de hinojos ante el trono del Altísimo y le pide clemencia para todos cuantos allí ha visto, sin distinción alguna (1011).

En el exordio no se utiliza ningún verbo de significado aorístico —acciones resultantes de carácter momentáneo—, lo que refleja el carácter preparatorio de esta parte del discurso. Sin embargo, la

³ El análisis, cuyos resultados se exponen aquí, se ha llevado a cabo en base al texto ruso (Dostoiévski, 1997). Para las citaciones utilizadas en el presente artículo, hemos recurrido a la traducción de Rafael Cansinos-Assens, muy fiel al original. Según las necesidades del estudio, se han introducido cambios en la versión española, que aparecen encerrados entre corchetes.

⁴ Nos referimos a Alioscha, que está escuchando a su hermano, y al lector de la novela.

narración mantiene un ritmo dinámico, reforzado por la condensación de sucesos descritos y el empleo de ciertos recursos léxicos y sintácticos.

Analicemos algunos ejemplos de uso de las formas deverbales en el proemio. La descripción de todo hecho o fenómeno comienza en el pretérito imperfecto:

En Francia, los clérigos que actuaban de jueces, y también en los monasterios los monjes, representaban funciones enteras en las que sacaban en escena a la Madona, ángeles, santos, a Cristo y a Dios mismo (1011).

Aquí, en los monasterios, llevábanse también a cabo traducciones (1011).

Pero tan pronto que las palabras introductorias cedan lugar a la exposición de los casos concretos, el pasado se reemplaza por el presente. Al mismo tiempo suele aumentar el número de verbos accionales y deverbativos:

En *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo, para honrar el natalicio del Delfín de Francia, en París, en presencia de Luis el Onceno, en la sala del Hôtel de Ville, dan una función edificante y gratuita para el público, intitulada *Le bon jugement de la très sainte et gracieuse Vièrge Marie*, donde sale ella misma en persona y dicta su *bon jugement* (1011).

En el fragmento citado se observa una combinación bastante compleja de las estructuras sintácticas. Se trata de una serie de incisos dispuestos uno tras otro, y oraciones subordinadas, que a su vez contienen predicativos coordinados.

La relación del “poemita monacal” *Tránsito de la Virgen de los Tormentos* constituye el episodio central del exordio. Aquí, la voz de Iván alcanza su mayor fuerza, con lo que se consigue la concentración del lector. En este episodio se establece el ritmo que marcará aquellos lugares del poema de más riqueza informativa y emocional. Dicho efecto se produce ensartando oraciones predicativas y semipredicativas, coordinadas y subordinadas, incrementando el número de componentes deverbales y repitiendo de manera opcional pronombres referentes a Cristo y a la Virgen⁵. Además, este último recurso forma una cadencia gráfica:

Porfía [Ella]; no se va, y cuando Dios le señala las manos
y los pies, traspasados por los clavos, de [Su] Hijo, y le
pregunta cómo puede perdonar a [Sus] verdugos..., [Ella]
va y les manda a todos los santos, a todos los mártires, a
todos los ángeles y arcángeles se arrodillen junto a [Ella]
e imploren clemencia para todos sin distinción (1011).

El ritmo establecido en este episodio se conserva hasta el final del proemio. El estilo sublime, expresiones y vocablos de eslavo

⁵ El ruso no tolera la omisión del sujeto, lo que hace que los pronombres se repitan con más frecuencia. Además, en la traducción de Cansinos-Assens los pronombres referentes a la Virgen se escriben entre comillas con minúsculas, mientras que las reglas de escritura en la Rusia de antes de la revolución imponían el empleo de mayúsculas en toda clase de palabras referentes a Jesús y su Madre. Sin embargo, hay otros muchos casos, en los que la repetición de los pronombres resulta injustificada e incluso abusiva: “Pues conviértelas en pan, y detrás de Ti correrá la Humanidad como un rebaño, agradecida y dócil, aunque siempre temblando, no sea que Tú retires [T]u mano y se le acabe [T]u pan” (1015). Una de las posibles funciones de esta redundancia podría ser la de reforzar la presencia de Cristo, siempre callado, en el sistema de los personajes del poema.

eclesiástico, citas bíblicas y figuras retóricas preparan la aparición de Cristo en la siguiente parte.

Finalizando el examen del exordio, destacamos el predominio del pretérito imperfecto y del presente. Los giros con los participios, poco frecuentes en esta parte, emergen después del relato de *Tránsito de la Virgen*, en el que se duplica el número de núcleos verbales y estructuras sintácticas dentro de una misma oración. El objetivo del exordio parece consistir, por un lado, en el aplacamiento de la tensión, generada por la anterior reflexión de Iván sobre “el dolor de los niños” (1010), y por otro, en la preparación del oyente/lector para el encuentro en el calabozo del Santo Tribunal.

II. La primera frase de la exposición promete el comienzo de la acción: “Lo que irremisiblemente fue así, ya te lo contaré” (1012). Aquí todavía vemos a Alióscha, al que se dirige el narrador, pero en la próxima oración el lector vuelve a sumergir en el mundo de la Sevilla medieval: “Y he aquí que Él se dignó [aparecer] por un momento [ante] el pueblo [...] que padece, y sufre, y peca desafortunadamente, y de un modo infantil Lo ama”⁶ (1012). La frase realiza la expectativa de la acción. El predicado “se dignó aparecer” tiene el significado aorístico, algo debilitado por el verbo interpretativo “se dignó” y la expresión deíctica “he aquí”. Pero ésta actúa como un punto y aparte señalando el comienzo del relato.

Comparemos la frase citada con uno de los últimos enunciados del proemio, donde también se anuncia la llegada de Cristo a la Tierra.

⁶ Hemos reemplazado el verbo “descender”, utilizado por Cansinos-Assens, por el “aparecer”, más acorde con el original, que resulta importante para una de nuestras reflexiones desarrolladas más adelante.

Y cuantos siglos van ya que la Humanidad, con fe y fervor, implora: ‘¡Señor, ven a nos!’, tantos siglos ha que se le invoca, que Él, en su piedad incomparable, dignóse descender hasta los que le imploraban (1012).

Cabe resaltar la similitud de los predicados “se dignó aparecer” y “dignóse descender”, que comparten los atributos gramaticales (modo indicativo, pretérito perfecto, tercera persona del singular). No obstante, el segundo cumple la función perfectiva (nombra una acción acabada, pero prolongada en el tiempo), mientras que el primero —equivalente de la forma “apareció”— es aorístico, porque se presenta como resultado de la anterior enunciación causativa⁷. Otro aspecto a destacar es la cantidad de vocablos de-verbales, que es notablemente mayor en la frase de la exposición: seis del total de catorce unidades con sentido léxico contra siete del total de veinte.

Después del anuncio de la llegada de Cristo, el desarrollo de la acción se aplaza. Los comentarios del narrador, que siguen a continuación, rompen con el ritmo de la primera frase y permiten al oyente/lector tomar un respiro antes de escuchar el intenso relato sobre el segundo advenimiento de Jesús.

La aparición del Mesías entre la gente en la plaza de la catedral de Sevilla se relata usando el tiempo presente. Asimismo, desaparece toda referencia al cronotopo de los Karamázov, con lo que se consigue el acercamiento del lector al mundo recreado en el poema.

⁷ También cabe anotar la diferencia entre los mismos verbos “descender” y “aparecer”, puesto que el primero refleja el proceso de la acción en su propio significado, mientras que el segundo es un verbo de acción momentánea.

Presentóse allí suavemente, inadvertido, y he aquí que todos, cosa rara, lo reconocieron. [...] La gente llora y besa la tierra que Él pisa. Los niños [...] cantan y [Le] gritan: *Hosanna!* (1012).

El ritmo de la narración es dinámico y bien marcado. Ya conocemos las herramientas usadas para la creación de este efecto: progresiva complejidad de las estructuras sintácticas (de dos a cinco oraciones simples dentro de una compuesta), abundancia de incisos y formas deverbales, repetición de pronombres referentes al Hijo de Dios. En el texto predominan verbos de acción. Muchos de ellos encierran en su significado el movimiento hacia Cristo o el pueblo, que establece una disposición concéntrica de los personajes:

El pueblo, con fuerza irresistible, corre hacia Él, [Lo] rodea, se apiña en torno suyo, [Lo] va siguiendo. [...] Él les tiende las manos: los bendice y al contacto con Él, aunque solo fuere con sus vestiduras, emana un poder curativo (1012).

Desde la aparición del Inquisidor, surge una intención narrativa con el objeto de crear el paralelismo entre los protagonistas del futuro encuentro nocturno. La imagen de Jesús se esboza con muy pocas pinceladas: Iván menciona una “mansa sonrisa de dolor infinito” (1012) y el silencio, interrumpido una sola vez por las palabras “thalita kumi” (1013). Él no necesita adjetivos, todos Lo reconocen, además, Sus actos hablan por Él. Pero al mismo tiempo, Su presencia resulta etérea y menos real que la del Inquisidor, cuyo retrato incluye muchos detalles. Es un anciano “de cerca de noventa años, alto y tieso, de cara chupada, de ojos hundidos, pero

en los que todavía chispea, como una ascuita, brillo” (1013). La chiribita que aún conserva la mirada del Inquisidor, podría ser el destello de aquel “sol de amor”, que arde en el corazón de Cristo, de aquellos “raudales de luz”, que fluyen de Sus ojos. Pero esta chispa también podría salir de los “magníficos autos de fe”, de aquel que se celebró el día anterior en la misma plaza. Además, muy pronto la “ascuita” se convierte en fuego maligno, cuando el anciano ordena el prendimiento del Mesías (1013).

De la descripción del Inquisidor se deduce que el todopoderoso eclesiástico lleva una vida de abstinencia, que revelan su “cara chupada”, los “ojos hundidos” y su “viejo basto hábito monacal” (1013). Más tarde, él mismo dice al Preso, que también estuvo en el desierto y se sustentó de “saltamontes y raíces” (1020). No son riquezas, ni el poder, lo que ansia el Inquisidor, sino la felicidad universal, comprendida a su manera.

El paralelismo entre el Preso y Su carcelero se refuerza con la repetición anafórica al principio de las oraciones del pronombre “él”, referente al segundo, y “Él”, referente al primero. Dicho efecto se pierde en la traducción española.

[Él] se detiene ante el gentío y observa desde lejos. [Él] lo ha visto [todo]; ha visto cómo ha resucitado la niña, y su rostro se ha ensombrecido. [Él] frunce sus espesas cejas, blancas, y su mirada brilla con maligno fuego. [Él] alarga el dedo y ordena a la guardia que [Lo] prenda. [...] [Él se detiene] en el umbral, y largo rato, uno o dos minutos, se está contemplando Su rostro (1013).

En todo el relato, que transcurre en la España de “la época más horrible de la Inquisición”, Iván evita mencionar el nombre del Salvador. Usa los pronombres escritos con mayúscula y, después

del encarcelamiento de Jesús, el apelativo “el Preso”. La negativa de Karamázov de llamar al Mesías por su nombre, por una parte, apoya la versión “quid pro quo”: “se trata de un anciano de noventa años, y bien pudiera haber perdido el juicio por su idea [...] Podría ser también [...] un sencillo delirio, una visión del anciano” (1013). Por otra parte, tiene cabida una alusión a la prohibición bíblica de pronunciar el nombre de Dios Padre. Asimismo, el uso de pronombres realza la unicidad del sujeto, que no precisa denominaciones concretas.

Con todo, Iván consigue acentuar los contrastes de su lienzo narrativo y simplificar la paleta, que se acerca a los tonos primarios. La ausencia de nombres subraya la universalidad del argumento y de los problemas plasmados en él. El oyente/lector percibe claramente el conflicto central que forma un triángulo entre él (el Inquisidor), Él (el Mesías) y ellos (el pueblo). Jesús permanece en silencio, pero su figura sigue presente en el discurso del Inquisidor, que con frecuencia apela a su Preso llamándolo “Tú”.

El fragmento del monólogo del Inquisidor que, según nuestra división, forma parte de la exposición del capítulo, coincide con el proemio del discurso pronunciado en el calabozo del Santo Tribunal. Desde el comienzo, el ritmo de la narración va en aumento, pero el intercambio de réplicas entre los hermanos Karamázov todavía permite atenuar la tensión del relato, alterando la dinámica, que se impondrá definitivamente en la siguiente parte. Pero en estas réplicas también se establece el paralelo, muy importante para la comprensión del poema, entre el Preso y Alioscha⁸. Karamázov

⁸ Al mismo tiempo, se establece el paralelismo entre los dos cronotopos. Como dijo acertadamente Berdiaev, en su libro *La nueva conciencia religiosa y la sociedad*, “el espíritu del Gran Inquisidor residió en el catolicismo y, en general,

empieza respondiendo a su hermano y prosigue hablando con la voz del Inquisidor, sin separar en párrafos sus propias palabras y las de su personaje. De modo que se produce una aproximación del “tú” de Iván, dirigido a su hermano, y el “Tú” del Inquisidor, destinado a Jesús.

‘nos han traído su libertad y sumisamente la han puesto a nuestros pies. [...] Pero ¿Tú era esa la libertad que anhelas?’

—De nuevo vuelvo a no entender —atajóle Alioscha—. ¿Es que ironiza, que se burla?

—Nada de eso. Precisamente aduce como un mérito suyo y nuestro que, finalmente, ellos les han arrebatado su libertad a las gentes y han procedido así para hacerlas felices. ‘Porque ahora —él se refiere, sin duda, a la Inquisición— es posible, por primera vez pensar en la felicidad de las gentes. El hombre fue creado rebelde. ¿Es que los rebeldes pueden ser felices?’ (1014).

Las intervenciones de Alioscha siguen a las preguntas planteadas por el Inquisidor al Preso⁹. El pequeño Karamázov representa

en toda antigua iglesia histórica, y en el absolutismo ruso, y en cualquier otro estado represivo y absolutista, y ahora este espíritu se traslada al positivismo y el socialismo, que pretende reemplazar la religión y construir la torre de Babel” (Berdiaev, 1992: 219).

⁹ Compárense el caso anterior con éste: “Prometiste, afirmaste bajo tu palabra, nos conferiste el derecho a atar y desatar, y ahora es indudable que no puedes pensar en quitarnos ese derecho. ¿Por qué has venido a estorbarnos?

—Pero ¿qué significa eso de que no le faltaron avisos e indicaciones? —inquirió Alioscha” (1014).

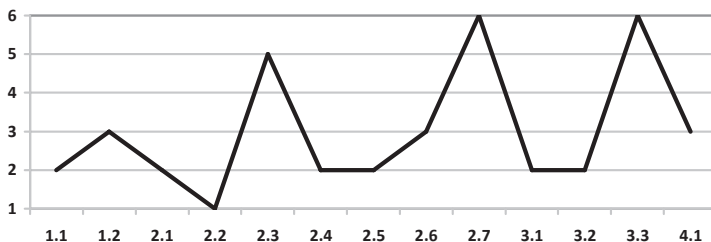
la postura cristiana en la novela, la más cercana a la palabra de Cristo, según Dostoiévski, por eso él es el encargado de contestar la rebeldía de Iván y de su personaje, mientras Jesús permanece en silencio.

Desde el principio, el discurso del Inquisidor prolifera en preguntas y exclamaciones retóricas y manifestaciones imperativas. Su ritmo es invariablemente enérgico y constante. Lanzando al Preso sus acusaciones, el Inquisidor elige las oraciones simples o compuestas con pocos distributivos: sus frases cortas, sobre todo las del modo imperativo, a veces suenan como un látigo. En el monólogo predominan los predicados verbales. Una situación similar hemos observado en el relato de las apariciones de la Virgen María y del Mesías. Así, en las frases finales de la exposición, a cada una le corresponden tres o cuatro oraciones coordinadas o subordinadas, que, a menudo, incluyen más de un predicado. Veamos, qué modelos del *campo sintáctico de la oración*¹⁰ (Zólotova 1998) se usan en la composición de estas frases.

¹⁰ En su libro *Gramática comunicativa de la lengua rusa* (1998: 204), Galina Zolotova y sus coautoras definen seis modelos del campo sintáctico de la oración, que se disponen según la complejidad de su estructura. El primero corresponde a un sintagma básico, compuesto del sujeto y predicado, en tercera persona del singular, tiempo presente y modo indicativo. El segundo es el resultado de las modificaciones gramaticales del primero. El tercero incluye las transformaciones estructurales y semánticas, por ejemplo, predicados formados por perífrasis verbales (comienzo y fin de una acción, etc.). El cuarto modelo comprende las modificaciones comunicativas y expresivas, como exclamaciones y otros enunciados, que transmiten una carga emocional, etc. El quinto contiene expresiones sinonímicas o circunlocuciones, propias de los estilos organizados (oratoria, escritura académica, etc.), y el sexto corresponde a las oraciones con incisos y varios componentes coordinados.

El hombre fue creado rebelde[; e]s que los rebeldes pueden ser felices? Ya te lo advertieron —[Le] dice—[, n]o te faltaron advertencias e indicaciones; pero no hiciste caso de advertencias; rechazaste el único camino por el que era posible hacer felices a las gentes; pero por fortuna, al morir, dejaste encomendada la cosa a nosotros. Prometiste, afirmaste bajo tu palabra, nos conferiste el derecho a atar y desatar, y ahora es indudable que no puedes pensar en quitarnos ese derecho. ¿Por qué has venido a estorbarnos? (1014).

Los resultados del análisis propuesto se aprecian con más claridad en el siguiente gráfico, cuyo eje vertical indica los modelos sintácticos (de 1 a 6) y el horizontal, las oraciones simples examinadas:



El mayor número del modelo sintáctico no sólo indica la creciente complejidad gramatical, semántica y estructural, sino también el aumento del volumen de la información transmitida y la especialización comunicativa. Si las oraciones básicas se emplean en todos los estilos conocidos, las del quinto y sexto modelo se limitan al lenguaje elaborado de los discursos públicos y formales. El desarrollo de la narración en las frases analizadas altera los momentos cumbre de la máxima complejidad, coincidentes con

los vértices informativos y de tensión, con períodos de menor expresividad. La misma lógica de construcción discursiva se emplea en toda la parte central —la argumentación— del monólogo del Inquisidor.

III. La argumentación comienza después de las palabras de Iván “en eso precisamente estriba lo que el anciano tiene que hacer resaltar” (1014), seguidas de un punto y aparte. El Inquisidor pasa a exponer sus ideas principales, valiéndose de un sinfín de recursos retóricos para rebatir las tesis de Cristo y demostrar su propia verdad. El texto está organizado en varios párrafos. El primero coincide con la exposición del discurso del Inquisidor, que introduce el tema central: las tentaciones de Jesús por el diablo. Los demás párrafos encierran la parte de argumentación y el epílogo, en las que el mismo orador expone la versión de su contrario, la refuta, formula posibles contestaciones y responde a ellas.

Desde el principio, la tensión alcanza sus máximos niveles dentro del texto del capítulo y se mantiene así en lo que dura el monólogo. El ritmo acelerado y la densidad informativa aseguran la concentración del lector. El promedio de las oraciones simples o complejas en las primeras diez frases oscila entre tres y cuatro unidades. Una de estas frases, compuestas por ochenta palabras con sentido léxico (25% de ellas son formas deverbales), posee diez predicados.

El monólogo del Inquisidor se asimila al discurso judicial. El orador recurre a los procedimientos lógicos para, basándose en las premisas fácticas seleccionadas por él, refutar los actos y los pensamientos de su adversario. Entre diferentes tipos de oraciones utilizadas en el texto, destacan las causativas y las argumentativas, de hecho, son muy frecuentes las frases que empiezan por la conjunción adversativa “pero” o la conjunción causal “porque”

(el orador elige la forma “ибо”, literaria y de estilo elevado). De vez en cuando, el Inquisidor formula conclusiones introducidas por las conjunciones ilativas:

De esta suerte, Tú mismo pusiste los cimientos para la destrucción de tu propio imperio y no culpes más a nadie de ello (1017).

[Así pues,] inquietud, turbación y desdicha..., he aquí el actual patrimonio de los hombres después de tanto como Tú sufriste por su libertad (1018).

A pesar del uso ocasional de los períodos extensos, el Inquisidor nunca pierde la sensación de unidad y pertinencia al tema debatido. Su discurrir es claro y abunda en ejemplos. El uso de metáforas está limitado, pero es frecuente el empleo de comparaciones ilustrativas. El estilo es elevado, con muchas expresiones eclesiásticas, pero al mismo tiempo se advierte la tendencia de evitar las palabras arcaicas. El Inquisidor constantemente alude al Preso y reproduce sus palabras, con lo que consigue parecer fiel en la exposición de la versión contraria. En consecuencia, su refutación, con una “acertada distribución estratégica” (Ortega 1997: 96), suena irrefutable. Su efecto es aún más demoledor, puesto que el adversario no intenta defender su postura.

Para reforzar el contraste del tema tratado, el orador usa varios vocablos de significados parecidos y a menudo intensificadores (sinonimia): “una raza de gentes débiles, eternamente viciosas y eternamente ingratas” (1015-1016). No encuentra ningún reparo en repetir las mismas palabras, que llegan a convencer a fuerza de tanta insistencia: “porque son apocados, viciosos, insignificantes y rebeldes” (1015); “son viciosos y rebeldes” (1016). El Inquisidor gusta de mencionar números, “las decenas de miles”, “millones” y

“miles de millones” que contrastan con los doce mil elegidos de cada generación. Su discurso abunda en generalizaciones y máximas, sus afirmaciones son tajantes y no dejan lugar a dudas.

No hay desvelo más continuo y doloroso para el hombre que, luego que deja la libertad, buscar a todo prisa a quien adorar (1016).

Pero sólo se apodera de la libertad de las gentes el que tranquiliza su conciencia (1016).

Las preguntas y las exclamaciones retóricas aportan expresividad al discurso del Inquisidor. Las interjecciones, como la “oh”, revelan el componente dramático de algunos enunciados. Juntos, ambos recursos proporcionan efusividad al monólogo del nonagenario eclesiástico.

¡Oh! Nosotros los convenceremos de que sólo serán libres cuando deleguen en nosotros su libertad y se nos sometan. ¿Y qué importa que digamos verdad o mintamos? (1019).

Resulta interesante el uso de la negación que viene tras las preguntas formuladas en el discurso del Inquisidor. A pesar del silencio de Jesús, la antítesis hace suponer una anterior respuesta afirmativa, refutada por el hábil orador un momento después.

Es que a Ti sólo te son queridos las decenas de miles de grandes y fuertes [...]? No, a nosotros también nos son queridos los débiles (1016).

El uso del tiempo futuro en la refutación de las tesis contrarias y en la exposición de las propuestas alternativas del Inquisidor, les comunica una fuerza persuasiva especial.

Tú objetaste que el hombre vive no sólo de pan. Pero ¿no sabes que en nombre de ese mismo pan terrenal se sublevará contra Ti el espíritu de la Tierra y luchará contigo y te vencerá (1015).

Nosotros les persuadiremos, finalmente, a no enorgullecerse, porque Tú los levantaste y así les enseñaste a enorgullecerse; les demostraremos que carecen de bríos; que son tan sólo niños dignos de lástima; pero que la felicidad infantil es la más gustosa de todas (1020).

Por paradójico que pueda parecer tratándose de un tiempo no realizado, su uso en la lengua rusa, donde en la formación del futuro se emplean verbos de significado perfectivo, transmite a las palabras del Inquisidor el carácter seguro de los hechos consumados. El orador parece lanzar conjuros al porvenir, confiado en que todo se hará así como él dice, e infunde al oyente/lector su propia certidumbre.

Otro recurso retórico utilizado por el Inquisidor consiste en intercalar oraciones directas, que introducen las voces de otros actores, teatralizando el monólogo: “acabarán por traer su libertad [...] y decirnos: ‘Mejor será que nos impongáis vuestro yugo, pero dadnos de comer’” (1015). Siendo entendidas como citas literales, sirven para reforzar las palabras del orador.

El modo condicional surge en el discurso del Inquisidor, cuando éste pretende mostrar a Jesús lo que hubiera pasado, si hubiera elegido otro camino a seguir: “De haber optado por el ‘pan’, habría respondido al general y sempiterno pesar humano, [...] ¿ante quién adorar?” (1016). El Inquisidor acusa a Cristo de conocer las consecuencias de sus decisiones antes de tomarlas y de escoger a conciencia el bien para unos pocos sin ignorar la inexorable perdición de muchos. Comentando los hechos ocurri-

dos hace quince siglos en la antigua Judea, el anciano eclesiástico continuamente repite “Tú sabías”.

El oyente/lector, que comprende lo difícil que sería resultar elegido uno de las doce mil de cada generación a finales de todos los tiempos, se compenetra con las palabras del Inquisidor —siempre tan convincente y seguro frente al Jesús callado— y entiende la rabia que éstas emanan. El anciano hubiera podido estar entre los salvados, pero prefirió quedarse con los “débiles”, “numerosos, como las arenas del mar” (1016), aún sabiendo que sería infeliz: “sólo nosotros, los que guardaremos el secreto [...] seremos infelices” (1020). Es más, está dispuesto a cargar con los pecados de todos los demás y responder por ellos en el Juicio Final.

El “Nosotros” del Gran Inquisidor tiene fuerza, pues supuestamente representa a los altos dignatarios de la Iglesia Católica. Su poder es sólido e inmenso, el oyente/lector sabe que el pueblo que ayer gritaba *Hosanna* al Preso, mañana “se lanzará a atizar las brasas” (1020) de su hoguera. Lo confirma el hecho de que nadie impidiera el arresto del Mesías, en cambio, todos se quedaron postrados en la tierra ante el anciano inquisidor (1013). Por el contrario, “Él” aparece sólo, el orador evita mencionar a la Virgen, Dios Padre o a los apóstoles. El silencio debilita su postura frente a la elocuencia del poderoso eclesiástico. Por ello, la balanza, cuyo eje está formado por “ellos”, se inclina del lado de “nosotros”.

IV. Cuando suena el “dixi”¹¹ del Gran Inquisidor, el oyente/lector debe sentirse profundamente impactado por la fuerza oratoria del

¹¹ Del latín, “he dicho”. El uso de esta palabra dibuja un punto final en el discurso del Inquisidor. Su función coincide con el “amen” (así sea) eclesiástico. Pero también recuerda la frase “quod dixi dixi” —formada por la analogía con

discurso. Entonces, su atención se dirige a Alioscha, que podría salir en defensa de Cristo, de su fe en la gente, de su apuesta por la libertad y el camino de la perfección. Pero el pequeño Karamázov está confuso, no encuentra palabras y no consigue dominar la emoción que le había producido el poema de Iván. “¡Para, para [...]; cómo te sulfuras!” (1021) – le dice su hermano. Los comentarios de Alioscha se llenan de puntos suspensivos, signos de interrogación y exclamación, frases sin terminar. Quiere objetar, pero se apresura demasiado y no llega a articular sus ideas con claridad. Parece claro, que de haber sido una idea sin fundamento, claramente errónea a los ojos de Alioscha, el discurso del Inquisidor no le hubiera despertado todo este huracán de sentimientos.

Tampoco contesta al Inquisidor el Preso del Santo Tribunal. Él se levanta y besa “dulcemente” los “exangües nonagenarios labios” (1022). El beso “le quema el corazón” al Inquisidor y le hace cambiar de idea: abre la puerta y Le dice “¡Vete y no vengas más!” (1022).

Alioscha copia el gesto del Preso y besa a su hermano antes de salir de la taberna. Con ello, se confirma el paralelismo entre el joven Karamázov y Jesús, desarrollado en el texto de la novela. Iván se inclina del lado oscuro: su interés por Smerdiakov y la delirante conversación con el demonio, hasta su cojera lo indican. Pero las ideas propuestas y argumentadas por él y su personaje no se rechazan definitivamente, y el respeto que les profesan los hombres de luz, Alioscha y el Preso, las convierten en una de las más importantes alternativas del cristianismo dostoiévskiano

el famoso “quod scripsi scripsi”, de Pilatos (*Evangelio de Juan*, 19: 22)—, con la que coincide en su significado habitual: “lo que dije, dicho está”.

dentro del ideario de la novela. Puede que el mismo autor siguiera debatiendo hasta su último aliento ante las tres preguntas, que expresan “toda la futura historia del mundo y de la Humanidad” (1015). ¿Y qué decir de nosotros, los “débiles” e “insignificantes” lectores de su obra maestra?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DOSTOYEVSKI, Fiodor M. (1935), “Los hermanos Karamazovi” *Obras completas* [Trad. Rafael Cansinos-Assens], T. II, Madrid, Aguilar.
- БЕРДЯЕВ, Николай. (1991), “Великий Инквизитор” Селиверстов, Ю. (Сост.). О Великом Инквизиторе Достоевский и последующие, Москва, Молодая Гвардия.
- ВЕТЛОВСКАЯ, В. Е. (1996), “Примечания” Достоевский, Ф. М. *Братья Карамазовы*, Т. I, Санкт-Петербург, Библиополис.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. (1976), *Полное собрание сочинений* [30 Тт.], Т. 15, Ленинград, Наука.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. (1996), *Братья Карамазовы*, Т. I, Санкт-Петербург, Библиополис.
- ЗОЛотова, Г. А., Н. К. Онипенко, М. Ю. Сидорова. (1998), *Коммуникативная грамматика русского языка*, Москва, РАН-МГУ.

ENTRE LA ESTUPIDEZ Y EL HONOR:
LA VIOLENCIA EN *EL FONDO DEL VASO*
DE FRANCISCO AYALA

Alana GÓMEZ GRAY
(*Universidad de Granada/
Universidad de Guadalajara*)

Palabras clave: Violencia de género y simbólica, relaciones de clase y raza, economía, prestigio, honor

Resumen: Revisión de la novela *El fondo del vaso*, del escritor español Francisco Ayala, en términos de la violencia de género y simbólica que ahí se plasma; en lo relativo a cómo se desarrollaban las relaciones de pareja en 1960, bajo la influencia del aspecto económico y a la luz de los términos de lo que ahora significa violencia.

Mots-clés : Violence du genre et symbolique, rapport entre classes et races, économie, prestige, honneur

Résumé : C'est une révision du roman *El fondo del vaso*, de l'auteur espagnol Francisco Ayala, en termes de la violence domestique et symbolique, qui s'y réfléchissent; ce texte se rapporte à comment les relations conjugales se développaient en 1960, sous l'influence de l'aspect économique et à la lumière des tendances observées de ce que signifie violence aujourd'hui.

Key words: Gender and simbolic, Race and class relationship, economy prestige, honor

Abstract: The bottom of the glass is a revision of the novel *El fondo del vaso*, of the Spanish writer Francisco Ayala, in terms of the symbolic violence of sort and that is shaped there; with respect to how the relations of pair in 1960 were developed, under the ence of the economic aspect and to the light of the terms of which now it means violence

La violencia forma parte de la historia y de la cultura del ser humano, condición ingrata pero innegable; y el arte, si bien tiene vocación por la belleza, no puede ser ajeno a este devenir. La literatura, por lo tanto, exhibe este defecto de los hombres y mujeres, y cuenta además con la capacidad de mostrar sutilezas del lenguaje imposibles de llevar a un lienzo o a la piedra, giros propios de una época o un entorno determinado.

Un ejemplo de ello se encuentra en la obra del escritor y teórico español Francisco Ayala (Granada, 1906). Autor del *Tratado de sociología* (1947), de las novelas *Muertes de perro* (1958) y *El fondo del vaso* (1962) y el libro de cuentos *Los usurpadores* (1949), por mencionar unos pocos de sus numerosos textos, plasmó en su obra pormenores de la conducta humana con agudeza. Para efectos de este análisis, abordaré su novela *El fondo del vaso*, donde es posible ver con mayor exactitud, dada su temática, el ejercicio de la violencia de género y simbólica.

GOLPES E INSULTOS

La acepción más concreta de violencia es la de “el ejercicio de la fuerza física contra alguien que se ve interferido brutalmente, profanado, ultrajado, atacado” (Aliaga, 2007: 12). Sin embargo, en la relación entre géneros existen también otras variantes como

lo son el abuso emocional o el control económico y “las humillaciones, los insultos, las vejaciones, el desprecio, el menosprecio público, la infidelidad manifiesta” (Falcón, 1991: 36), así como actos discriminatorios consuetudinarios y en el lenguaje.

Ha estado unida históricamente a la propiedad, al poder y a la dominación; por lo tanto, a la economía, a la religión y a la política; se encuentra en todos los países y en todas las clases sociales, aunque es cierto que varía dentro de las diversas culturas. Según la jurista española Lidia Falcón,

la violencia es el último medio, y siempre eficaz, para reprimir la rebeldía, impedir el pensamiento autónomo, utilizar el temor como aliado, y es el arma que todo tirano usa para mantener su poder e impedir el cambio de jerarquías (1991: 34).

Para el filósofo alemán Walter Benjamin, “una causa eficiente se convierte en violencia, en el sentido exacto de la palabra, sólo cuando incide sobre relaciones morales” y es un “producto natural”, un medio, no un fin, para fines justos o injustos (1999: 3). Benjamin no ahondó en los fines sino en la legitimidad de ciertos medios a nivel jurídico, por ejemplo el hecho de que la clase obrera fuese la única en su momento que tenía como sujeto jurídico derecho a la violencia (idem: 12), entendida ésta como huelga. Por otra parte, según el investigador colombiano Álvaro Guzmán,

la violencia puede entenderse como un mecanismo extremo que opera en la estructuración, sostenimiento, cuestionamiento o disolución de un orden social de dominación cualquiera. En una situación de completa dominación no se esperaría el recurso a la violencia (Guzmán, 1990).

Así, la violencia adoptaría también un papel positivo y funcional dentro de la sociedad ya que permitiría “procesos de cambio social estructural como la urbanización, la industrialización y redistribución de la riqueza”, como afirma Guzmán (ídem) a partir de las ideas del sociólogo estructuralista Lewis A. Coser; “en una situación de privación relativa en que los canales de movilidad se encuentran cerrados, la violencia puede ofrecer caminos alternativos de realización de un estatus deseado”; puede provocar “un cambio favorable en las condiciones sociales”, o servir como catalizador, pues su uso puede crear una reacción contraria, de rechazo, que puede encontrar amplia solidaridad. Esto ocurre ante todo con el recurso extralegal a la fuerza por parte del estado o por violencias que de una manera u otra se califican de “injustas” en la sociedad, en fin, ser considerada incluso como “un mecanismo de solución del conflicto”.

Sin embargo, la violencia ejercida contra las mujeres no se plantea como un movimiento social cuyo fin sea una mejoría social ni para librarse de una dominación asfixiante, sino que es algo que se ejerce de uno a uno, en el ámbito de la vida privada, dirigida a mujeres solas, en estados de incomunicación y en relación de inferioridad económica y/o física, como una repetición de patrones orientados hacia el mantenimiento de un sistema. Y que este tipo de violencia deja su impronta también en los varones quienes cada vez más se encuentran en estado de incongruencia consigo mismos ante lo que se les exige en aras de la virilidad y la horrible consecuencia de sus actos.

Cabe recordar que hasta los años setenta no existía la categoría de violencia doméstica; que las Naciones Unidas declaró en 1980 “la violencia contra la mujer es el crimen más numeroso del mundo” (*apud* Falcón, 1991: 41). Esta declaración no significó, sin embargo, un cambio en la situación dado que

Todos los gobiernos, en realidad, consideran que una adecuada dosis de violencia contra las mujeres consigue el objetivo de mantener la disciplina y corrección social imprescindible para la buena marcha de las familias y en definitiva de la sociedad (Falcón, 1991: 21).

Sin embargo, continúa vigente la simbólica, quizá la más difícil de reconocer y de erradicar, cuya definición la ofrece el sociólogo francés Pierre Bourdieu:

Siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo la violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento (Bourdieu, 1999: 12).

Por lo tanto, justo cuando la anatomía no implica identidad -es decir, no por nacer con cuerpo de mujer se deba ser mujer necesariamente-, y se ha demostrado que el género femenino es también violento, que la violencia de género incluye a los hombres en tanto el daño que se hacen a sí mismos al reproducir patrones de dominación; ahora, cuando gracias a la distancia temporal y a las acciones realizadas a lo largo de la historia en aras de una convivencia en paz entre géneros es posible revalorar o incluso realizar un ejercicio de concienciación de lo que es la violencia, volver la vista hacia el pasado a través de la palabra escrita, permite

aprehender lo que en su momento pasó desapercibido e incluso fue calificado de natural.

De ahí que deba reconocerse que el concepto de violencia se ha modificado con el paso del tiempo y que socialmente ya abarca, por ejemplo, a los sistemas legislativo, educativo o de salud; en esta situación actual, volver la mirada para enfrentarse a través de la pluma de Francisco Ayala a que, usando palabras de Bourdieu, “las condiciones de existencia más intolerables puedan aparecer tan a menudo como aceptables por no decir naturales” (1999: 11), permite tanto conocer la inclusión de lo social y económico en lo literario como valorar los avances sociales en beneficio de la eliminación de conflictos.

CÓDIGOS EN AYALA

La novela *El fondo del vaso* fue escrita por Francisco Ayala cuando vivía en Estados Unidos de América y fue publicada por primera vez en Argentina en 1962, a los dos años de haber roto el exilio que le alejó de su patria con motivo de la Guerra Civil.

En ese 1962, España se encontraba en plena época franquista y Carmen Polo de Franco celebraba un Homenaje Nacional al Servicio Doméstico; fue el año en que murió Marilyn Monroe, contrajeron nupcias los príncipes Juan Carlos de Borbón y Sofía de Grecia, se creó la minifalda, aparecieron The Beatles y el papa Juan XXIII celebró el Concilio Vaticano II que pretendía modernizar la iglesia acercándola al pueblo, por lo que dejan de usarse el latín y los cantos gregorianos durante la misa.

Una época llena de avances y modernidad, pero también con su lado lejano de los reflectores, donde no había grandes cambios y sí daño a las mujeres a todo lo largo y ancho del mundo, independientemente de los niveles educativos y sin distinción de

clases. La violencia era parte de la vida cotidiana de las mujeres de los años sesenta del siglo XX como en los siglos anteriores. En España, por ejemplo, fue hasta 1985 cuando se tomó la iniciativa de crear el Instituto de la Mujer bajo exigencias de la ONU; en 1991 no existía un solo “estudio sistemático sobre la extensión y alcance y causas de la violencia contra la mujer” (Falcón, 1991: 24-25) y apenas el 28 de diciembre de 2004 se aprobó la Ley contra la violencia de género en España.

En 1968 Ayala otorgó una entrevista al crítico Andrés Amorós y en ella expuso:

abunda el erotismo en mis obras narrativas y que está quizá más acentuado en las recientes. Los ejes sobre los que gira son aquellos dos fundamentales móviles que, apoyado maliciosamente en la autoridad de Aristóteles, atribuye el Arcipreste de Hita a la conducta humana: manutención y fembra placentera. Esos dos móviles operan descarnadamente en mis novelas, combinados entre sí y por cierto bajo las manifestaciones más crudas del poder y la sexualidad (en Ayala, 1972: 45).

Como ya se mencionó, los parámetros de lo que es considerado violento así como su condena se han modificado a lo largo de los años. En la década de los sesenta, cuando fue publicada *El fondo del vaso*, el trato entre los personajes ayalianos podría calificarse con el título tan de moda de políticamente incorrecto; sin embargo, en ese momento y ahora, es gracias a la capacidad de utilización de la ironía y el sarcasmo con que se ha caracterizado la obra de Ayala, que se puede leer en su justa medida. El autor ha plasmado las leyes y normas sociales dentro de las que estaba inscrito, así como el orden masculino en el que vivía, que

se aplicaba a la división sexual del trabajo y a la distribución de actividades también según su sexo, así como a la estructuración de los espacios públicos y privados de acuerdo a la utilización que harían de ellos hombres o mujeres. El universo diegético de Ayala se encuentra centrado en las clases dominantes que ejercen el poder como lo son los reyes (cfr. *Los usurpadores*), el Presidente, los senadores y los caciques, la alta burocracia (cfr. *Muertes de perro*) o las familias distinguidas y acaudaladas como las de *El fondo del vaso*.

Las clases trabajadoras también tienen su papel, pero en menor medida, puesto que como norma la trama de los textos ayalianos gira en torno a los que detentan el dominio sea legal o no. La novela objeto de este análisis expone un momento coyuntural en la vida de un hombre –y cómo afecta y es afectado por su entorno– que contaba no sólo con los bienes económicos suficientes como para codearse con aquellos que determinaban las finanzas de su país, sino también sociales.

Una diferencia más entre seres humanos es la de las razas y está presente en la imaginaria nación de *El fondo del vaso*, la cual es una antigua colonia española como otras en América, por ello su población está formada por españoles y por originarios del lugar, divididos éstos entre los nativos con rasgos físicos determinados y aquellos que son producto del mestizaje entre los conquistados y conquistadores. Como es común, se ejerce la discriminación entre los que se consideran superiores a causa de poseer características físicas que los hermanan más con los europeos que con los nativos. Esta segregación se suma a la económica y a la de género.

Ha de considerarse que en la obra de Ayala se encuentran una serie de códigos de simbolización propios tanto de la novela como del espacio a que se refiere y que constituyen “coerciones formales en relación con el material significante de los sistemas modelizan-

tes primarios” (Cárdenas/González, 2006:10), en concordancia, a su vez, con un modelo ideológico del mundo determinado que da como resultado una visión específica de una problemática determinada, en este caso, de la violencia.

Dado que, como afirma Cros, el ser humano vive en un tiempo hegemónico de acuerdo a los diferentes roles que debe cumplir; es decir, puede pertenecer a una instancia capitalista urbana de acuerdo al trabajo que desempeña, pero alimentarse como si perteneciese al medio rural y a un periodo económico pre-industrial; y acudir a un sistema educativo basado en el siglo XVIII, etc., la literatura ofrece la posibilidad de detener ese mecanismo cotidiano lleno de desigualdades y plasmar personajes representativos de esa dinámica, de tal suerte que es un perfecto medio para aprehender al sujeto cultural y conocer más de él.

LA ESPOSA, LA AMANTE, LA OTRA

El fondo del vaso trata de la desgracia del comerciante José Lino Ruiz -ejemplo representativo del sujeto transindividual correspondiente a la clase media- quien víctima de su doble moral y de los malos entendidos que se suscitan gracias a la prensa, pierde tanto su reputación social como empresarial. Siendo el daño a la primera, quizá, el más grave. El personaje Ruiz, habitante de una ficticia república centroamericana, tiene por esposa a Corina, una típica ama de casa, ignorante del valor del dinero, característica de suma importancia tratándose de la consorte del dueño de un almacén. Asimismo, Ruiz es adúltero, pues mantiene relaciones con una de sus empleadas. A su vez, Corina le es infiel con uno de sus amigos.

Este polígono de relaciones está marcado por la violencia, la cual se manifiesta ejercida por los hombres hacia las mujeres, la

de Ruiz hacia las dos mujeres con las que se relaciona y la de las mujeres hacia las propias mujeres.

El antecedente de *El fondo del vaso* se encuentra en la novela *Muertes de perro*, en ella José Lino Ruiz es un comerciante dado por muerto justo durante un periodo turbulento acaecido como resultado del asesinato del presidente de la república. Sin embargo, a Ruiz no le ocurrió nada grave en realidad, simplemente aprovechó los acontecimientos para tomarse unas vacaciones en compañía de su amante.

En *El fondo del vaso* se da cuenta de cómo la vida de Ruiz se distorsiona a causa de su falta de madurez en su relación con las mujeres. No solo es incomprensivo y falto de afecto, sino que finca su vínculo en lo económico y, además, es agresivo con ellas.

Ruiz, tras su regreso a casa después de su supuesta desaparición y una vez que el país retoma un sendero de normalidad, se encuentra con que un historiador local escribió un libro en el cual, según Ruiz, se denigra al presidente de la nación. En un arranque nacionalista, Ruiz decide escribir la contraparte para rectificar los errores que, considera, tuvo el autor. Mas hay un problema, el comerciante no se dedica a las letras y le cuesta llevar a cabo su propósito. Su esposa le sugiere que recurra a la ayuda de un connotado periodista a cambio de una retribución monetaria. Esta sugerencia es tomada por Ruiz como “una estupidez, un disparate” (Ayala, 1998: 12), aunque más tarde reconsidera y llega a la conclusión de que es una buena idea. Es así como llega a casa Rodríguez, un español afincado en el país centroamericano, notable por corregirle la ortografía hasta al vate del pueblo. El ingreso de este personaje permite el acercamiento diegético a la cotidianidad de ese hogar. La instancia narrativa, en primera persona, muestra cómo es su matrimonio y el trato diario que mantiene con su consorte.

Para comenzar, enumera a su mujer como parte de sus bienes y sus habilidades: “tengo mi negocio, que produce lo debido, gracias a Dios” y es bueno en el billar (ídem: 36). Corina es valiosa en tanto es codiciada por los demás como lo son su patrimonio y su habilidad para el juego.

Se refiere a ella como “la pobre gata” (ídem: 12, 206); es decir, la animaliza. Cuando Corina decide no dar su opinión sobre algo, él lo traduce en “cerrar el pico” (ídem: 62); cuando está molesta él se refiere a ella como mostrarse “con trompa” (ídem: 34); y, tras un momento triste, dice que ella “se retiró con las orejas gachas” (ídem: 183). Forma parte de los seres humanos recurrir a símiles brindados por la naturaleza, que estando en contacto con bestias de todo tipo se haga una extensión de ellas a las personas; existen numerosos ejemplos en la literatura mundial de comparaciones, mas es el tono y el uso que se les da lo que le otorga un cariz positivo o negativo.

“Tiene palomas amarillas/ adentro de su noble cráneo...”, dice Neruda del caballero Marcenac al hablar de su locura.

Con mi lengua y mis ojos y mis manos
te sé, sabes a amor, a dulce amor, a carne,
a siembra, a flor, hueles a amor, a ti,
huelas a sal, sabes a sal, amor y a mí.,

escribe Jaime Sabines.

Por lo tanto, es evidentemente despectivo el trato a Corina, al grado que él mismo reconoce que la animalización es una forma común de referirse a las mujeres, aunque matice su repetición por no estar motivada por la burla:

Y yo, al verla, pienso: ‘Se retira como un loro corrido a escobazos’. [...] Loros llama el vulgo a las mujeres

ya pasadas, a un cierto tipo de mujer, cuando todavía presumen y quieren componerse: ojos redondeados por la pesadez de las ojeras, el piquito breve, las mejillas colgantes, los andares... En su derrota me sugería ella la idea de un pobre loro corrido a escobazos; pero sin ninguna hostilidad, ni burla (ídem: 207).

El personaje femenino es el prototipo de mujer dedicada al hogar y a su marido; es “terca” (ídem: 14), “en ocasiones se pone impertinente” (ídem: 16) o protesta a causa “de las repetidas latas” (ídem: 23) y para fastidiarlo a él (ídem: 24). “También es rara esta mujer; a veces da la impresión de estar en la luna, mientras que otras parecería que no se le escapa nada” (ídem: 62). Y tiene dos características malas dentro de ella: ser mujer y ser esposa: “Por lo que ignorase, por lo que pudiera barruntar, aun por el mero hecho de ser mujer, el punto de vista de la esposa legítima tiene que ser siempre tendencioso” (ídem: 74).

Como ya se mencionó, Ruiz centra todo en el dinero, de ahí que éste sea un problema entre él y su esposa, a quien acusa de no darle la importancia que debe: “Y se quedó mirándome, la muy estúpida, como si fuera raro, tan extraordinario y cosa nunca vista que uno prefiera, si se puede, ahorrarse una erogación no mínima” (ídem: 73). Se llega al insulto, por lo tanto. Esto contrasta con la forma como Ruiz se insulta a sí mismo: lerdo, bobo, un tontaina, además de que existe un matiz importante, pues cuando cree que su esposa puede considerarlo abyecto, él se conduce: “estoy propendiendo demasiado a las palabras mayores” (ídem: 215).

A causa del azar y de sus propios errores, Ruiz se ve vinculado como sospechoso de un asesinato. Se le encarcela y mientras se dilucida si es inocente o culpable, la prensa y la sociedad merman

su reputación y su almacén, al grado de que se ve obligado a declararse en quiebra. Ha quedado fuera de la competencia y no puede ejercer su masculinidad defendiendo su negocio. Por tales razones, se queja de que Corina no haya hecho lo posible por sacar a flote el patrimonio de la pareja. En su monólogo deja él clara su postura al respecto:

¿Qué sabe ella del negocio? Ni del negocio, ni de nada, como no sea de astucias, de disimulos, de traiciones y picardías. Demasiado ocupada estuvo siempre la buena señora [...] con sus altos pensamientos y sus intrigas galantes para que le sobrara tiempo y dedicarlo a la prosa del diario vivir. [...] caballerescamente, no quería yo que mi señora me ayudara a llevar la carga, ni afligirla nunca con mis dificultades, problemas y pejugueras; procuré ofrecerle siempre la mejor vida posible, una vida de gran señora [...] contento, en fin, de que ella no tuviera tampoco mano en el negocio, con lo cual quién sabe qué majaderías no se evitarían (ídem: 189).

Adoptando el modelo tradicional de matrimonio, cada uno cumplió el rol que les correspondía socialmente: él como proveedor y ella como ama de casa. Esto sería bueno y operativo –dentro de un sistema capitalista– de no ser porque él espera de su esposa ciertas acciones para las cuales no sólo no estaba capacitada, sino que él tampoco le permitió y/o motivó a desarrollar. En realidad la mantuvo lejos de lo que le ocurría a él, fuera de su vida; así, “la mejor vida posible” implicaba el engaño, no solo el referente a la infidelidad, sino el no permitirle relacionarse en condición de igualdad con su esposo y, además, le miente habitualmente (ídem: 30).

Existe una contradicción fundamental: Ruiz quiere que Corina le cuide el negocio pero él mismo jamás la involucró en él por considerarla incapaz; le reprocha lo que él mismo no fomentó o, como tan bien expuso Sor Juana: “sois la ocasión/ de lo mismo que culpáis”.

A esta falta de conocimientos empresariales se suma el de la fisiología femenina:

Corina (verdad es que para las mujeres esas causas de perturbación natural pueden hallarse también dentro de su propia fisiología), Corina estaba insoportable -una de esas veces en que ella se pone de veras insufrible, mustios los ojos, aferrada con tozudez al monosílabo, irritable por demás, aunque, eso sí, procurando contenerse, porque cuando no se está en condiciones de ofrecer una explicación al malhumor mejor es no darle salida. A mí, aunque no niego que me fastidia, todo eso me hubiera importado poco, si no fuera porque esta mujer mía, pese a lo que se supone de la condición femenina, ignora por completo las artes del disimulo y, cuando está de luna, lo está para todo el mundo, incluso para las visitas (ídem: 34).

Así, el periodo menstrual no sólo es visto como algo negativo que acrecienta la “perturbación natural” propia de las mujeres, sino que se suma a algo mayor como lo es el proceso del climaterio: “pues desde hace algún tiempo, quizás que se le acerca la menopausia, está de veras insufrible”; “según parece, algunas mujeres se ponen medio dementes cuando les va llegando la menopausia” (ídem: 73). Los procesos naturales femeninos son objeto de comentarios poco afortunados ya que se considera que la mujer lo es en tanto

sea fértil. De tal suerte que sea su vida *ovuladora* aquello en lo que radica gran parte de su valía y su lucidez mental.

Por otra parte, la instancia narrativa da a conocer el nombre completo de ella, Corina Sánchez, sólo como parte de un proceso de desconocimiento de su consorte provocado por la confesión que ella le hace de su propia infidelidad, justo cuando él se encuentra encarcelado. Esto puede traducirse como que la mujer adquiere autonomía únicamente cuando es vista a la distancia y deja de ser parte de su esposo. La primera referencia que se tiene de ella es sólo su nombre de pila asociado a su estupidez, y es hasta casi al final de la novela cuando se sabe su nombre de soltera, cuando se le reconoce personalidad propia. Si bien se trata de un personaje, esto es representativo de lo que acontece en la vida cotidiana. Además, contrasta el manejo que el autor hace de ambos caracteres, pues en el segundo renglón de la novela se presenta: “Mi nombre y apellido son José Lino Ruiz” (ídem: 9). Si bien se trata de la instancia narrativa, se especifica desde el primer momento su identidad. Lo mismo ocurre con otros personajes, como con Pinedito, que en el mismo párrafo aparece ya como “don Luis Pinedo”; o con el gallego Rodríguez, de quien inmediatamente también se brinda el nombre completo también precedido de un “don”.

Esta mujer de la que se da solo su primer nombre no ofrecía mayores misterios a su marido, quien dice de ella: “como la conozco y me la sé de memoria, me parece estar oyendo sus absurdas lucubraciones internas” (ídem: 209). Para su esposo, dentro de la diégesis, Corina es un personaje plano, como no lo es dentro de la novela.

Por otra parte, la infidelidad mutua también es motivo de diferencia de trato, él en ningún momento se aplica las mismas palabras: “Por supuesto que, cornudo yo [...] ¿qué será ella? Hasta los niños chiquitos saben deletrear el breve vocablo” (ídem: 180).

La de ella es calificada como “la puerca hazaña que me confesaba” (ídem: 195).

Como se ve y se sabe, no es lo mismo la infidelidad femenina a la masculina. En el varón es algo natural aunque con el paso del tiempo ya es considerada como violencia; el personaje del español Rodríguez, aunque también casado, era conocido por sus antecedentes donjuanescos (ídem; 212), esto es, Ayala refleja cómo era normal que los hombres viviesen el adulterio como algo sin mayores consecuencias. Por otra parte, la infidelidad que ejerce el personaje femenino de Ayala, según la califica Ruiz, es sinónimo de odio hacia el esposo, de pecado, de venganza, de traición a las esperanzas de amor leal a pesar de todo que él esperaba incondicional de ella debido al hecho de haberla escogido desde joven como su consorte; pero es reprobado el hecho del adulterio no por lo que puede afectar a la pareja en sí, sino debido a dos factores principales: por un lado, que ella faltó a lo que se esperaba de su papel de esposa (“Ángel del Hogar”), a lo que está obligada “según las bien fundadas normas de la piedad conyugal (ídem: 189); y segundo, porque debido a su acción da lugar a la intrusión del ámbito público en la vida de él, dado que convierte al esposo “en el hazmerreír de todos, después de haberme puesto en el palo de la mona” (ídem 183); después de que se le considerara “un marido consentidor, sufrido y mansurrón” (ídem: 214). Eso, precisamente, es lo difícil de perdonar, aún cuando la Iglesia lo recomiende (ídem; 188), escribe con ironía su autor.

La infidelidad constituye una pérdida dentro del capital simbólico pues se ha dañado el honor, un importante bien que forma parte de la transacción matrimonial y, a la par que un capital económico, el ideal es que debiera incrementarse a lo largo de la vida en pareja.

Por otra parte, el personaje masculino considera que las relaciones sexuales con su esposa constituyen su “cotidiano menú”, por

lo cual es apetecible la variedad que ofrecen otras mujeres -existe la infidelidad evidente, un sinónimo de violencia-, de ahí que su cortejo sea considerado como un proceso meditado:

una tal Tinita, con la que bailé un par de piezas y procuré luego mantenerla al alcance de la mano con ánimo, quizás, de anexionármela para fin de fiesta; y ahora, en aquel ambiente más íntimo de la hora postrera, me pareció que no sería contravención grave propasarme un poco -aunque siempre en forma discreta y con el debido tacto- en las muestras de mi reciente afecto (ídem: 38).

Sin embargo, él está acostumbrado a que se hagan las cosas como desea, de ahí que cuando Tinita -a la que en algún momento califica de “cucaracha” (ídem: 76)- lo rechaza, él simplemente engeuece y le hace saber “a aquella basura que sus encantos físicos no los cotizaba yo ni en diez centavos” (ídem: 38).

Éste, por lo tanto, es también el patrón de conducta que se sigue en el trato con la amante. El personaje de nombre Cándida/Candy, es una mujer que pertenece a un estrato socioeconómico diferente del de Ruiz y de su esposa, incluso a una raza diferente, lo cual se enfatiza en varias ocasiones sobre todo con las denominaciones de “achinada”, “campesina” o “india”. Dado que la trama gira sobre todo en la relación que Ruiz sostiene con ella, hay más información sobre este personaje que sobre el de la esposa.

Con Candy el trato va desde “preciosa mía” (ídem: 46) -palabra cuyo origen es el vocablo latino *pretiosus*, precio-, hasta “la imbécil” (ídem: 114), siendo lo despectivo lo que impera en el texto.

Algo interesante es que la relación tiene sus fundamentos económicos. La chica es llevada por su padre ante la presencia del

comerciante para buscarle empleo, “de sirvienta, señor; aunque sea de sirvienta” (ídem: 46). Ruiz la contrata dentro del área administrativa, en la cual trabaja por dos años. Dentro de la coyuntura que implicó el asesinato del presidente de la república, aludiendo a una falsa confabulación en su contra, Ruiz convence a la joven de que lo ayude a preparar un viaje que tiene como finalidad salvar su vida y su capital, tras el cierre del almacén. Candy debía tanto comprar los billetes de tren rumbo a México como portar documentos de la empresa y encontrarse con él en la frontera. Ella considera que su labor está cumplida al cruzar la línea divisoria entre las naciones, pero Ruiz, “a fuerza de sosegarla y acariciarla” (ídem: 52), logra que ella acceda a sostener relaciones sexuales con él. A cambio de todo esto, él le compra un ajuar completo.

Para Ruiz es muy importante la apariencia porque conlleva la opinión ajena. Ya en diversas ocasiones le había llamado la atención por no ir vestida acorde a las exigencias de la burocracia; por lo que debido al viaje, en el cual no podía participar ella “en semejante facha (50)”, procede a cumplir el sueño de cualquier Cenicienta: llevarla de compras y a la estética. Sin embargo, no hay en él una verdadera generosidad, todo tiene su medida. Al grado que el guardarropa no pertenece totalmente a la mujer, pues al volver de viaje, él la convence de que lo deje en el almacén “evitándose con ello el perdedero de prendas que, con toda seguridad, se hubieran dispersado y malbaratado si aparece en su casa con ellas” (54). Candy es solo un maniquí al que vestir según el antojo, con quien mantiene un trato diferente según se encontrasen en el ámbito privado o en el público, pues ella ni forma parte de su círculo social, ni planea mantener una relación legitimada; condenada por él a permanecer oculta, ante los demás no se tutean: “Al pronto, me trató de usted, como lo hacía siem-

pre, es lógico, delante de los otros” (ídem: 113), como si con un gesto así se anulase la doble moral o el menosprecio.

Al regreso a su ciudad natal, Ruiz reabre el almacén y, debido a “la debilidad” que siente por Candy, le aumenta el sueldo, a la par que establece “un cuartito” para los “trabajitos extraordinarios” (ídem: 53); léase las sesiones sexuales; sin embargo, también considera, arrepentido, que se echa encima “una pensión vitalicia y que por la boca insaciable de la primogénita la familia entera de hambrones iba a nutrirse en lo sucesivo de mi sustancia” (ídem 55), puesto que busca colocación a los hermanos menores de ella, quienes responden bien en el trabajo. Esta situación ofrece a la chica una perspectiva diferente, de tal grado que “empieza a mostrar [...] ciertos pruritos de independencia” (ídem: 56), según los califica y reprueba Ruiz, y se traduce en que es cortejada por Luis, un joven perteneciente a una “distinguida familia”, precisamente el hijo del gallego Rodríguez.

El comerciante tanto se molesta que expone: “Esta aborrecida metrópoli que se llama José Lino Ruiz cuenta con recursos más que suficientes para frustrar cualesquiera veleidades libertadoras de su colonia querida” (ídem: 57); la chica es de su propiedad, y en una contaminación discursiva utiliza el lenguaje de los colonizadores: él no está dispuesto a reconocer su independencia. La reacción que tiene con ella es una “escena de sarcasmos y veladas amenazas, que, como de costumbre, aguantó con cara de palo” (ídem: 60). Con “como de costumbre”, Ayala da a entender que este maltrato ya era habitual en la pareja.

Por su parte, el probable nexo entre dos familias de tan diferente condición social como lo son la de los Rodríguez, quienes viven en una mansión, y la de Candelaria (de la cual nunca se sabe su apellido) que habita una barriada construida por el gobierno, provoca reacciones en Doménech, uno de los empresarios más prominentes de la ficticia nación, quien ofrece a Candy trabajo

en el Banco Nacional a cambio de que no se case con el Junior Rodríguez, pues la boda no conviene al muchacho (ídem: 109) y también por considerar la opción de tener una relación con ella como la tuviera Ruiz.

Esta intervención de Doménech muestra cómo Ayala refleja el mercado matrimonial como el dispositivo central de “los intercambios simbólicos, de las relaciones de producción y reproducción del capital simbólico” (Bourdieu, 2000: 59). Candy no posee la característica de la paridad en tanto el reconocimiento social con que cuenta la imaginaria familia Rodríguez; ella, en tanto objeto de intercambio, contribuiría a la liquidación del linaje, de la devaluación del capital social y económico al no ofrecer al enlace ninguno de estos dos.

Sin ser tomada en consideración la opinión de la chica, su suerte es decidida por Doménech, un hombre acaudalado en la imaginaria república que a su vez, contradictoriamente, es presa de los reproches de su esposa por su sangre plebeya, “una sangre que ella detestaba aun en sus propias criaturas” (Ayala, 1999: 87).

Como es posible percibir, hombres y mujeres reproducen los patrones que representan el ideal de matrimonio bien avenido económica y socialmente hablando pero que en la realidad es sólo motivo de disgustos y falta de comprensión.

Continuando con la diégesis, dado que Ruiz está “obcecado” con la joven Candy, intenta recompensarla con dinero tras su renuncia (ídem: 113), obteniendo de ella indiferencia ante la que responde: “Debí de quedarme pálido de ira. La tomé de la muñeca y, sin pensar que, a la distancia, estarían mirando la escena” (ídem: 114). Asimismo usa con ella el sarcasmo (115):

Pensé, hijita, que no te importaba cantidad tan modesta como la que yo pueda darte. Ahora perteneces al mundo

de la alta finanza... Supongo que con Doménech no te mostrarás tan arisca, porque cuando te conviene, nenucha, tú sabes ser bien cariñosita para con tus jefes (idem: 115).

Aunque se arrepiente y la llama “mi Candy” para sus adentros, y reconoce que la ofendió, no enmienda su comportamiento y continúa planeando cómo frustrarle tanto sus planes de casamiento como los laborales.

Igual que con su esposa él no tiene el mínimo gesto de piedad o comprensión, tampoco lo tiene con Candy y las pierde a ambas, se queda solo y encarcelado.

Y es que no puede ser de otra forma, pues Ruiz representa la imposibilidad masculina de retractación: “Que no sueñe con que voy a rogarle. A tanto, mi hijita, no me rebajaré; sería ya lo último” (idem: 111). Mas el final de la novela es también el momento de lucidez del personaje, al percatarse de la incapacidad de establecer relaciones de igualdad con las personas a las que decía amar debido, precisamente, a la repetición de patrones:

Hubiera bastado un simple gesto mío, ese pequeño gesto que tan vorazmente aguardaba; una migaja, una nada; pero yo, estúpido, la dejé ir. En lugar de haber humillado también mi cabeza, me mantuve mirando al techo y cruzados los brazos cuando me tendía su mano pidiendo ayuda; a mí, que la había empujado para que cayera.

Ese simple gesto imposible de realizar evoca, de acuerdo a la teoría de Bourdieu, que la gestualidad corporal es también un lenguaje, el cual se rige bajo las normas de la violencia simbólica, arraigadas en lo más íntimo de la carne lo mismo que las estructuras sociales.

Esto significa que Ruiz, en tanto varón inserto en una sociedad androcéntrica, ejerce la violencia no solo hacia las mujeres que le rodean, sino hacia sí mismo, para su propio pesar. Acepta los límites que se le han impuesto para no expresar sus emociones corporales, sus pasiones y sentimientos por ser estos tradicionalmente traducidos como femeninos; de tal suerte que se encuentra de forma lógica en un desacuerdo consigo mismo entre lo que quiere y lo que puede hacer, porque “el poder simbólico no puede ejercerse sin la contribución de los que lo soportan porque lo construyen como tal” (Bourdieu, 2000: 56). Emplea el sarcasmo, el dinero, los insultos porque son parte del único código al que ha podido acceder. Ruiz, en tanto estereotipo de un sector de la población, aun cuando paga con su propia desdicha las consecuencias, su conducta no es justificable pues el daño que tradicionalmente sufren las mujeres en este sistema de dominación es superior.

PENÉLOPE MOLESTA A ULISES

A juzgar por los términos con los que la instancia narrativa de *El fondo del vaso* se refiere a las mujeres, más valdría estar lejos de ellas: “Las mujeres no entienden nada, ven las cosas de un modo absurdo, carecen de toda fijeza” (Ayala, 1998: 14). Obran con “grandezas, chifladuras y pamplinas” o “inmensas latas, tragedias ridículas y frases heroico-grotescas” (ídem: 86).

También son vengativas, pues al referirse al personaje de un senador que maltrató a una mujer que más tarde llegaría a ser Primera Dama de su país y quien lo mandó castrar, Ruiz dice:

No hay que ser, señor mío, tan bestia como ese Lucas Rosales, ni creerse que se puede abusar impunemente de las mujeres; pues de pronto una de ellas se encuentra

por casualidad en condiciones de tomarse la revancha, y entonces, ésa, maquinando tu pérdida, te castiga en nombre de todas las que tú, prepotente sin escrúpulos, habías perdido antes (ídem: 21).

Son buenas alumnas cuando se trata de aprender lo malo, como dice Corina a su marido:

Ya lo ves, siempre es tiempo de aprender alguna maña nueva en la vida. Y bien puedo decir que fuiste tú quien me enseñó ese arte, que suele considerarse femenino, de urdir y tramar, el arte de Penélope, ¿verdad? Creo que estarás satisfecho de tu alumna (ídem: 72).

En el momento de acudir a un concurso de belleza, no participan con el mismo entusiasmo que los varones:

Que se queden en casita, muy dignas, doña Corina y la misia Doménech, alias la Puritana, alias la Mística: sus esposos respectivos no vamos, por cierto, a persuadirlas en contrario; bueno es que ellas se encarguen de guardar las distancias (ídem: 79).

Son contradictorias: “las mujeres ponen su vanidad a veces en eso de cumplir sacrificios sublimes” (ídem: 211). Y se les puede matar por celos o por salvaguardar el honor como puede apreciarse a propósito de una ficticia nota periodística:

El consabido campesino que, por celos, mata a su mujer, una viejarrancona de cincuenta o cincuenta y tantos años. Que si a eso podía llamársele un crimen pasional;

que ni qué ‘pasional’ ni que nada, a esa edad y ya hasta con nietos grandes, etcétera. Lo que era, era más bien un crimen de la honra; era el viejo honor castellano que, en nuestro agro, se conserva todavía en su entera pureza (ídem: 213).

Aunque paradójicamente, también son objeto de trato preferencial: “Una mujer está obligada siempre a mayores miramientos” (ídem: 210), dice Ruiz en un monólogo que le atribuye a su esposa.

Pero sobre todo, las mujeres son valoradas en tanto objeto sexual, ya que cuando se refiere a las monjas que sufrieron un ataque por parte de facinerosos, el personaje opina que “las había que no estaban nada mal. A pesar de todo, los bárbaros tan temidos respetaron caballerosamente a las esposas del Señor” (ídem: 22); y el trato que Ruiz da tanto a su amante como a una joven actriz está basado en lo mismo, como se verá más adelante.

Las mujeres, por lo tanto, no tienen cualidades que deban ser resaltadas. El autor no enfatiza ninguna virtud en ellas, solo se refiere a lo negativo desde la óptica del marido harto de ellas, enredado en su propia tela de reproducción de tendencias sociales dentro de las que está inscrito desde antes de nacer y ante las que se halla incapaz de modificar porque ni siquiera es consciente de ello.

MUJER CONTRA MUJER

La violencia más inexplicable sea quizá la de las mujeres contra las mujeres. Ayala reproduce con fidelidad la forma como se tratan entre sí que, lejos de ser una forma solidaria o tolerante, está revestida de un extraño placer por dañar. Un ejemplo es que el personaje del periodista gallego, Rodríguez, está casado con una mujer de la que no se sabe su nombre, solo que es desagradable y

gracias a ella su hogar es un “manicomio o zahúrda” (ídem: 15). Dado que las mujeres son las encargadas de la casa y el confort del marido, el hecho de que el de Rodríguez no sea óptimo es, entonces, un rasgo reprochable. Dicha mujer “es en frase de Corina, la imagen viviente del Adefesio, o -como también la ha motejado con cierta gracia- Nuestra Señora de la Estupidez Mayúscula” (ídem: 23), o “la antipatía de Corina hacia Nuestra Señora del Adefesio, o como le llame, es algo que no tiene límites” (ídem: 63).

A Cándida la reconoce, “pues, hijo, como de todas tus esclavas, aunque la infeliz no vale un pito, es la única mejor vestidita, la más presentable” (ídem: 62)” y “la llamaría piltrafa, basura a Candy” (ídem: 210). Es una mujer la que ha dado tan cruel título a otras. Todo se basa en la competencia por el macho. Corina tiene un amorío con Rodríguez, de tal suerte que se refiere así a su rival; a su vez, Candy es rival de ella.

El trato entre mujeres reproduce patrones que han estado presentes a lo largo de la historia y que cuentan con profundas raíces sociales.

¿AMOR? Y DINERO

Ayala refleja que la violencia hacia la mujer se da tanto en las clases acomodadas como en las desfavorecidas ya que sus dos personajes femeninos, representativos de cada una de ellas, reciben con naturalidad los malos tratos de Ruiz. Esto deja claro que por muy acelerados que vayan los cambios tecnológicos, en el ámbito privado se presentan situaciones desafortunadas que no se modifican con el paso del tiempo. Además, es congruente con la época que en el amplio apartado que su autor dedica a cómo Ruiz es tratado por la prensa al verse involucrado en el asesinato del Junior Rodríguez, jamás se menciona el maltrato

que ha propinado tanto a su esposa como a su amante porque no era importante.

Lidia Falcón hace referencia a cómo los medios de comunicación han debido ser sensibilizados al respecto: todavía en la década de los ochenta no se le daba cabal valor a tal tema puesto que se consideraba normal que los hombres disciplinaran a sus mujeres de la manera que les placiera. Lo cierto es que a la fecha aún sólo aparecen en los diarios aquello que tiene que ver con asesinatos o heridas graves, pero las injurias o las humillaciones siguen sin ser vistas en su justa medida.

Esto permite reflexionar acerca de que la violencia, más allá de formar parte de tendencias naturales, responde a “un prolongado trabajo de socialización” (Bourdieu, 2000: 67) que afecta tanto a mujeres como a varones, como ya se ha expuesto y que la educación escolar y la familiar apuntan hacia la repetición de patrones.

Por otra parte, lo económico está incorporado en las estructuras textuales en la obra de Ayala (Cros, 2003: 17), ya que “a la explotación económica va unida siempre la opresión social que sitúa a las mujeres en un papel secundario” (Falcón, 1991: 32).

Uno de los mitos que se ha roto a lo largo de los últimos años es el de considerar que la violencia de género se daba sólo entre las clases desfavorecidas. Dado que Ayala centra los personajes de su novela sobre todo en las clases dominantes, se comprueba que la violencia de género afecta al dominado y al dominador y que ambos pueden formar parte de las más distinguidas familias. Asimismo, es posible observar que intervienen factores físicos como lo son los determinados por el origen, esto se hace evidente en la forma como el personaje principal diferencia a la mujer nativa a través de la palabra.

Dentro de la sociedad occidental a la que hace referencia la obra de Ayala se acepta como normal que un hombre exprese sus

sentimientos con violencia. El amor que siente Ruiz por su esposa y por su amante puede parecer cualquier cosa menos precisamente amor. Es a causa de un instante de desgracia extrema, el de la pérdida de la reputación, de los bienes simbólicos y económicos, de encontrarse recluso en la cárcel y ser motivo de escarnio público que el hombre es capaz de registrar para sí mismo lo que ha hecho mal y su propio sentir, pues los parámetros bajo los cuales se rige exponen que reconocer o externar la ternura y los afectos desviriliza.

En esta obra de Francisco Ayala se da cuenta cabal de la preponderancia de los bienes materiales como determinantes de los valores humanos bajo los que se rige la sociedad y es una ventana a los pormenores íntimos de las relaciones de pareja tanto dentro de un mismo estrato socioeconómico como entre clases. Relación surcada de improperios, de mentiras, de discriminación, de rechazo a lo natural como lo son las funciones corporales y el simple hecho de ser mujer, de poseer un cuerpo anatómicamente diferente al personaje representativo de la sociedad que tiene como centro al varón.

La mujer expuesta por Ayala molesta, es intolerable, carece de valor en sí misma y no lo posee a menos que sea sexualmente o como reproductora de capital simbólico (social, económico, etc.). Es grata a los hombres siempre y cuando su apariencia sea acorde a un estrato social de opulencia y transcribe hacia las otras mujeres los patrones bajo los cuales se le coarta la libertad.

Como es posible apreciar, el concepto de violencia se ha modificado con el paso del tiempo; acciones que se consideraban “normales” en los tiempos en que escribió Ayala, ahora son razonadas bajo una óptica más humanitaria, además de que han comenzado a estar bajo la legislación y modificado las relaciones entre hombres y mujeres. Esto no fue gratuito sino producto de

lo reflexionado tanto por los sujetos involucrados como por los teóricos e investigadores en el tema. Es, entonces, debido al paso del tiempo que se obtienen las herramientas necesarias para apreciar cómo fue la vida cotidiana de determinados grupos sociales en otra época y cómo se detentaba la violencia dentro de ellos.

La aguda mirada del escritor Francisco Ayala queda plasmada en esta novela gracias a la cual nos ofrece un acercamiento a un círculo vicioso en el que, de una manera u otra, todos estamos inscritos y, a pesar de contar ya con cuarenta años de existencia, *El fondo del vaso* nos resulta tan actual en su planteamiento de la violencia *de facto* y simbólica, que llega a estremecer.

BIBLIOGRAFÍA

- AYALA, Francisco (1972), *Confrontaciones*, Seix Barral, Barcelona.
- AYALA, Francisco (1998), *El fondo del vaso*, Alianza, Madrid.
- BENJAMIN, Walter (1999), *Para una crítica de la violencia*, Ediciones elaleph.com, [http://bilboquet.es/documentos/Benjamin,%20Walter%20-%20Para%20Una%20Critica%20De%20La%20Violencia%20\(PDF\).pdf](http://bilboquet.es/documentos/Benjamin,%20Walter%20-%20Para%20Una%20Critica%20De%20La%20Violencia%20(PDF).pdf) (09 enero 2009)
- CÁRDENAS FERNÁNDEZ, Blanca (Ed.) (2003), *Sociocriticism, IX Congreso Internacional de Sociocrítica (Morelia, México, 21-23 de octubre de 2003)*, Vol XXI-1, Centre d'études et de recherches sociocritiques, Montpellier.
- FALCÓN, Lidia (1991), *Violencia contra la mujer*, Vindicación feminista, Madrid.
- GUZMÁN B., Álvaro (1990), *Sociología y violencia*, Documento de Trabajo No. 07, Centro de Investigaciones y Documentación Socioeconómica (CIDSE), Universidad del Valle, Colombia, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/cidse/doc7.pdf> (8 de enero de 2009).

DISEÑO GRÁFICO, RETÓRICA Y DEFAMILIARIZACIÓN: LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA EN LAS CUBIERTAS DISEÑADAS POR DANIEL GIL PARA LA COLECCIÓN “EL LIBRO DE BOLSILLO” DE ALIANZA EDITORIAL

José Manuel RUIZ MARTÍNEZ
(*Universidad de Granada*)

Palabras clave: Daniel Gil, diseño gráfico, cubiertas de libros, retórica, tropos.

Resumen: El artículo analiza cómo lleva a cabo la representación de la violencia el diseñador gráfico Daniel Gil en algunas de las cubiertas que realizó para la colección “El libro de bolsillo” de Alianza Editorial. Esto permite asimismo una reflexión sobre los modos de representación del diseño gráfico en general. Se estudia la obra de Gil en clave retórica, y, en particular, se asocia con el funcionamiento de los tropos para concluir que estos constituyen un procedimiento fundamental del diseño gráfico. Se muestra cómo Daniel Gil emplea la retórica para situar la violencia en un terreno intermedio entre lo esperado y lo “defamiliarizado” lo que asegura la comunicación con el lector pero también la posibilidad de ampliar sus expectativas y provocar su reflexión.

Key words: Daniel Gil, Graphic Design, book covers, rhetoric, tropes.

Abstract: The article discusses how the graphic designer Daniel Gil depicts violence in some of the covers he made for *Alianza Editorial* Press, particularly in its pocketbook collection “El libro de bolsillo”. It allows a general reflection

about the ways of representation of Graphic Design. The article studies the work of Gil in a rhetoric key. It explains how the designer uses the tropes and how they are a main tool in graphic design in general. The article shows how Daniel Gil uses rhetoric in order to place violence in a land between the expected and the unexpected (or “unfamiliar”). Thus, his work is communicative enough but also expands the expectations on the receiver and provokes his reflection.

Mots-clés: Daniel Gil, conception graphique, couverture de livre, rhétorique, tropes.

Résumé: Cet article examine les représentations de la violence dans certains des enveloppes que le designer Daniel Gil a fait pour la collecte de poche “El libro de bolsillo” de la maison d’édition “Alianza Editorial”. Cela permet également une réflexion générale sur les modes de représentation de la conception graphique. Il explique comment le designer utilise les tropes et la façon dont ils sont un élément fondamental de conception graphique en général. L’article montre comment Daniel Gil utilise la rhétorique à la violence dans un moyen terme entre le prévu et l’imprévu. Cela assure la communication avec le lecteur, mais aussi d’élargir leurs attentes et provoquer la réflexion.

Cuando en 1966 José Ortega Spottorno, hijo de Ortega y Gasset, decidió encomendar el diseño de la primera colección de su recién creada editorial *Alianza*, «El libro de bolsillo», a Daniel Gil casi por casualidad (era el marido de la secretaria de Jaime Salinas, hijo de Pedro Salinas, que a la sazón colaboraba con Ortega en el proyecto), probablemente no pudo imaginar que las cubiertas de este diseñador acabarían por constituir la principal seña de identidad de la colección y una de las causas principales de su éxito. Aprovechando que se le dio plena libertad creativa, Gil realizó un planteamiento inédito hasta la fecha en una colección de libros: en lugar de crear una suerte de diseño marco que sólo requiriera cambiar el nombre del autor, el título y, en todo caso, la ilustración de cada número y que además la hiciera fácilmente reconocible por el comprador, decidió justo lo contrario: que cada cubierta presentara un diseño único; paradójicamente, fue esta

característica la que acabó por conferir a la colección su identidad particular, probablemente más acusada y memorable que la de otras de la competencia más uniformadas. Pero ahí no quedaron las innovaciones: además, dicha variedad se resolvía de un modo igualmente trasgresor: Gil empleaba para elaborar el diseño de cada cubierta procedimientos tomados del arte de vanguardia; entre ellos, destacó el empleo de fotografías manipuladas o la creación de *ready mades* o esculturas objeto a la manera de los dadaístas, como Duchamp o Man Ray, que Gil elaboraba con objetos encontrados en el rastro —del que el diseñador era un asiduo visitante, como el *flâneur* André Breton— sacados de su contexto original y yuxtapuestos hasta ser capaces de generar un nuevo significado simbólico que ya no era, a diferencia de las ilustraciones convencionales, una representación directa de algún pasaje del libro, sino una suerte de síntesis metafórica de éste. También destacaba el expresionismo y la violencia manifiesta de buena parte de ellas, cualidades igualmente afines al citado dadaísmo y que en principio hubieran parecido poco propicias para hacer atractivos los libros. Con esta apuesta, Alianza complementaba la vocación de difusión cultural que la animó a publicar —en muchos casos por primera vez en España— algunas de las obras fundamentales de la literatura y el pensamiento universales en ediciones cuidadas y a precios asequibles: a la educación textual sumaba una educación *visual* y habituaba al español medio al lenguaje agresivo del arte contemporáneo, un lenguaje que, parejo a los textos que acompañaba, estaba hecho para *desautomatizar*, para cuestionar lo establecido. Con todo, cabe plantearse el porqué de esta elección estilística por parte de Gil, de su sentido último. El presente artículo propone un intento de respuesta a esta pregunta. En concreto, analizaremos de qué recursos se vale Daniel Gil para reflejar en sus cubiertas la violencia, habida cuenta de que se trata, según hemos dicho, de un

motivo recurrente en su producción; indagaremos si sus medios de creación y su propósito guardan alguna relación con la práctica del diseño gráfico en sí y puede ilustrarnos acerca de la misma. Proponemos un camino desde lo general a lo particular: antes de entrar en la obra de Gil apuntaremos alguna de las características principales del diseño gráfico así como algunas reflexiones teóricas de carácter general acerca de éste, que nos permitirán una mejor comprensión de aquélla.

A la hora de tomar en consideración y, llegado el caso, analizar o estudiar distintas formas de representación de la sociedad contemporánea que impliquen un componente estético, nos encontramos con que una de las más importantes suele quedar preterida: el diseño gráfico. Una razón para ello puede ser el peso de la tradición académica, que atiende sobre todo a formas tradicionales (las artes y la literatura consideradas convencionalmente), y que sólo tras ciertas resistencias y determinados cambios de paradigma de las teorías críticas se aviene a estudiar nuevos lenguajes representativos, como sucedió con la fotografía o el cine, que ya se hallan plenamente instalados entre los dominios considerados respetables, o como el caso del cómic, que comienza a abrirse tímidamente camino. No obstante, creemos que la verdadera razón de esta falta de atención al diseño gráfico radica más bien en su naturaleza peculiar, como tendremos ocasión de exponer. Sea como fuere, el caso es que con éste se produce una paradoja que podríamos denominar de *omnipresencia invisible*: buena parte de los productos eminentemente representativos, icónicos, simbólicos, o directamente miméticos que consumimos en la sociedad actual son o pasan por el diseño gráfico: carteles, anuncios, cubiertas de libros o discos, logotipos, folletos... Y, sin embargo, como decimos, pocas veces se reflexiona sobre su naturaleza, lenguaje, etc.

Para una idea inicial de lo que se entiende por diseño vamos a dar una primera definición, propuesta por Jesús Solanas:

El diseño es una práctica en la que se forjan y determinan ideas o formas que han de materializarse posteriormente mediante procedimientos manuales o mecánicos. Se diseñan [...] muebles, viviendas, objetos deportivos, carteles, logotipos anuncios o libros; es decir, todo aquello que reviste un carácter de uso o de lenguaje que es preciso considerar en todas sus circunstancias antes de ser realizado o producido de forma definitiva, no sólo por razones propias del ser de los objetos diseñados, que deben acomodarse lo mejor posible al menester para el que se crean, sino también por razones de tipo social, cultural o económico, que harán que el producto llegue al consumidor en circunstancias de rivalidad y competencia (Solanas, 1981: 7).

Hemos querido citar esta definición en toda su amplitud, a pesar de su extensión, con la salvedad de lo exhaustivo de los ejemplos que incluía (que hemos dejado en los más representativos) porque contiene los elementos fundamentales de lo que hoy constituye el diseño como disciplina autónoma y profesional, a saber: 1) Prefigura, concibe, tanto formas (que darán lugar a objetos), como ideas (que darán lugar a mensajes); a éste último respecto, que es el que nos ocupa, Solanas indica expresamente que el diseño concierne a aquello que reviste un carácter de lenguaje. 2) Incluye la idea, fundamental en la caracterización del diseño, de *proceso*, de proyecto «que es preciso considerar en todas sus circunstancias» antes de su producción definitiva, con objeto de acomodar lo diseñado al propósito para el que se crea. 3) No olvida que

la citada planificación no busca tan sólo la solución óptima del producto, sino que también tiene en consideración cuestiones de tipo social y cultural orientadas en su mayor parte al mercado y la competencia, lo que da idea de las relaciones entre el diseño y la cultura industrial y de consumo.

Aparte, a nuestro juicio, es preciso añadir otra característica fundamental a esta definición del diseño: a saber, que los objetos o mensajes que concibe están relacionados con los «modos de habitar» (Ledezma, 1997: 38), entendiendo esto como la manera en que el ser humano se relaciona con su hábitat cultural: «modos de vivir, de leer, de descansar, de ocupar el ocio» (*ibid.*). Esto quiere decir que todo lo que es el resultado, la materialización de un proceso de diseño, establece una relación con los valores de la sociedad que solicita dicho diseño: los recoge, los pone en juego, los modifica... (Ledezma, 1997: 39). Esta cualidad, eminentemente ideológica y simbólica, es, como decimos, una de las piedras de toque del diseño (Ledezma, 1997: 40) y lo aleja de otras actividades o dominios —más técnicos— que también requieren de una prefiguración del objeto (Ledezma, 1997: 38), como la fabricación de maquinaria o la elaboración de materias primas, que carecen de este componente de carga simbólica —léase también estética— o ideológica y que conlleva la fuerte «proyección social» del diseño. En palabras de André Ricard es la diferencia que se da, a pesar de sus aspectos comunes, «entre la ingeniería, que se ocupa de la relación de las cosas con las cosas, de mecanismos entre sí, y el diseño, que se cuida de las relaciones de las cosas con el hombre y de los hombres con las cosas» (*apud.* Lavernia, 2000: 67). También en palabras de Ricard,

una “configuración diseñada” del producto industrial tiene por finalidad establecer una mejor relación entre ese

producto y el hombre que lo utilizará —tanto al nivel del servicio que el artefacto proveerá, como al de su integración en el todo cultural del que formará parte (1984: 202).

El diseño, pues, obtiene de estos dos factores, la cualidad prefigurativa y su incidencia en el hábitat cultural, sus dos principales cualidades diferenciales.

Por último, aunque no menos importante, es preciso mencionar también una última característica: se trata del hecho de que el origen de un determinado proyecto (diseño) con vistas a su posterior materialización y producción, no parte en ningún caso del diseñador, sino de un cliente que se lo encarga. Como señala el diseñador Norman Potter: «hay que dejar claro que un diseñador trabaja con y para otra gente y que se preocupa más de los problemas de los demás que de los propios» (Potter, 1989: 20-21). Para el caso del diseño gráfico, esto es, de la producción de mensajes, la cuestión puede explicarse a partir del famoso esquema de la comunicación de Jakobson (1958: 352-353). Si, según dicho esquema, la comunicación se produce mediante la relación que se establece entre un emisor y un receptor, en la que el primero envía un mensaje al segundo empleando un código, a través de un canal, etcétera, en el proceso comunicativo del diseño gráfico, entre el emisor y el mensaje tendríamos que incluir la figura intermedia del diseñador como *codificador* del mensaje: Emisor-Codificador (diseñador)-Mensaje (Costa, 1987: 11). Esto quiere decir que el diseñador no parte de un impulso propio a la hora de realizar su labor sino de las necesidades de un cliente, de un encargo; «no trabaja para sí mismo» (Zimmerman, 2003: 71). El diseñador concibe su trabajo mediatizado por una propuesta que se le da y debe responder a ella. Su labor de diseño, de planificación y realización consiste, de hecho, en encontrar la solución

comunicativa (o, en el caso del diseño de objetos, material) óptima al problema o necesidad planteados por el emisor o cliente. Esto implica atenerse a una serie de exigencias preestablecidas. Para ello, el cliente aporta lo que en la jerga del oficio se conoce como *briefing* o documentación en la que se hace explícito qué se pretende comunicar (o materializar) y añadiendo todos los elementos que se estiman pertinentes para el desarrollo de dicha labor. El diseñador tiene que empaparse de dicha información y, de hecho, identificarse de algún modo con las necesidades del cliente, hacerse uno con él. El cliente sabe qué resultado quiere (comunicativamente hablando, por ejemplo), pero no cómo llegar a él, y esa es la tarea del diseñador (Zimmerman, 2003: 70-71). Esto genera una tensión entre libertad creativa-necesidad comunicativa, o entre las expectativas del cliente y la experiencia profesional del diseñador —entre el propio gusto y el ya citado trabajar para las personas— (vid. Chaves, 2001: 55-56; Herrera, 2003: 186, 191) que tiene importantes consecuencias a la hora de delimitar la especificidad, el ser del diseño como dominio autónomo en relación, por ejemplo, con el arte, a cuyos autores se les atribuye de modo convencional (y muy discutible) una libertad creativa *a priori* de que el diseñador no gozaría.

Así pues, el diseño gráfico en particular, como rama específica del diseño, se ocuparía de prefigurar y producir mensajes (frente a, por ejemplo, el diseño industrial, que produciría objetos). Recuperando la característica ya mencionada de solución, podríamos decir que el diseño gráfico busca la solución óptima a un problema de comunicación con la intención, bien de hacer legible, comprensible, una determinada información, bien de informar él mismo o bien de persuadir. Ejemplos de objetos producidos por el diseño gráfico son los distintos tipos de letra de imprenta, logotipos, impresos, cubiertas de libros o revistas —también la disposición

de sus líneas y sus espacios, las relaciones con las ilustraciones y los márgenes, paginación, etc.—, carteles, envases o sistemas de señalización (Satué, 1981: 396; González Miranda, 1994: 20-21). El diseño gráfico podría por tanto entenderse como un «fenómeno que satisface demandas comunicacionales en relación con la producción y con la vida en general» (Ledesma, 1997: 41) cuyo objetivo sería proveernos de «la comunicación visual necesaria para la vida social» (*ibid.*). O, en palabras de Consuelo Císcar,

diremos que la función principal del diseño gráfico es transmitir una información determinada por medio de composiciones gráficas, que se hacen llegar al público a través de diferentes soportes. De este modo, podemos definir el diseño gráfico como el proceso de programar, proyectar y organizar una serie de elementos para producir objetos visuales destinados a comunicar mensajes específicos a grupos determinados de la sociedad (*apud.* Bascuñán, 2006: 7).

Pero más allá de la comunicación está la dimensión simbólica del diseño gráfico; ésta es la que lo vincula con los ya mencionados modos de habitar y le confiere la peculiaridad característica que lo aleja de otras prácticas semejantes como el dibujo técnico o la elaboración de un plano. Así,

El diseño gráfico tiene, pues, como tarea primordial, la creación de un mundo simbólico que, dando prioridad a los significados, haga legible el mundo físico, poblado de formas significantes, de forma que facilite al individuo la construcción de su propio proyecto de vida (Baltanás, 2000: 82).

En conclusión, consideramos que el diseño en general (y, en particular el diseño gráfico) constituye por lo dicho un lugar privilegiado donde vienen a encontrarse y dialogar (por cierto, no siempre amistosamente) diferentes modos y prácticas de representación: el arte entendido a la manera tradicional, las vanguardias, que surgieron de éste al tratar de superarlo y que pretendían en ocasiones destruirlo, y también el llamado “arte de masas”, que toma elementos de los anteriores para subsumirlos en su propia lógica de producto dirigido al consumo masivo. Todo ello, inevitable y sustancialmente alterado por la aparición de los medios de producción y reproducción de masas y de la paulatina entronización del mercado como realidad omnipresente (*vid.* Azúa, 2002: 195-199). Creemos, de hecho, que es el diseño el elemento que articula y organiza la producción simbólica en un entorno eminentemente estetizado como es la cultura contemporánea (los citados “modos de habitar”), donde se produce la mezcla de los ámbitos estéticos antes descritos debido a la conversión de prácticamente cualquier realidad en mercancía y cómo ésta es reproducida masivamente. El diseño se transforma por tanto en *el contorno mismo de la industria cultural toda vez que constituye su lenguaje*, y como tal contorno se vuelve una realidad eminentemente inestable y permeable, sujeta a numerosas tensiones: una frontera donde se realizan prácticas significantes que, a veces desde el terreno del arte comportan sin embargo una actitud comunicativa y publicitaria que sería característica *a priori* del diseño, y, a veces desde el terreno del diseño, una actitud de protesta y compromiso que resultaría más propia del arte. Esta sería la razón, según apuntábamos al principio, de que no se le conceda la suficiente atención crítica al diseño a pesar de su importancia: no tanto por ser “nuevo”, sino por la dificultad inherente de su caracterización (parece arte, pero no

lo es, comporta elementos estéticos, pero también, técnicos, diríase orientado por y para las masas pero no siempre, etcétera). Si es Walter Benjamín, en su célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) el primer autor (o, en cualquier caso, el más lúcido) en darse cuenta de que las nuevas condiciones de producción técnica implican una “modificación cualitativa” en la consideración de la obra de arte (1936: 30), hasta tal punto que se hace incluso preciso inventar nuevos términos que sirvan para explicar “las tendencias evolutivas del arte bajo las actuales condiciones de producción” (1936: 18), quizá el diseño sea el mejor ejemplo de su afirmación y requiera de nuevos términos para ser explicado, y por ende constituya la evolución natural del arte convencional al que ya constituye un tópico académico darlo por muerto (cfr. Azúa, 2002: 9-13).

Consideramos por tanto que el diseño gráfico es una suerte de lenguaje, aquél que habla la industria cultural, y, por las características ya mencionadas, parece constituirse una *potencia* vacía dispuesta a asumir cualquier recurso estético o simbólico que sirva para conseguir su propósito comunicativo. En definitiva, el diseño gráfico en cuanto lenguaje de la industria cultural (no la exposición, el libro o la película, sino *el medio* como la película, el libro o la exposición —cartel, cubierta...— se dan a conocer), adopta un sesgo instrumental muy semejante al de la *retórica*. Si acudimos a la caracterización que de ésta realiza Roland Barthes en su *prontuario* (1990: 86-87)¹ comprobamos que puede establecerse una clara analogía con el diseño: según

¹ De entre los casi incontables lugares a los que podríamos acudir para una definición de retórica, escogemos éste al realizar Barthes aquí una conexión explícita entre la retórica y el mundo actual.

el autor es una *técnica* en el sentido de *tekhné* —un ámbito, por cierto en el que se inscribe el diseño—: «arte de la persuasión, conjunto de reglas, de recetas, cuya práctica permite convencer al oyente del discurso» (1990: 86). Por su parte, Lotman califica a la retórica, en función de su «mecanismo de generación», como «una tecnología» (Lotman, 1996: 119) —pero cabría añadir: vinculada a lo cultural y eminentemente comunicativo: los referidos “modos de habitar”—. Pero aparte de este carácter tecnológico, o, justamente en función del mismo, existe toda una serie de características más que equiparan al diseño con la retórica. Por ejemplo, los distintos intentos por sistematizar un método que dé cuenta de la cualidad prefigurativa del diseño guardan, en general, un parecido más que notable con la secuencia de operaciones que caracteriza la producción de la retórica clásica; en particular, los tres primeros elementos, más genéricos (los otros dos son específicos de la retórica entendida como técnica oratoria y no como lenguaje o retórica general). Así la *inventio* o «búsqueda y selección de los “materiales temáticos” apropiados a cada género de discurso» (Mayoral, 1994: 16)², que coincide con la recopilación del material necesario por parte del diseñador (material en el sentido amplio: información general, requerimientos de la pieza, público al que va dirigido, limitaciones, soluciones a situaciones parecidas dadas por él mismo o por otros, así como las primeras ideas originales para una posible solución: el magma al que luego se pondrá orden) (cfr. Fontana, 2003: 80). En este sentido, retórico y diseñador han de tener a su disposición una suerte de repertorio de lugares (*vid.*

² De nuevo, de entre todos los lugares, hemos escogido éste por su sencillez y esquematismo.

Barthes, 1990: 134-140) —hoy diríamos *cultura general activa*, atenta a lo que sucede— que luego utilizarán en el desempeño de su labor. Recordemos que la *inventio* no es «invención», sino más bien una suerte de «hacer venir», recopilar un material ya existente³. Después, la *Dispositio* no es sino la estructuración de los materiales recopilados: el dar forma, ordenar el material con vistas al propósito requerido. Por último, la *Elocutio* es la elaboración del material ordenado y seleccionado con vistas a hacerlo eficaz desde el punto de vista expresivo-persuasivo. En conclusión, si la responsabilidad del diseñador es, según indica Fontana (2003: 80) «la de hurgar en la problemática que debe comunicar y encontrar, a partir de esta actitud, la forma más conveniente para que se produzca el puente que vincule a las partes interesadas en un mensaje», tanto el punto de partida, como el propósito como el método son los de la retórica y

³ Esta selección a partir de la realidad de los aspectos más pertinentes de ésta para elaborar el discurso retórico, tiene además la fase previa de la *intellectio* u operación de examen de la realidad anterior a la citada selección. La *intellectio* es la operación «por la cual se examina la causa sobre la que ha de versar el discurso y la totalidad de los componentes del hecho retórico, con el fin de proceder a su actividad comunicativa con el mayor conocimiento posible de todo aquello que deba tener en cuenta para la producción apropiada de la misma. [...] En función de estos hechos activa los mecanismos de la *inventio*, de la *dispositio*, y de la *elocutio* (Albaladejo, 1993: 54; cfr. Albaladejo, 1991: 68). Compárese esto con lo que dice Fontana: «Un diseñador debe estar al corriente de lo que sucede en el ámbito de la cultura en cualquiera de sus formas, el deporte, la política, la historia y, muy particularmente tiene que prestar atención a las manifestaciones de todo lo que acontezca en el lugar que habita. Sólo con una actitud inteligente y especulativa en relación con la cultura general se estará en condiciones de dar una respuesta efectiva a la comunicación de mensajes hacia tercero» (2003: 80).

nos remite, en última instancia, al funcionamiento propio de los *tropos* y, en particular, de la metáfora. Por eso Daniel Gil, a nuestro juicio, emplea unas formas de representación esencialmente metafóricas a la manera dadaísta: la metáfora, en su definición aristotélica, viene a incidir de forma muy pertinente en la concepción retórica del diseño gráfico ya que se presenta como una tensión entre *enigma* y *claridad*: la metáfora no puede resultar ni demasiado obvia, porque al serlo no requiere ningún esfuerzo esclarecedor, ni tan compleja que resulte inaprehensible: se trata de un término medio que nos permite, o bien ir comprendiendo la metáfora conforme se va enunciando, o bien inmediatamente después, en un proceso similar al aprendizaje (Eco, 1984: 192). «En definitiva, la metáfora así entendida tiene el valor cognoscitivo de mostrar “*la propia dinámica de la semiosis*”» (Eco, 1984: 192; la cursiva es nuestra). Esto es: debe cumplir una función de alfabetización o aprendizaje visual que permita, bien una posible lectura inicial ingenua, bien otra más elaborada, cumpliendo así dicho mensaje gráfico una función de mediación estética. De hecho, entre los diversos propósitos que le atribuye al principio surrealista, Susan Sontag incluye el de la «reeducación de los sentidos (en arte)» (Sontag, 1961: 350), algo a lo que aspiraba, como ya hemos indicado, la colección de “El libro de bolsillo” de *Alianza Editorial*. La tensión no se resuelve, por tanto, ni en el polo del hermetismo ni en el de la comunicabilidad obvia, sino en una posición intermedia. Digamos que en un contexto esperable, de norma o grado cero, se produce una brusca frustración de las expectativas que obliga a una reevaluación. Es esta concepción de la metáfora la que entronca a Gil con los dadaístas con cuyas composiciones, igualmente fundadas en el tropo, reflexionaban acerca de los propios procedimientos artísticos y, en particular, sobre cómo

un objeto es en buena medida una obra de arte en función de su potencial capacidad simbólica⁴; pero además, el componente simbólico de los *ready mades* le permite a Daniel Gil relacionar su creación con el texto que, en última instancia, era su razón de ser, pudiendo atrapar el espíritu de éste en un chispazo de inteligencia metafórica, paradójica, en una concentración que implica un auténtico poema visual. Es el propio Daniel Gil, al reflexionar sobre su trabajo, quien indica expresamente que «el mensaje gráfico debe oscilar entre la obviedad y el hermetismo, con el fin de permitir distintas lecturas a un público desigualmente alfabetizado en lo visual» (*El libro español*, 1984: 25), y se refiera de modo explícito a la técnica dadaísta de la disociación (Cotarelo, 1983: 1136): «Sacar los objetos de su contexto habitual y descubrir otros significados que pudieran darse fuera, en otro contexto. Es como un hallazgo» (*ibid*). Es por tanto la práctica del tropo la que le permite «huir de las cosas obvias y refrescar un poco la mirada del lector a través de otras sugerencias y significados» (Rodríguez, 1989: 33), pero siempre sin desconcertarlo, en la citada tensión entre lo conocido y lo nuevo. Por eso Daniel Gil prefiere el símbolo a la pura representación, que se le antoja más obvia; en palabras suyas:

Si a un libro de pesca le ponemos un anzuelo en la tapa, pues eso es lo obvio. De lo que se trata es de buscar

⁴ Recuérdese el urinario que Duchamp presentó al concurso convocado por la sociedad de artistas independientes en 1917 con el pseudónimo de R. Mutt. Cuando se generó el consiguiente escándalo y rechazo de la obra, Duchamp escribió: «Si el señor Mutt hizo o no la fuente con sus propias manos carece de importancia. Él la ELIGIÓ [*sic*, mayúsculas]. Cogió un artículo ordinario de la vida y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció bajo el nuevo título y punto de vista» (Marchán Fiz, 1995: 66).

algo que rememore la pesca, sin tener que recurrir a un elemento redundante. Otras veces se trata de buscar un gesto en el libro, por ejemplo, un instante de violencia, de crueldad, que pueda llegar a inspirarme más que toda la anécdota del libro (Ruy Sánchez, 1984: 7).

También en este sentido es como hay que comprender la fascinación de Daniel Gil por la representación de la violencia o la crueldad a la que se refiere: en la idea de que sirve para desautomatizar la mirada del espectador. Como él mismo indica en otro lugar: «¿Para qué hacer una imagen que no perturbe?» (Vivas, 1989: 128).

Es esta por tanto la clave para comprender y explicar desde un punto de vista estético las cubiertas de Daniel Gil, que ahora entendemos plenamente solidarias con las ideas que ayudan a conformar el diseño gráfico como disciplina. A continuación, un análisis de alguna de ellas utilizando una clave retórica nos permitirá comprender mejor este empleo de la violencia y su función desautomatizadora. Para ello, vamos a seguir el esquema de análisis retórico aplicado a las imágenes que sugiere el Groupe □ en su obra *Tratado del signo visual* (1992) por ser la que elabora el modelo teórico que mejor se corresponde con nuestra hipótesis de que el diseño es una retórica que, en cuanto tal, implica la ya referida oscilación entre redundancia y ruptura en donde lo inesperado reestructura lo conocido, obligando a una nueva mirada (cfr. Eco, 1968: 199-200). Para el Groupe □, en toda imagen alterada con un fin retórico (pensemos por ejemplo en los citados *ready mades* dadaístas, en los cuadros de Magritte o, como es el caso que nos ocupa, en las cubiertas de Daniel Gil, se da la existencia de una base no modificada y de otra que ha sufrido las operaciones retóricas, reconocible por ciertas marcas. «La parte que no

ha sufrido operaciones (el grado percibido) conserva una cierta relación con su grado cero (el grado concebido)», que se basa «en el mantenimiento de una parte común entre los dos grados o invariante» (Groupe □, 1992: 239). Al final, la clave retórica consiste (en el caso de la interpretación), en, partiendo del grado percibido, descubrir cuál es el grado concebido y estudiar la relación entre ambos, que «se basa en la doble lectura –polisémica– que es la lectura retórica» (Groupe □, 1992: 263). Por tanto, la condición que hace posible la desviación o desfase entre el grado percibido y el concebido es la existencia de un *grado cero* que permite calibrar la desviación y cómo ha operado ésta. El Groupe □ vincula justamente el grado cero a la noción de *isotopía*, de modo que los discurso caracterizados por lo general como ambiguos, o polisémicos –en los que se hace patente el empleo de recursos retóricos– en realidad podrían denominarse como «poliisotópicos» (Groupe □, 1992: 237); de ahí que, por oposición, se califique al desvío mediante el término «alotopía». La isotopía se vincula, de este modo, a la *redundancia* de los enunciados, que se produce «por la superposición de varias reglas en una misma unidad del enunciado» (Groupe □, 1992: 239). Dicha redundancia es la que, según decimos, «permite a la vez diagnosticar la desviación y volver a evaluarla» (Groupe □, 1992: 239), siempre gracias al ya mencionado elemento mediador invariante que se encuentra «en los diversos campos en los que se ejerce la retórica» (Groupe □, 1992: 258), y puede aparecer de modos diversos: «unas veces los tres elementos están manifestados; otras, son los términos opuestos los únicos que lo están, quedando implícito el término mediador, y por fin, hay veces que únicamente está manifestado el tercio mediador, y se desdobra durante la lectura» (Groupe □, 1992: 258). Es esta una de las particularidades de la retórica de la imagen con respecto a la retórica textual: la presencia superpuesta de los

dos términos, esto es, la manifestación predominante o única del término mediador a la manera de la metáfora aristotélica de la «copa de ares»⁵.

En el caso de Daniel Gil, este tipo de proceso general se concreta de diversas formas y resulta especialmente significativo cuando, como él mismo señala, es un episodio de violencia lo que lo ha inspirado. Como ejemplo de este primer tipo de alteración retórica en el que se superponen tanto el grado concebido como el percibido, creándose una nueva imagen que participa de ambos (de ahí que el Groupe □ las denomine «interpenetraciones» [1992: 248]), podemos encontrar la cubierta realizada por nuestro diseñador para la novela de Evelyn Waugh *¡...Más banderas!* (ver figura 1): a partir de dos objetos, una bala y una navaja ensangrentada, se ha creado un nuevo objeto híbrido en el que se dan rasgos «relacionados unívocamente con uno u otro tipo, así como rasgos relacionados con los dos» (Groupe □, 1992: 248). La

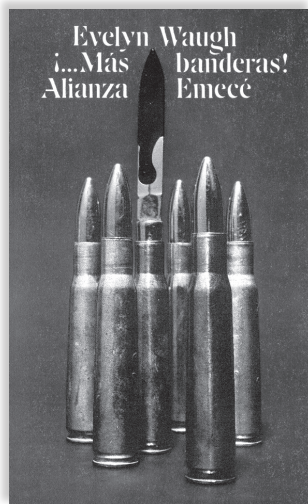


Figura 1.

⁵ Las metáforas de este tipo podrían suponer un cuestionamiento de lo que acabamos de indicar de que sólo lo visual permite la presencia superpuesta de los dos términos: el propio Umberto Eco habla a este respecto, como citábamos, de «hircociervo visual (además de conceptual)» (Eco, 1984: 184-185). No obstante, lo cierto es que dicha «visualidad», en cuanto mental, es mucho más conceptual que efectiva. Realmente nos resulta muy difícil «visualizar» una copa que es escudo o a la inversa. Piénsese si no en otro ejemplo parecido, el «pavón de Venus es cisne de Juno» gongorino, de muy difícil visualización aunque comprendamos perfectamente su significado.

invariación se produce por los elementos comunes entre ambos objetos: una punta afilada y penetrante, y una base más gruesa, aparte de su función común de herir y el modo semejante de hacerlo (con lo que Daniel Gil ha creado una auténtica hipérbole de la violencia). La presencia de las otras balas produce un fuerte efecto de redundancia icónica, por lo que el espectador establece inevitablemente un contraste entre los tipos conocidos y el nuevo tipo retórico. La composición sirve para una síntesis visual del argumento: los problemas domésticos de una familia burguesa en el contexto de la Gran Guerra: la violencia particular, íntima, representada por la navaja, en el ámbito superior de la violencia generalizada, social, de la guerra. Que sea un tipo nuevo y no una navaja convencional favorece, por una parte, el cotejo, y, por otro, indica con una eficacia visual asombrosa que dicha violencia, en la trama, está vinculada con la otra, la de la guerra, que viene a perturbar la indolencia del clan.

En otro ejemplo particularmente expresivo por su crudeza, la cubierta realizada para la novela de Eduardo Galeano *Días y noches de amor y guerra* (ver figura 2), se genera una profunda impresión por su efecto desautomatizador: hay un ojo dentro de un vaso. En este caso, el grado percibido (lo que hay, el ojo), sustituye por completo al concebido, que, en función de la necesidad de un nexo común —como decimos, no presente en este caso— ha de ser otra «parte del cuerpo» que sí se introduce en vasos y que sí resulta familiar: una dentadura postiza; esta hipótesis puede verse reforzada por

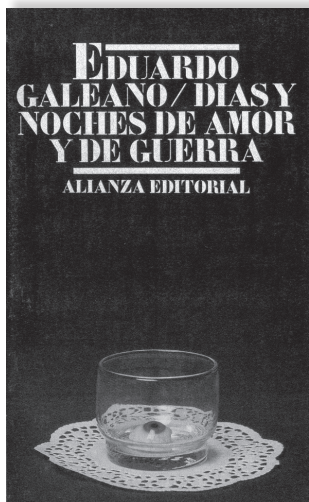


Figura 2

la presencia del paño bajo el vaso, que puede sugerir una mesita de noche; sea como fuere, dicho adorno, sumado al vaso transmiten un contexto de familiaridad que se ve bruscamente roto por la presencia del ojo. Como siempre, se trata de captar de un solo golpe visual y retórico, el meollo del libro. Éste cuenta las experiencias de los ciudadanos de diferentes países de Hispanoamérica durante las más sangrientas de sus dictaduras; de cómo trataban de sobrevivir al horror de los desaparecidos, las torturas y el miedo con la fuerza de lo cotidiano: el amor, la música, la amistad, que no pueden extinguirse ni en la peor dictadura. La cubierta, pues, nos presenta el horror inserto de golpe, de modo violento y desagradable, en el entorno acogedor de lo habitual, en una maniobra de extrañamiento en estado puro.

También existen casos, según el Groupe □, en el que al grado concebido se llega mediante un factor de tipo pragmático; existe algo en el contexto que nos lleva a comprender que la normalidad aparente del enunciado esconde una desviación que se «proyecta» sobre lo que vemos. Uno de esos factores, externo, como decimos, al enunciado, puede ser el título de una obra (Groupe □, 1992: 249). En este caso, a diferencia de la metáfora o tropo donde el grado percibido remite al espectador con claridad al grado concebido por una alotopía manifiesta, en este caso lo percibido es una imagen sin ninguna desviación aparente, que funciona *per se*, sin necesidad de pensar en nada más. Es, como decimos, un factor de naturaleza contextual (el título de la obra, según hemos dicho, o el hecho de que a dicho grado percibido, aun normal, se le proporcionen unas cualidades que lo resalten en el contexto...) lo que hace sospechar de su naturaleza «desviada» y buscar una nueva lectura. Por poner un ejemplo evidente: los dientes *no* son perlas, y, si nos encontramos unas perlas en lugar de unos dientes —no digamos si la imagen es visual, donde lo lírico (aun

tópico) se volvería teratológico— el receptor no puede por menos que realizar la operación de sustitución del grado concebido por el percibido. Sin embargo, si atendemos a la representación visual de una orquídea en cuyo enunciado en principio no aparezca nada extraño, puede, no obstante, que un determinado elemento pragmático, como el título de la obra, según hemos dicho, (digamos que la obra sea *La función del orgasmo* de Wilhelm Reich) o cualquier otro, convierta el grado percibido de la orquídea en un tropo *proyectado* que nos remita al sexo femenino.

En el caso de Daniel Gil éste es un tipo de relación entre el grado concebido y el percibido fundamental, toda vez en sus composiciones siempre existe una referencia externa que los condiciona: el libro que ilustran. Esto hace que imágenes que por sí mismas no remitirían a nada más que a ellas mismas, situadas en una cubierta cumplan sin embargo una función retórica. De hecho, se trata de uno de los modos más empleados por Daniel Gil. También hacen que la representación de la violencia se vuelva más sutil. Es el caso de *Un diálogo sobre el poder* de Michel Foucault (ver figura 3): un elemento neutro, un sacacorchos aún con el corcho inserto, remite, en relación con el libro al que ilustra, a la relación de poder. Lo ha explicado con claridad Gabriel Albiac en su comentario a esta cubierta en un libro colectivo que se realizó en homenaje a Daniel Gil (Martínez Deaño, 2005): «Una violencia. Que se aplica instrumentalmente. Sobre una resistencia. No hay uno sin lo otro. Sólo hay relación. De

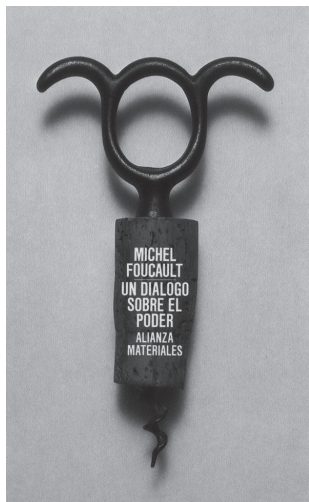


Figura 3

fuerzas. [...] Poder, resistencia. Decir uno es suponer al no dicho. Decirlo, pues, de modo elíptico. Y perfecto. Todo Foucault está ahí» (*apud.* Martínez Deaño, 2005: 44). También tenemos el caso de la cubierta para *El banquero anarquista* de Pessoa (ver figura 4): si bien la representación del cóctel molotov alude directamente a la parte anarquista del título, es *la forma de la botella*, que identificamos de inmediato como de Coca-cola, y sus asociaciones culturales propiciadas por la enciclopedia —el hecho de representar al capitalismo, etc.—, la que permite la condensación con el otro término, el de banquero, y subrayar visualmente la contradicción del título.

Existen otros procedimientos de desautomatización en los que, aun cuando se produce la misma relación de desfase entre una expectativa y lo que aparece según un contexto de redundancia, están menos vinculados a los tropos de la retórica literaria convencionalmente establecidos (de ahí que hayamos escogido esta concepción más genérica de retórica para aplicarlo a lo visual). Así, por ejemplo, encontramos un efecto desautomatizador cuando, dada una imagen, deliberadamente resaltamos un elemento de ella o, dicho de otro modo, difuminamos el resto donde se esperaría que la imagen resultara uniforme. Éste procedimiento tan sencillo, que no es sino un obligar a la mirada a dirigirse a un determinado punto, puede tener un efecto muy eficaz. Daniel Gil lo emplea, por ejemplo, en la cubierta de Cesare Beccaria *De los delitos y la penas*

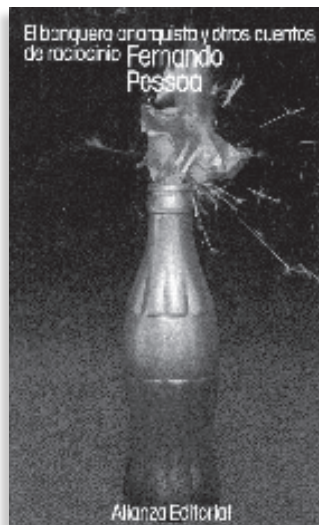


Figura 4

(ver figura 5): el reo de un ajusticiamiento queda resaltado, en su tremenda agonía, creándose así un efecto retórico de desautomatización que nos obliga a fijarnos en la víctima y su sufrimiento, los cuales, en una imagen sin manipular, es probable que no nos produjeran la misma impresión; por lo demás, la intención de la cubierta es solidaria con un tratado pionero en reflejar la crueldad de la justicia de su época y denunciar la pena de muerte o de tormento como inútil y aun perjudicial.

Para finalizar, queremos traer a colación un último ejemplo por su originalidad (hasta el punto de que, si bien el Groupe □ prevé desde una óptica teórica la posibilidad de casos así no es capaz de aducir ningún ejemplo concreto [Groupe □, 1992: 266]): cuando una sucesión de imágenes en secuencia temporal (sugiriendo, por tanto, una sucesión diacrónica) —con el añadido de redundancia que conlleva— se ve alterado de algún modo. Es el caso de la cubierta del libro *Los anarquistas rusos* de Avrich (ver figura 6).

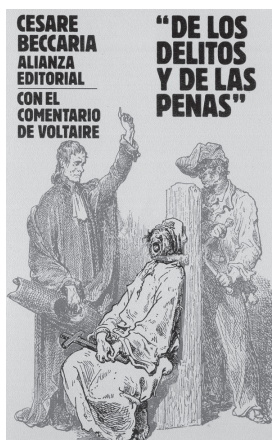


Figura 5

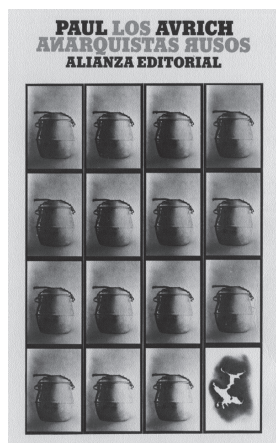


Figura 6

En este, se produce la repetición sistemática y secuencial de la fotografía de una olla, siempre idéntica. Esto, naturalmente, crea un ritmo visual, unas expectativas (a esto se refiere el Groupe □ cuando señala que la secuencialidad aumenta la redundancia). No obstante, dichas expectativas se ven bruscamente frustradas justo en el espacio donde esperaríamos la última viñeta, que aparece quemada. Éste hecho nos obliga a una relectura de todo el enunciado: la olla se nos aparece ahora como un artefacto explosivo que, finalmente estalla. Mediante este sencillo procedimiento de alteración de la secuencia, Gil sintetiza la idea de violencia «artesanal» asociada al anarquismo y consigue un efecto que es casi temporal.

En conclusión: el recurso a la representación de la violencia le sirve a Daniel Gil para producir en sus receptores un efecto de *desfamiliarización* o *extrañamiento*, a la manera en que lo plantea Shklovsky en «El arte como artificio» (1917). De hecho, es éste quien, mediante las referencias a Tolstoi, vincula extrañamiento y representación (retórica, esto es, «defamiliarizada») de la violencia con el objetivo último de hacernos pensar sobre ésta (recuérdense los casos de las cubiertas de Beccaria o Galeano, por ejemplo). Pero, a diferencia de algunos tipos de corrientes artísticas, como es el caso de los dadaístas o surrealistas, con los que pudiera vincularse a Daniel Gil, éste no puede dejar de lado la vertiente comunicativa de su mensaje: por las necesidades inherentes a su profesión, esto es, en la medida en que ha sido contratado para transmitir éste del modo más eficaz posible, pero también por el condicionante externo, de tipo pragmático, que implica el libro en sí y con el que la cubierta debe establecer una relación de presentación. Dicha tensión, que, según hemos indicado, ya constituye una característica *per se* del diseño gráfico en la medida en que lo estético y original se opone a lo

comunicativo⁶, se resuelve por vía del uso de los tropos, donde el elemento común a lo percibido y lo esperado se erige como eslabón que permite descubrir lo inesperado a partir de lo esperado y, según se ha indicado, producir un aprendizaje en el receptor, una determinada toma de conciencia por parte de éste y una ampliación de su percepción y su gusto estéticos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1990), «Estructuras retóricas y estructuras semióticas (retórica y hecho literario), VV.AA.: *Investigaciones Semióticas, III. Retórica y Lenguajes (Actas del III Simposio Internacional de la AES)*, Vol I, Madrid, UNED, pp. 89-96.
- (1993), «Retos actuales de la retórica», en Isabel Paraíso (coord.): *Retos actuales de la teoría literaria*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 51-60.
- AZÚA, Félix de (1995), *Diccionario de las artes*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- BALTANÁS Ramírez, José (2000), “Diseño gráfico y sociedad”, Sevilla Corella, Carlos (dir.) (2000), *El diseño: 150 años*

⁶ La teoría estética de Max Bense, por ejemplo, opone lo estético a lo comunicativo por vía de la cantidad de información de que es portadora el objeto a analizar. Así, todo objeto portador de una información excesiva, o dicho de otro modo, poco esperable por el receptor, será poco comunicativo y, a la inversa, todo objeto portador de la mínima información imprescindible, sin ningún tipo de añadido que violente las expectativas del receptor, será muy comunicativo (Llovet, 1979: 123): «lo más comunicativo equivale en general a lo menos sorprendente, es decir, a lo menos informativo pues, lo más “esperable”» (Llovet, 1979: 123). De ahí la citada tensión o contradicción.

- entre la teoría y la práctica*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 81-84.
- BARTHES, Roland (1990), *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.
- BASCUÑÁN, Paco (2006), *Diseño, vanguardia y compromiso*. Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- BENJAMIN, Walter (1936), «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1984, pp. 17-57.
- CHAVES, Norberto (2001), *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*, Barcelona, Gustavo Gili.
- COSTA, Joan (1987), *Imagen global. Evolución del diseño de identidad*, Barcelona, CEAC.
- COTARELO, Enrique (1983), «Daniel Gil», *AF, Arte Fotográfico*, 383.
- ECO, Umberto (1968), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Fábula.
- ECO, Umberto (1990), *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen.
- FONTANA, Rubén (2003): «Reflexiones sobre la compleja relación entre el arte y el diseño», Anna Calvera (ed.), *Arte ¿? Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 77-85.
- GONZÁLEZ MIRANDA, Elena (1994), *El proceso de creación y la evolución de los proyectos de diseño gráfico* (Tesis Doctoral), Universidad del País Vasco.
- (1984), «1.000 títulos en el libro de bolsillo Alianza editorial», *El libro español*, n.º 309, pp. 24-25.
- GROUPE □ (1992), *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra, 1993.

- HERRERA, Isabel (2003), «Actualización de una duda», Anna Calvera (ed.), *Arte ¿? Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 185-194.
- JAKOBSON, Roman (1958), «Lingüística y poética», *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pp. 347-395.
- LAVERNIA, Nacho (2000), “Diseño y progreso social”, Sevilla Corella, Carlos (dir.) (2000), *El diseño: 150 años entre la teoría y la práctica*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pp. 67-73.
- LEDESMA, María (1997), «El diseño en la trama de la cultura: desafíos contemporáneos», Arfuch, Leonor, Norberto Chaves y María Ledesma (1997), *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*, Barcelona, Paidós.
- LLOVET, Jordi (1979), *Ideología y metodología del diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981. 2ª Edición.
- LOTMAN, Iuri (1996), *La semiosfera* (vol. I), Desiderio Navarro (ed.), Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ DEAÑO, Nuria (dirección) (2005), *Daniel Gil. Nuestras mejores portadas*, Aldeasa.
- MAYORAL, José Antonio (1994), *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis.
- POTTER, Norman (1989), *Qué es un diseñador: objetos. lugares. mensajes.* [sic], Barcelona, Paidós, 1999.
- RICARD, André (1984), *Diseño ¿por qué?*, Barcelona, Gustavo Gili.
- RUY-SÁNCHEZ, Alberto (1984), «Los mil y un fantasmas de Daniel Gil», *El Nacional. Revista Mexicana de cultura*, n.º 58, pp. 7-9.
- RODRÍGUEZ, Emma (1989), «Daniel Gil: “Tengo una postura romántica sobre el libro”», *El mundo*, Madrid, 31 de octubre, p. 36.

- SATUÉ, Enric (1981), «Diseño gráfico», *Enciclopedia Universal Espasa*, suplemento 1975-1976, Madrid, Espasa Calpe, pp. 395-433.
- SHKLOVSKY, Victor (1917), «El arte como artificio», Jakobson *et alii: Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1970, pp. 55-70.
- SOLANAS DONOSO, Jesús (1981), *Diseño, arte y función*, Barcelona, Salvat.
- VIVAS, Ángel (1989), «Las portadas, carteles a la caza del lector», *Época*, n.º 222, pp. 126-129.
- SONTAG, Susan (1961), *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- ZIMMERMANN, Yves (2003), «El arte es arte, el diseño es diseño», Anna Calvera (ed.), *Arte ¿? Diseño. Nuevos capítulos en una polémica que viene de lejos*, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 59-73.

FORMAS DE AUTOVIOLENCIA EN EL DISCURSO POÉTICO FEMENINO

M^a Teresa PUCHE GUTIÉRREZ

(Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo)

Palabras clave: Poética, autoviolencia, mujer, fuerza, dominación

Resumen: Este artículo analiza la autoviolencia femenina a través de la expresión verbal de la poética, centrándose en tres formas específicas: la autodestrucción o deseo manifiesto de la propia muerte, la autonegación y la autolesión expresa. Se enfatiza cómo el sentido metafórico de la literatura matiza la lectura de la violencia; asimismo, la manifestación del imaginario femenino acorde a su contexto sociológico e histórico regido por el poder y dominio masculinos de los cuales las mujeres son reproductoras inconscientes.

Mots-clés : Poétique, autoviolence, femme, force, domination

Résumé : Cet article analyse l'autoviolence féminine par le biais de l'expression verbale de la poétique, en rapport à trois formes spécifiques: l'autodestruction ou le désir manifeste de la mort de soi, l'autonégation et l'autolésion explicite. L'on y souligne comment le sens métaphorique de la littérature nuance la lecture de la violence; de même, la manifestation de l'imaginaire féminin, rattaché à son contexte sociologique et historique, est maîtrisé par le pouvoir et la domination masculine qui sont inconsciemment reproduits par les femmes.

Key words: Poetic, self-violence, women, force, domination

Abstract: This article examines female self-violence through poetic's verbal expression, the bottom of the glass is in three specific ways: self-destruction or

evident will of death, self-negation, and deliberately self-injury. Emphasise how metaphoric sense of literature tinged violence reading; also female's imaginary demonstration in agreement with their sociologic and historic context which is governed by male power and domination and women are copying their.

La violencia parece recibir la consideración de pandemia desde el último cuarto del siglo XX, de ahí que los estudios sobre este fenómeno, en todas sus modalidades de expresión, se hayan multiplicado y convertido en objeto de análisis de las disciplinas relacionadas de modo más o menos directo con la sociología, como es el caso de la filosofía, la psicología, la antropología o las ciencias de la educación, y de otras muchas complementarias, como sucede con la medicina, el derecho, la historia o la propia teoría de la literatura. Así pues, se habla de violencia verbal, racista o xenófoba, terrorista, doméstica, urbana o callejera, política, cotidiana y, más recientemente, de violencia de género, socioeconómica, periodística, publicitaria, violencia en el aula, en los estadios deportivos, al volante, fronteriza, violencia o acoso en el trabajo, maltrato infantil, y en menor medida, violencia institucional, judicial o religiosa, todas ellas, por supuesto, entre otras muchas.

Es fácil, dadas las circunstancias y la publicidad que se da actualmente al hecho violento, caer en la simpleza de pensar que estamos viviendo un momento histórico más violento que los precedentes, lo que equivale, desde mi punto de vista, a una pérdida absoluta de la perspectiva real de las cosas. No hay una forma de violencia más denigrante para el ser humano que la esclavitud, en la que se despoja al individuo esclavo de todo derecho, lo cual supone la anulación de la dignidad personal (menor que la que hoy otorgamos a otros seres vivos como los animales o las plantas), y la conversión de la persona en un objeto de uso

y de cambio, sin otro valor posible. No puede, por tanto, dejar de sorprendernos el hecho de que la mayoría de las sociedades que consideramos *civilizadas* hayan abolido casi definitivamente la esclavitud a finales del siglo XIX, como es el caso de España, que promulga su ley de abolición e instauración del patronato en 1880 (hace apenas 129 años) consistente, en realidad, en la transformación del esclavo en siervo, tal y como se concebía en la Edad Media, hasta que dicha condición fue desapareciendo de manera paulatina.

No podemos olvidar tampoco, en un recuento somero, la violencia ejercida por los poderes estatales y eclesiásticos contra el pueblo llano, condenando a éste a la miseria, al estado de guerra permanente por los problemas de adjudicación del poder y los afanes imperialistas, y la persecución religiosa que acababa, en el mejor de los casos, en encarcelamiento y tortura, y la mayoría de las veces en muerte; así como también es preciso recordar que los abusos a mujeres y niños (o incluso ancianos) como seres más débiles, socialmente hablando, han sido *pan nuestro de cada día* en todas las culturas conocidas a lo largo de la historia de la humanidad, e incluso en las imaginarias recreadas por las distintas artes, entre ellas, y de manera más frecuente, la literatura.

En este orden de cosas, podemos afirmar que la violencia es tan consustancial al ser humano que constituye un determinado modo de relacionarse con los demás que ha ido variando en sus matices y en su forma de valoración social, de tal manera que lo que ahora nos puede parecer un acto de violencia, como ocurre con el maltrato a la mujer, en otras sociedades, tiempos o culturas puede ser un acto completamente legítimo y razonable¹. Además

¹ Podríamos ilustrar esta idea con cientos de ejemplos, pero basten dos de ellos que pertenecen a culturas muy diferentes, y también a épocas distantes. El primero

han surgido nuevos tipos de violencia acordes con el desarrollo humano, desde la generada por el acoso publicitario o el desastre medioambiental hasta el empleo de minas antipersona o armas químicas en los conflictos armados, y también nuevos medios de difusión, como la televisión, los videojuegos o internet que proyectan la violencia a gran escala.

En conclusión, creo que podemos afirmar que no somos más violentos que antaño, más bien, nuestras formas de violencia han cambiado y los medios que las difunden son más rápidos y eficaces, lo que puede generar la sensación de mayor frecuencia. Pero justamente porque sigue existiendo la violencia, de tantos modos, es por lo que se hace pertinente este estudio desde la sociocrítica que analiza el discurso literario como producto social e histórico, más allá de su propia configuración lingüística. Esta perspectiva permite establecer una relación de reciprocidad que consiste en

de ellos nos habla de las costumbres de los walbiri, una tribu australiana, en la actualidad, y el segundo sobre la situación de las mujeres en América Latina antes, durante y después de la conquista: "Las mujeres casadas viven por lo general alejadas de su padre y hermanos. Esto supone que aunque teóricamente tienen derecho a su protección, en la práctica este derecho es nulo. Están bajo el control del marido. Por regla general, si el sexo femenino está completamente sometido al varón, el principio de la dominación del hombre no plantea ningún problema; puede exigirse brutal y directamente siempre que el caso lo requiera. (...) A la menor queja o negligencia en sus obligaciones, las mujeres walbiri son golpeadas o lanceadas. La muerte de la esposa por el marido no puede dar lugar a revancha sangrienta alguna, y nadie tiene derecho a intervenir en las cuestiones entre marido y mujer" (Douglas, 1966: 141). "Las indias, además de las prestaciones sexuales, brindan, tal como hacían en el mundo precolombino, toda clase de servicios domésticos y actúan como bestias de carga, especialmente durante el largo período que tardaron los asnos, caballos y burros en reproducirse, puesto que antes de la llegada de los españoles en América no existían la rueda ni los animales de carga o tiro, a excepción de la frágil llama" (Montaner, 2001: 94).

el análisis del modelo social implícito en el texto y al revés, es decir, un análisis del contexto sociológico e histórico a partir de los textos literarios que en él se producen.

Cierto es que el lenguaje es el medio por el cual se expresa la violencia en primera instancia. Casi todas sus manifestaciones están sustentadas por una u otra forma de comunicación verbal o no verbal, de ahí la importancia de analizar el tema en cuestión a partir del hecho comunicativo que, en el caso concreto que nos ocupa, representa la literatura. Es preciso no perder de vista, al mismo tiempo, que el texto literario nunca pretende ser real, sino que es creado como ficción, incluso en el caso de que tenga apariencia autobiográfica. A menudo se genera la confusión en el lector, sobre todo en el texto poético, de que el autor está revelando su vida o su modo íntimo de ser o pensar, pero esto no es más que un juego, una falacia creada para producir ese efecto. Esto no significa que en el mensaje que transmite dicho texto no haya elementos que tengan que ver con la realidad. Se escribe sobre y a partir del mundo que conocemos, pero dichos elementos no deben ser analizados como el sentir del autor o su modo de ser y mucho menos sus vivencias personales, porque el texto no es él mismo, sino un producto creado a partir de lo que él es.

Estas afirmaciones son de suma importancia para el tema concreto de este trabajo que presenta un modo de expresión de la violencia más habitual en la poesía de mujeres que en la de hombres y con matices específicos: la autoviolencia verbal, en cualquiera de sus manifestaciones, ya sea la autonegación o expresión del sentimiento de insignificancia, la autodestrucción o deseo de muerte, o bien la autolesión o expresión del daño físico. Nuestro análisis de la presencia de estos elementos en el poema nunca debe partir de la consideración de deseo cierto por parte de la autora del texto, porque incurriríamos justamente en el falso juego literario de

presentar como real lo que no lo es. Por el contrario, debemos analizar el mensaje dentro del contexto en el que se produce, su relación con otros textos semejantes, si la hay, y las posibles causas de que el texto se articule de ese modo.

Es también necesario conceder igual importancia a los silencios del texto. Lo que no dice abiertamente pero se intuye, o simplemente lo que omite, sin más, tiene tanta relevancia como lo explícito, si se considera al *sujeto cultural*, productor del texto, “como un espacio complejo de sedimentaciones”² en el que las ausencias también forman parte del resultado final. Somos, en definitiva, todo lo acontecido en la historia humana hasta el momento de nuestra existencia, más lo que está sucediendo ahora. Estos planteamientos ponen en tela de juicio la siempre pretendida idea de libertad a la hora de ser, pensar o decir, que de muchos modos está determinada por ese sustrato de sucesos, ideas y acciones que nos conforman. Sin embargo, el hecho de que cada individuo piense, exprese y construya su mundo de un modo concreto, debe llevarnos a creer en la multiplicidad de opciones en que dichas *sedimentaciones* pueden organizarse y seleccionarse en un momento dado por el sujeto concreto.

Al mismo tiempo, es posible reconocer semejanzas y puntos de consenso en dicho modo de selección y organización, entre unos

² Edmond Cros nos dice a este respecto lo que sigue: “...quiero hacer énfasis (...) en el hecho de que cada una de estas sedimentaciones implica un tiempo histórico específico a nivel del mismo individuo. Claro que en un momento determinado de su existencia este sujeto pertenece simultáneamente a varios sujetos colectivos(...). Hay que añadir que cada modificación de una sedimentación produce una nueva configuración de la totalidad subjetiva. (...) estas sugerencias implican una serie de blancos que proceden de múltiples horizontes” (Cros, 2006: 19).

individuos y otros, sobre todo entre aquellos que comparten quizá un mismo espacio físico o un tiempo o unas vivencias, o todo a la vez. Esto se puede apreciar con relativa frecuencia en el modo de producción del discurso artístico, en cualquiera de sus posibilidades de expresión³. De ahí que se haya visto la necesidad de crear métodos comparativos de análisis del fenómeno artístico.

VIOLENCIA VERSUS *AUTOVIOLENCIA*

Cuando hablamos de violencia, lo hacemos, en realidad, usando un sentido figurado del término pues proviene del vocablo latino *violentia*, cuya equivalencia semántica se correspondía con *fuerza* y *poder* por su derivación de *vis*. Es pertinente tener en cuenta esta raíz latina porque la forma habitual con la que la usamos en el momento presente, con connotaciones mucho más negativas, implica, a partir de una situación de poder, un uso desmesurado de la fuerza, física o psicológica, por parte de un individuo o grupo de individuos sobre otro u otros. Por supuesto que este sentido admite buen número de matices como la crueldad, la ira, la sinrazón, la injusticia, el abuso, la humillación y muchos más. Pero lo fundamental es que en nuestra mente opera la idea de que la violencia se ejerce de un individuo a otro, por norma general. Curiosamente, solemos interpretar el suicidio como un acto de locura, de cobardía, de desesperación o hasta de valentía, si se trata de una autoinmolación por alguna causa concebida como justa o

³ Esta idea en parte justifica que el estudio de la producción artística se haya hecho desde la agrupación (a veces en absurdos compartimentos estanco) de obras y autores por épocas, estilos u otras relaciones de semejanza en el discurso, sean las que sean, perdiendo de vista, incluso, que lo más importante no es lo que los une sino lo que los diferencia.

noble; una huelga de hambre como un acto de reivindicación, y el consumo de drogas como un acto de debilidad, o a veces hasta de diversión, por citar algunos casos. Éstos son, en realidad, actos de autoviolencia, sólo que los mecanismos de poder y fuerza se ejercen sobre el propio instinto básico de conservación que cada individuo posee⁴. Dichos actos suelen contemplarse, en la mayoría de las ocasiones, bajo algún tipo de justificación que los convierte en otra cosa a ojos de la opinión pública, sobre todo cuando no parecen repercutir directamente en el conjunto de los individuos que componen el grupo social.

Sin embargo, la violencia no sólo puede expresarse a través de la acción, sino también de la palabra, como ya habíamos acotado. Es fácil, hablando en términos generales, reconocer que este fragmento:

- Vete, eres una maldición –le dijo a Errol.
- Quisiera imaginarte muerto, papá. Pero todavía no calavera. Devorado poco a poco por los gusanos.

(Fuentes, 2008: 57)

lleva implícita una gran carga de violencia bilateral: por un lado, el insulto del padre al hijo; por otro, el vivo deseo de muerte que manifiesta el hijo respecto al padre en los límites de la crueldad. Hasta aquí todo está claro, y nadie pondría en duda que desear la

⁴ El profesor de psicología Thomas Joiner (2005), de la Universidad Estatal de Florida, afirma en sus teorías sobre el suicidio más recientes que los suicidas, además de desear la propia muerte, aprenden a superar el instinto de autoconservación con extrema audacia. El *no suicida* no puede hacerlo a no ser que venza su miedo a la muerte, y esa es la conducta para la que los suicidas se entrenan.

muerte a otro es un acto violento de la voluntad, que se refuerza más al hacerlo explícito. Pero ¿qué sucedería si esa misma situación se diera en un texto en el que la acción violenta fuera tramada por el mismo individuo que la sufre? Antes de dar una respuesta remitámonos a un ejemplo que pueda ilustrar la cuestión:

Si la muerte llegara calladita
a la vera del lecho donde duermo
y cerrara mis ojos para siempre
con la helada caricia de su dedo...

Si al corazón se le olvidara un día
su condena de estar siempre latiendo
y lo mismo que un niño, cansadito
se me quedara quieto...

Si la voz se callara en mi garganta
como se calla el pájaro que ha muerto
y a enterrar la llevaran una tarde
en mis manos cruzadas sobre el pecho...

Si mi pena encerrara la sustancia
de aquella mala yerba de mi huerto
que al exprimirla y al beberla mata
porque tiene veneno...

Si en una encrucijada del camino
confundiera mi vida su sendero
y se engarzara en una fuente clara
y me dejara a mí en el cementerio...

...allí, tras una verja mi sepulcro,
con una cruz y un nombre y un recuerdo
y hierbajos y flores que fingieran
arriate de convento,

que por las noches cambiarían saludos
con lejanas estrellas de los cielos
y dentro de la tierra sus raíces
absorbieran las cales de mis huesos...

Así el regalo de la muerte buena
daría la paz a mi alma y a mi cuerpo
y la quietud al fin encontraría
tras mi largo tormento.

(González Figueroa, 1955: 1914)

El sujeto poético que habla en este texto manifiesta un deseo claro y explícito de que su vida acabe. Imagina la muerte y la recrea de muchos modos a partir de enunciados como: “si la muerte (...) cerrara mis ojos para siempre”, “si [el] corazón (...) se me quedara quieto”, “si la voz se callara en mi garganta”, “si (...) mi vida (...) me dejara a mí en el cementerio”, “dentro de la tierra sus raíces / absorbieran las cales de mis huesos” o “el regalo de la muerte buena”, y lo que es más bello como artificio poético y al mismo tiempo más terrible en su significado, la idea de que su propio pensamiento (*pena*) sea veneno que mate a su cuerpo, es decir, la muerte causada desde el interior del mismo individuo: “Si mi pena encerrara la sustancia (...) que al exprimirla y al beberla mata”.

Al igual que en el ejemplo del padre y el hijo, lo que salta a la vista es el hecho de que un individuo desea la muerte de alguien,

pero la diferencia reside en que ese alguien ahora coincide con la voz poética, creando la confusión de que se trata simplemente de una forma de expresar la volición. Al no haber una segunda persona implicada en quien repercuta el daño, éste tiende a pasar inadvertido, sin embargo este poema podría tratarse del testamento de un futuro suicida.

Hemos de añadir que la autora del poema lo ha construido como falso juego, el cual consiste en desviar la atención del lector con el uso de la tercera persona tras la conjunción condicional, creando así el efecto de *no responsabilidad* en el deseo de muerte. Así pues es la *muerte* la que llega, el *corazón* el que deja de latir, la *voz* la que calla la garganta, la *pena* la que tiene veneno, etc. Nunca se dice abiertamente QUIERO MORIR, por tanto esto constituye el gran silencio del texto, y el resultado es que, lejos de producirnos horror el hecho de que alguien desee su muerte con tanto ímpetu, el poema nos transmite casi un sentimiento de ternura, reforzado también por el uso de los diminutivos.

No deja de ser interesante que las formas de autoviolencia en la literatura suelen ser menos sórdidas y efectistas que las de violencia pura y simple, tal vez porque a menudo hay en ellas un sentido figurado o metafórico, o tal vez porque, desde nuestro punto de vista de lectores, tendemos a matizarlas y dulcificarlas operando en nosotros, de algún modo, el instinto de conservación del que hablábamos.

AUTOVIOLENCIA EN TRES DIMENSIONES

Tal y como adelantamos en el capítulo introductorio, la autoviolencia verbal en el discurso literario se puede clasificar *grosso modo* en tres formas, atendiendo a las consecuencias que de él se derivan:

Autodestrucción o deseo manifiesto de la propia muerte

Al tratarse de violencia verbal todo se traduce, por supuesto, en la expresión del deseo de que suceda la muerte. En ocasiones la autodestrucción se manifiesta en torno a temas como el amor o la fe religiosa o ambos a la vez, tal cual sucede en la poesía mística, en la que el amor a Dios se torna en deseo mortal por alcanzarlo en la vida eterna. El ejemplo por excelencia es el texto de Santa Teresa de Jesús, que también halla una correspondencia, salvando las distancias, en otro texto de San Juan de la Cruz⁵. Comparemos ambos ya que en este caso concreto, y de manera casi insólita tenemos dos textos, uno femenino y otro masculino, con multitud de semejanzas. Cito primero algunas estrofas del escrito por Santa Teresa por ser anterior en el tiempo:

*Vivo sin vivir en mí,
y de tal manera espero,
que muero porque no muero.(...)*

¡Ay qué larga es esta vida!
¡Qué duros estos destierros!
Esta cárcel, estos hierros
en que el alma está metida.
Sólo esperar la salida
me causa un dolor tan fiero,

⁵ El hecho de que haya dos textos contruidos a partir de una misma glosa y con contenidos y formas tan cercanos se debe a la costumbre de que los religiosos de distintas órdenes o conventos compitieran entre sí con sus versos a partir de un tema dado, pues el concepto de autoría del texto era muy distinto del modo en que hoy lo concebimos.

que muero porque no muero. (...)
 Mira que el amor es fuerte;
 vida, no me seas molesta,
 mira que sólo te resta,
 para ganarte, perderte;
 venga ya la dulce muerte,
 el morir venga ligero
que muero porque no muero.

(Santa Teresa de Jesús, 1966: 725)

En el texto, la voz poética expresa la antítesis de la *muerte por la no muerte*, o lo que es lo mismo, el ardiente deseo de muerte física con la finalidad de alcanzar otra vida que conduce al goce definitivo del amado Dios. Aunque en ningún verso del poema se menciona que la persona que habla sea mujer, el poema crea este efecto, en primer lugar por la identificación de la divinidad con lo masculino, y en segundo lugar por versos como “pues tanto a mi Amado quiero” o “causa en mí tal pasión / ver a Dios mi prisionero”, que nos remiten al amor entre hombre y mujer, o amor mundano. En este caso y pese a que nuestra razón y conocimiento de la literatura nos advierta que no podemos identificar al autor del texto con el sujeto poético, y que un texto literario siempre parte del engaño de hacernos creer lo contrario, la forma en que está construido nos juega la mala pasada de dirigir nuestro pensamiento hacia la idea de que Santa Teresa nos hace una auténtica confesión mística del anhelo que siente de Dios.

Si nos acercamos al texto de San Juan de la Cruz encontramos una diferencia esencial respecto al anterior que aún complica más las cosas. El poema parte del mismo estribillo inicial y también la voz poética asume la primera persona de la conjugación ver-

bal. Sin embargo esta estrofa marca la distancia con el primer poema:

Sácame de aquesta muerte,
mi Dios, y dame la vida;
no me tengas impedida
en este lance tan fuerte;
mira que peno por verte
y mi mal es tan entero
que muero porque no muero.

(San Juan de la Cruz, 1983: 179)

La asociación del sujeto poético con el autor, en el caso de que fuera real, y desde el pensamiento renacentista, aquí no sería posible porque *no me tengas impedida* nos da la idea de que es una voz femenina la que habla, en este caso el *alma*, ya presente en el título del poema, *Coplas del alma que pena por ver a Dios*. Este modo de construcción del poema, que se repite una y otra vez en la poesía de San Juan, puede tener, como mínimo, una doble lectura: por un lado, se evidencia que, como no es posible, en el contexto en que es escrito el poema, que un ser masculino ame casi al modo terrenal a otro ser masculino (y digo *casi* porque el texto de San Juan es menos expresivo en este sentido), el poeta ha creado la falacia de que el alma, cuyo género es femenino, como parte esencial del ser, sea la que sustente la voz poética; por otro lado, es un modo de evasión, de no ser el *yo* personal el que desea la muerte. Estas diferencias, que pueden parecer banales, son las que explican la importancia del contexto. En la sociedad del siglo XVI, en la que la mujer carece de valor frente al hombre, el deseo de morir por Dios la dignifica, y hablamos de la muerte real del cuerpo, sobre todo porque el alma femenina

está permanentemente en tela de juicio.

Pero no sólo en temáticas como la conjunción de fe y amor encontramos textos que expresan la autodestrucción. En la poesía de mujeres el deseo de muerte suele deberse más a la angustia por el dolor humano o por el propio dolor de ser mujer despreciada por el hombre, por Dios, tenida por culpable, sin razón, de los males del mundo. Junto a ejemplos como “(...) esta euforia sideral, este deseo/ de querer morir como un planeta (...)” (Imaz, 1988: 23), o “Morir es encontrarme/ conmigo y mi verdad (...)” (Mora, 1986: 30), que podrían haber sido poesía masculina, tenemos este otro ejemplo de la poeta Carmen Conde (1985), que nos remite al imaginario femenino tradicional e histórico:

Soy madre de los muertos. De los que matan, madre.
 Madre de Ti seré si no acabas conmigo.
 Vuélveme ya de polvo. Duérmeme. Hunde toda
 la espada de la llama que me echó del Edén,
 abrasándome el cuerpo que te pide descanso.
 ¡Haz conmigo una fosa, una sola, la última,
 donde quepamos todos los que aquí te clamamos!
 (Conde, 1985:122)

El conjunto de poemas que conforman esta obra de Conde representan en opinión de Leopoldo de Luis (1985: 27): “una gran parábola de la condición de la mujer (...) dentro de la cultura judaico-cristiana (...) y la fórmula es sumamente válida para alzar un gran canto de queja y dolor”. Esto determina, en el caso de la mujer, su producción poética marcada, de uno o de otro modo, por esa situación de inferioridad genérica arrastrada durante siglos, o miles de años, y que da lugar, entre otras cosas, al segundo modo de autoviolencia verbal que analizaré a continuación.

Autonegación

Motivado por el trato y la educación represiva e injusta de sometimiento al varón, el sentimiento de baja autoestima en la mujer está representado en multitud de ejemplos en la poesía femenina. En cambio, en la poesía escrita por hombres esta modalidad de autoviolencia está prácticamente ausente salvo en algún que otro caso en la poesía religiosa, en la que el hombre se empequeñece ante la omnipotencia divina (lo cual resulta normal, por decirlo de algún modo, en dicho contexto), o en algunos poemas amorosos en los cuales, en sentido figurado, el amado expresa que no es nada o su vida carece de sentido sin la amada. Este último caso también se repite una y otra vez en la poesía de mujeres, y siempre con más vehemencia y un trasfondo distinto que se acerca más a la sensación de insignificancia absoluta: “Yo te amo/ contra la gran desesperación/ de no ser nada.” (Caulfield, 1986: 64), o “Así soy, una partícula minúscula/ amante apretada de los vientos arrastrantes.” (Villalón, 1987: 11), o también de manera imperativa, se exige la propia anulación en “Ciérrame la salida,/ acorrálame el alma,/ anula mis defensas” (Champourcín, 1988: 46).

Uno de los ejemplos más elocuentes que he encontrado entre las muchas páginas de poesía femenina contrastadas para el presente trabajo es un poema de Dulce María Loynaz que a mi entender reúne, incluso en demasía, los elementos necesarios para ser considerado, sin ninguna duda, un texto de autonegación. Como es bastante extenso voy a citar sólo lo más sobresaliente:

Señor que lo quisiste, di ¿para qué he nacido...?
¿Quién me necesitaba? ¿Quién me había pedido...?

¿Qué misión me confiaste? ¿Y por qué me elegiste?
Yo la inútil, la débil, la cansada, la triste...

Yo no sé siquiera qué es malo ni qué es bueno,
y si busco las rosas y me aparto del cieno

es sólo por instinto... ¡Y no hay mérito alguno
en la obediencia fácil a un instinto oportuno...!
Bien sé que todo tiene su objeto y su motivo,
que he venido por algo y que para algo vivo...

que hasta el más vil gusano su destino ya tiene,
que tu impulso palpita en todo lo que viene (...)

Pero... No sé Dios mío... me parece que a Ti
—¡un Dios!— te hubiera sido fácil pasar sin mí...

(Loynaz, 1924: 7)

Podríamos analizar este texto como discurso inmerso en la tradición religiosa que desemboca en el existencialismo cristiano, lo que hasta cierto punto sería válido porque, de hecho, el poema se presenta como interpelación de la voz poética a la divinidad a quien pregunta sobre su papel en el mundo (*¿para qué he nacido?*). No obstante, se escribe en los años veinte del siglo XX, en Cuba, en un momento en el que la producción poética está polarizada hacia dos tendencias básicas: la poesía negra o afrocubana y la poesía pura. La primera de ellas fluiría hacia derroteros más comprometidos desde el punto de vista social, y la segunda “incapaz de expresar lo inefable, (...) dio paso a la expresión de profundas inquietudes metafísicas y religiosas” (Fernández, 2007: 15); por tanto, debemos pensar que su influjo está presente también en el poema.

Independientemente de ello, lo que sorprende del texto es justamente que, junto a la duda existencial, se produce un discurso

de autohumillación y autonegación que llega a límites que se corresponden más con la visión judaica de la mujer en el Antiguo Testamento que con la cristiana de los Evangelios. Es lícito preguntarse por la función que uno desempeña en este grandioso engranaje que llamamos mundo, sin la necesidad de pensarse *inútil, débil, cansada y triste*, o considerarse tan falto de criterio y capacidad que todo comportamiento y actitud se justifique por el instinto, en lugar de la inteligencia y la capacidad. La comparación, implícita en el texto, del sujeto poético con el *vil gusano* aún contribuye más a crear ese efecto de reproducción del pensamiento misógino masculino pues:

Una de las ideas más tenazmente mantenidas por los hombres a través de los siglos a fin de fortalecer su propio sentimiento de superioridad es la de que las mujeres son intelectualmente inferiores. Suposición muy incorrectamente asumida por muchos pensadores influyentes, que ni siquiera admiten la eventualidad de tener que demostrar semejante aserto. Casi podría decirse que los hombres que han considerado como un tesoro su propia inteligencia han mostrado en el mismo grado tendencia a la misoginia como si sólo les fuera posible elevarse mediante el rebajamiento de los demás (...) (Figes, 1972: 23)

Pero la misoginia⁶ llega a sus cotas más altas justamente cuando es asumida de manera racional y absoluta por la mujer, y esto se

⁶ Sobre este tema que pone de relieve la situación de desvalorización de la mujer a favor del dominio del hombre en todos los ámbitos vitales, públicos y privados, es conveniente consultar la obra *El triunfo de la masculinidad* (Pisano, 2000).

traduce en el propio desprestigio y la asunción plena y voluntaria de los roles asignados de forma interesada por el hombre sin cuestionamiento alguno de la mujer. La función que tradicionalmente más ha justificado la existencia de la mujer es precisamente la reproductora, con fines de perpetuación de la especie. Esto también ha generado discursos que expresan el desprecio de la propia vida como en este poema, en el que la voz poética demerita sus cualidades, como la inteligencia o la belleza y el aura personal (*poeta, flor, perfume*), para exaltar lo que naturalmente posee y no es cualidad única, la posibilidad de generar vida:

Cuán vanamente, cuán ligeramente
me llamaron poeta, flor, perfume...
Flor no: florezco. Exhalo sin mudarme.
Me entregan la simiente: doy el fruto.
El agua corre en mí: no soy el agua.
Árboles de la orilla, dulcemente
Los acojo y reflejo; no soy árbol.
Ave que vuela, no: seguro nido.
Cauce propicio, cálido camino
para el fluir eterno de la especie.

(Figuera Aymerich, 1955: 1805)

Aquí el problema no reside en el hecho de dar importancia a la maternidad sino en desprestigiar toda la identidad de la mujer como persona, independiente de su capacidad reproductora.

Autolesión expresa

La autolesión, en psiquiatría, es una patología severa que a menudo desemboca en la situación más extrema de la que ya hemos hablado, es decir, el suicidio. Lógicamente, a nivel discursivo se

manifiesta como el deseo de infringirse algún tipo de daño, lo que en poesía no es muy habitual, aunque sí un poco más en la escrita por mujeres. Suele aparecer más en sentido metafórico que real pero transmite la misma sensación de dolor físico o psicológico en el lector en todos los casos, como podemos apreciar por los versos: “Quemo mi corazón como otra ofrenda” (Sanz, 1986: 21), “Y me exprimí el corazón como una raíz (...)/ Me mordí la herida como una leona acosada (...)” (Villalón, 1987: 12), “(...) el día en que encontré el camino de tu nombre/ y lo clavé en mi carne para siempre.” (Villalón, 1987: 38), “Te fuiste/ y mi costado se mutiló (...)” (Levy, 1988: 40), “(...) y bebí de tu boca el dolor agudo de la ausencia” (Levy, 1988: 32).

El daño y el dolor forman parte de un cierto sentimiento trágico de la vida el cual es relativamente frecuente en la poesía femenina. Es la expresión del *malditismo* en el que la mujer se siente inmersa, como lastre arrastrado durante siglos de convivencia con el hombre, bajo el desprecio y el miedo, que está presente en ese *quemarse como ofrenda* o en el sentirse *leona acosada* que en su desesperación muerde su propio cuerpo. Todo forma parte de ese universo permanentemente trastocado donde la mujer acaba asumiendo el destino adjudicado dentro de una sociedad construida por hombres y para hombres en la que ella no merece nada y así se llega a este “Me niego el pan de cada día (...)” (Villalón, 1987: 28), verso en el que se conectan y resumen los tres tipos de autoviolencia verbal de los que hemos estado hablando a lo largo de este capítulo.

A MODO DE BALANCE

No me gustaría concluir este pequeño esbozo de lo que debería ser, tal vez, un trabajo más amplio y detenido de los modos de

violencia menos reconocidos y analizados en el discurso poético, sin antes aclarar que el estudio de este aspecto no obedece tanto al hecho de promocionar la poesía femenina, tan injustamente silenciada, sino a la necesidad de expresar que también está ahí, y que sirve para explicar y entender ese complejo universo que llamamos vida.

Hemos aprendido mucho sobre el modo en que el hombre se expresa y aún queda mucho por saber. Sin embargo, hasta ahora hemos estudiado el proceso social, económico e histórico de manera unilateral, pues la mujer no ha tenido nunca posibilidad de participación y trascendencia. Por tanto, podemos seguir intentando la explicación del mundo desde esa perspectiva desfasada y absurda que ignora la evidencia de que el estudio de la producción teórica, ideológica y artística de la mujer es tan fundamental y válido como el de la producción masculina, o detenernos a leer sus versos y buscar en ellos, de todas las formas posibles las que mejor expliquen lo que somos.

En el caso concreto que hemos tratado en estas líneas, la comprensión de que el discurso femenino asume y reproduce el rol asignado por el hombre a la mujer como ser inferior, débil, sólo útil por su función reproductora y privado de toda capacidad que le pueda comparar con él, es fundamental para entender que la expresión de la autoviolencia, en el contexto de lo femenino, tiene un alto componente educacional. En realidad lo que se pone de manifiesto es la relación de poder y dominio del ser masculino sobre el femenino que logra perpetuarse a partir de la aceptación y defensa por la propia mujer de dicho rol, lo que la convierte en cómplice, sin plena conciencia, de la continuidad del patriarcado.

REFERENCIAS

- CAULFIELD, Carlota (1986), "A esta misma hora", en *El tiempo es una mujer que espera*, Madrid, Ediciones Torremozas, p. 64.
- CHAMPOURCÍN, Ernestina de (1988), *Antología poética*, Madrid, Ediciones Torremozas.
- CONDE, Carmen (1985), *Mujer sin Edén*, Madrid, Ediciones Torremozas.
- CROS, Edmond (2006), "Por una semiótica del desfase y de la ausencia", en *Sociocriticism*, vol. XXI, núm. I, pp. 17-22.
- DOUGLAS, Mary (1966), *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Boston, Ark Paperbacks.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2007), "Sobre el contexto literario de Dulce María Loynaz", en Alemany Bay, C., Mataix Azuar, R., *Sobre Dulce María Loynaz. Ensayos acerca de su poesía, sus prosas y sus opiniones literarias*, Alicante, Verbum / Universidad de Alicante.
- FIGES, Eva (1972), *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*, Madrid, Alianza.
- FIGUERA AYMERICH, Ángela (1955), "Mujer", en Sáinz de Robles, Federico Carlos, *Historia y Antología de la poesía española (en lengua castellana) del siglo XII al XX*, Madrid, Aguilar, p. 1805.
- FUENTES, Carlos (2008), *La voluntad y la fortuna*, Madrid, Alfaguara.
- GONZÁLEZ FIGUEROA, Amparo (1955), "Noche", en Sáinz de Robles, Federico Carlos, *Historia y Antología de la poesía española (en lengua castellana) del siglo XII al XX*, Madrid, Aguilar, pp. 1914-1915.
- IMAZ, Virginia (1988), "Ultimátum", en *Voces Nuevas (Quinta selección de poetisas)*, Madrid, Ediciones Torremozas, p. 23.

- JIMÉNEZ FARO, Luzmaría (1987), *Panorama antológico de poetisas españolas (siglos xv al xx)*, Madrid, Ediciones Torremozas.
- JOINER, T. (2005), *Why people die by suicide*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- LEVY, Elvira (1988), *Crónica de un ausencia*, Madrid, Torremozas.
- LOYNAZ, Dulce María (1924), “Señor que lo quisiste...”, en *España*, año X, núm. 406, p. 7.
- LUIS, Leopoldo de (1985), “Para una reedición de ‘Mujer sin Edén’”, en Conde, Carmen (1985) *Mujer sin Edén*, Madrid, Torremozas, pp. 9-29.
- MARTÍNEZ ARANCÓN, Ana (1978), *Santoral extravagante. Una lectura del Flos Sanctorum de Alonso de Villegas*, Madrid, Editora Nacional.
- MONTANER, Carlos Alberto (2001), “Sexo, sexismo, géneros y roles”, en *Las raíces torcidas de América Latina*, Barcelona, Plaza & Janés, pp. 75-95.
- MORA, María Luisa (1986), “La desnuda verdad”, en *Las hiedras difíciles*, Madrid, Torremozas.
- PISANO, Margarita (2000), *El triunfo de la masculinidad*, Santiago de Chile, Surada.
- SANZ, María (1986), “Fontiveros”, en *Aquí quema la niebla*, Madrid, Ediciones Torremozas, p. 21.
- SAN JUAN DE LA CRUZ (1983), “Coplas del alma que pena por ver a Dios”, en *Poesía*, Barcelona: Orbis, pp. 178-179.
- SANTA TERESA DE JESÚS (1966), “Vivo sin vivir en mí”, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, p. 725.
- VILLALÓN, Antonia (1987), *El despojo de mis hojas*, Madrid, Ediciones Torremozas.

MECANISMOS PSÍQUICOS DEL PODER Y LA VIOLENCIA SIMBÓLICA EN EL TEATRO DE PALOMA PEDRERO

Karolina KUMOR
Katarzyna MOSZCZYŃSKA
(*Universidad de Varsovia*)

Palabras clave: Violencia simbólica, poder, género, identidad, teatro de Paloma Pedrero

Resumen: En este trabajo nos proponemos realizar una lectura semioideológica de los textos dramáticos de Paloma Pedrero a la luz de las aportaciones teóricas de Judith Butler, remitiendo al poder del discurso en la construcción de género. Ya que el poder está basado en la reiteración performativa de prácticas culturales, que están fuera del control del individuo, el género resulta ser performativo, constitutivo y legitimador de la identidad que se supone que es su fruto. Siguiendo a Butler, ponemos, pues, en tela de juicio tales categorías como subjetividad o identidad femenina y masculina, que se codifican en los textos literarios a través de la aplicación de los mecanismos psíquicos del poder o de violencia simbólica en términos de Pierre Bourdieu. El objetivo de nuestra lectura consiste en analizar estrategias culturales que adoptan los protagonistas de Pedrero en el intento de oponerse a la violencia simbólica y reinscribir su identidad.

Mots-clés : Violence symbolique, pouvoir, genre, identité, théâtre de Paloma Pedrero

Résumé : Nous nous proposons dans ce travail de réaliser une lecture sémio-idéologiques des textes dramatiques de Paloma Pedrero à la lumière des contributions théoriques de Judith Butler, en faisant référence au pouvoir du discours dans la construction du genre. Puisque le pouvoir est basé sur la répétition performative des pratiques culturelles, qui sont hors du contrôle de l'individu, le genre se révèle être performatif, constitutif et légitimant de l'identité dont elle est supposée être le fruit. En suivant Butler, nous mettons à l'épreuve des catégories telles que la subjectivité ou l'identité féminine et masculine, qui sont codifiées dans les textes littéraires par le biais de l'application des mécanismes psychiques du pouvoir ou de la violence symbolique, en termes de Pierre Bourdieu. L'objectif de notre lecture est d'analyser les stratégies culturelles qu'adoptent les protagonistes de Pedrero dans la tentative de s'opposer à la violence symbolique et de réinscrire leur identité.

Key words: Symbolic violence, power, gender, identity, Paloma Pedrero's theatre

Abstract: This paper, enhanced by the application of Judith Butler's theory of performativity, is a semioideological analysis of Paloma's Pedrero theatre. It highlights the role of discursive power in the construction of gender, showing that power is based on performative repetitions of cultural practices that are beyond control of every individual. Thus, in their critique of identity categories as social and political constructions, the authors identify the psychic life of power and socio-discursive mechanisms of symbolic violence encoded in the literary texts. The aim of the paper consists in analyzing cultural strategies employed by Pedrero's characters in the attempt to oppose symbolic violence and transform their identity.

“El sexo –dice Judith Butler– no sólo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir –demarcar, circunscribir, diferenciar– los cuerpos que controla. De modo tal que el “sexo” es un ideal regulatorio, cuya

materialización se impone y se logra (o no) mediante ciertas prácticas sumamente reguladas” (Butler, 2002: 18). Esta teórica recurre al pensamiento de Michel Foucault (1992) y Louis Althusser (1988) a fin de construir una teoría feminista de performatividad, centrada en los mecanismos psíquicos del poder que se hacen patentes en los procesos de sujeción y subjetivación: “El término «subjetivación» encarna en sí mismo la paradoja: *assujettissement* denota tanto el devenir del sujeto como el proceso de sujeción; por tanto, uno/a habita la figura de la autonomía sólo al verse sujeto/a a un poder, y esta sujeción implica una dependencia radical” (Butler, 2001: 95).

Siguiendo a Butler, ponemos, pues, en tela de juicio tales categorías como subjetividad o identidad femenina y masculina que se construyen a través de la aplicación de dichos mecanismos psíquicos del poder que equiparamos con la violencia simbólica en términos de Bourdieu. Para este sociólogo francés,

la violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas [...] se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento. [...] la lógica de la dominación ejercida en nombre de un principio simbólico conocido y admitido por el dominador como por el dominado, un idioma (o una manera de modularlo), un estilo de vida (o una manera de pensar, de hablar o de comportarse) y, más habitualmente, una característica distintiva, emblema o estigma, cuya mayor eficacia simbólica es la característica corporal absolutamente arbitraria e imprevisible, o sea el color de la piel (Bourdieu, 2000: 12).

De ahí que el género resulte ser performativo, constitutivo y legitimador de la identidad que se supone que es su fruto. La teoría de la performatividad propuesta por Butler podría entenderse como una opción, o una elección consciente, ejercida por sujetos en un acto de libre voluntad (*vid.*: Butler, 2001, 2002). Contrariamente a lo que parece sugerir el término, la “performatividad” remite al poder del discurso y de la violencia simbólica en la construcción del sexo a través de la reiteración, un mecanismo que está fuera del control del individuo. La palabra es, pues, formativa y performativa a medida que cada referencia a un cuerpo o sexo funciona, al mismo tiempo, como una formación de éstos (Butler, 2002: 31-45).

Nuestro abordamiento de la realidad obligatoriamente pasa por su previa textualización; nuestra mirada y conocimiento de la realidad, nuestras maneras de vivir el mundo están predeterminadas por dispositivos discursivos que son ideológicos, y que generan la “evidencia ideológica” y la “naturalización” del orden social (Žižek, 2003; Althusser, 1988; Butler, 2002, entre otros). Es un mecanismo inconsciente e imaginario que sujeta y subjetiviza a cada uno. En ese sentido, nos referimos a la dimensión psíquica del poder (Butler, 2001, 2002), o la interiorización de la *doxa* (Bourdieu, 2000, entre otros), haciendo hincapié en el funcionamiento de la violencia simbólica y las estructuras objetivas de dominación en la construcción misma de la identidad. No se trata, pues, de la apropiación voluntaria, ni tampoco de la adaptación de una máscara. La generización es un proceso gradual que opera a través de la reiteración forzada de normas y prácticas culturales, es decir, gracias a la “fuerza de la cita” (Butler, 2001, 2002) y el sometimiento constitutivo y permanente del sujeto a las normas hegemónicas. En el curso de esta reiteración se produce la identidad (sexual) y su inscripción en la materialidad de

los cuerpos. Si no somos capaces de ningún acto que no fuese determinado por la cultura, si lo “natural” siempre es “cultural” –porque difícilmente se podría imaginar un “yo” que preceda al discurso y a la ideología, en fin, un “yo” que preceda a su propia “sujeción”– ¿podemos ejercer cualquier tipo de resistencia a la violencia simbólica?, ¿podemos rebelarnos contra los mecanismos psíquicos del poder?

Estas preguntas se la plantean –de manera totalmente independiente y en diferentes lenguajes– la pensadora norteamericana Judith Butler y la dramaturga española Paloma Pedrero. Ésta última es una de las figuras emblemáticas del teatro español postfranquista y, en particular, de la dramaturgia de mujer que surge y se desarrolla vertiginosamente a partir de la transición (*vid.* O’Conner, 1988; Aszyk, 1995). En este trabajo nos proponemos realizar una lectura de sus textos dramáticos a la luz de las aportaciones teóricas de Butler con el objetivo de analizar una serie de estrategias culturales que adoptan los protagonistas en el intento de oponerse al poder simbólico para rehacer sus vidas y reinscribir su identidad sexual.

Entre sus numerosas piezas dramáticas en este aspecto destaca, sin duda alguna, *La llamada de Lauren*, de 1984, el debut artístico de la autora, en que ya se perciben todas las claves de su dramaturgia¹. Desde el punto de vista de la construcción dramática,

¹ *La llamada de Lauren* se estrenó en noviembre de 1985. En el montaje dirigido por Alberto Weiner participó la misma Paloma Pedrero que encarnó el papel de Rosa. Jerez-Farrán (2006: 139) recuerda que “la obra ha sido considerada como una de las piezas más subversivas del teatro de Paloma Pedrero e incluso del que se escribió en la España posterior al franquismo”. Por ello, una parte de la crítica, la más conservadora, ha reaccionado negativamente ante la obra representada negándole cualquier profundidad al resumir su argumento como

La llamada de Lauren destaca por la concentración de la acción en el tiempo y en el espacio, pues la historia se desarrolla en un tiempo limitado que no supera unas cuantas horas y en un espacio único. Es un espacio cerrado, interior, que comunica con el espacio exterior tan sólo a través de la puerta. Nada más empezar la obra, en el escenario que representa un piso bien amueblado, elegante, pero bastante tradicional, sale un hombre, vestido en un albornoz y empieza a transformarse ante los ojos del público en una mujer al estilo de Lauren Bacall:

Se acerca al armario ropero lo abre y saca un traje de mujer de raso negro y unas medias tupidas del mismo color. Abre un cajón y rebusca hasta que encuentra unas bragas sexys. Sin quitarse el albornoz se las pone y se mira al espejo. Después sigue buscando y saca un sostén. Se lo pone con esfuerzo. Se acerca a la mesa y coge un rollo de algodón con el que se va rellenando el pecho. Una vez terminado se vuelve a mirar al espejo y comienza a ponerse el vestido y las medias. De debajo de la cama saca una caja con unos zapatos negros de tacón alto y se los pone. Se acerca a la mesa y comienza a maquillarse de mujer con gran esmero. La transformación de Pedro se va haciendo evidente. Logra parecer casi una mujer. Por último se coloca la peluca y vuelve hacia el espejo del ropero para verse del cuerpo entero (Pedrero, 1999: 83).

lo ha hecho, por ejemplo, Lorenzo López Sancho (cit. Serrano, 1999: 35-36) en *ABC*: “el marido es un marica reprimido como la copa de un pino. La mujer una inocentona que no ha oído hablar de esas cosas”.

En el fondo suena la banda sonora de la famosa película en blanco y negro de los años cuarenta: *Tener o no tener*, protagonizada por una célebre pareja de actores emblemáticos, Bacall y Bogart. El protagonista de Pedrero, una vez terminada su metamorfosis, empieza a bailar e imitar la voz de la famosa actriz, haciendo un *playback*. Con ello, provoca el asombro y confusión de la mujer, que de repente entra en casa y al principio ni le reconoce. Su reacción coincide con la perspectiva de una parte del público, provocado deliberadamente por Pedrero (Gordon, 2004-5: 550). Sin embargo, la mujer pronto decide seguirle el juego y ponerse un traje tipo Humphrey Bogart. En este momento cambia la perspectiva y “el horizonte de expectativas” (Gordon, *ibid.*) del lector/espectador quien se entera que la acción dramática de *La llamada de Lauren* se desarrolla durante el carnaval, en la casa de Pedro y Rosa, un matrimonio joven que se prepara para celebrar su tercer aniversario de boda. De este modo, “Pedro se convierte en un marido “normal” que simplemente se está preparando para el carnaval. El juego es inofensivo y el público puede disfrutarlo tranquilamente” (Zatlin, 1990: 9, traducción nuestra).

La elección de la época de carnaval no es casual; se trata, pues, como recuerda Bajtín (1986), de un tiempo fuera del tiempo real, un tiempo de desestabilización y subversión del orden social, así como de confusión de identidades. En todo este proceso resultan imprescindibles el disfraz y el maquillaje a los que recurren los dos protagonistas. De este modo, realizan el intercambio de identidades sexuales que no se ciñe al mero disfraz, sino que va más allá: el marido, convertido en Lauren, quiere ser seducido por un Bogart. Resulta, pues, evidente que a Pedro “Le atrae el mito cinematográfico del hombre fuerte y la mujer bella como un escape de las preocupaciones y las frustraciones de su papel de marido convencional” (Harris, 1994: 172).

El personaje reproduce el pensamiento estereotipado binario, por un lado, al evocar el prototipo de un hombre “duro y romántico a la vez que profundo” (Pedrero, 1999: 91) que ha de representar Rosa y, por otro, el de una mujer pasiva, sumisa e ingenua que el mismo quiere encarnar. Para ello, no sólo asume el nombre de Azucena, sino que también se inventa toda su personalidad e historia: “Soy peluquera. Trabajo en un salón de alta peluquería y vivo con mi madre. [...] cuando me case, será para toda la vida. Con un hombre fuerte y varonil. Me gustaría tener tres hijos y un perro” (Pedrero, 1999: 90-91). Quiere convertirse en la mujer-objeto, el objeto de deseo del macho a quien otorga el nombre de Carlos y a quien inscribe en las prácticas discursivas tradicionales de encuentro y cortejo amoroso. La seducción que parte de una simple diversión tiene un efecto poderoso en Pedro, llegando a despertar en él el deseo que nunca antes ha experimentado de manera semejante.

Se trata, pues, de un complejo juego metateatral enriquecido con diálogos provocativos, con gesto y movimiento escénicos y, por último, con el uso de objetos teatrales de un fuerte carácter genérico². Siguiendo las categorías básicas de la metateatralidad señaladas por Richard Hornby (1986: 32) en su clásico estudio *Drama, Metadrama and Perception*, la principal estrategia metadramática utilizada en *La llamada de Lauren* es la del papel dentro del papel. Los personajes cambian sus papeles e interpretan otros que no les han sido concedidos. El juego metateatral, basado en el travestismo, se plantea como una excusa para indagar en los

² Cabe señalar que la aplicación de las distintas técnicas metateatrales es una constante en la obra de Paloma Pedrero. Este tema ha sido desarrollado en varios estudios críticos: Harris, 1994; Gabriele, 1994; Fernández, 2007, entre otros.

mecanismos de “generización” y de “subjektivización”. Pedrero recurre a la estrategia del “camp”, una práctica estética y política muy extendida en la cultura *gay* a partir de los años sesenta. El término mismo, que significa “afeminado” en inglés, sirve para describir la teatralización hiperbólica y paródica de la feminidad, observada en prácticas performativas intertextuales de los *drag queens* que hacen el uso deliberadamente exagerado de imágenes y comportamientos de las estrellas *glamour* del cine en blanco y negro, tales como Marlene Dietrich o la misma Lauren Bacall (Krawczyk, 2006). En términos generales, la figura de travestí juega un papel muy significativo en los estudios de género (Butler, 1990, 2001, entre otros; *vid.* Mizielinska, 2006; Jagger, 2008), puesto que evidencia que el sexo/género es un constructo cultural, formado a través de las reiteradas prácticas que citan y recrean los roles masculinos y femeninos. La parodia del género demuestra que la “identidad” en la que se basa la actuación teatral de los travestís es una reiteración de lo reiterado, sin que exista la versión original ni la división natural entre los sexos (Butler, 1990: 136-139). El travestismo de Pedro y el uso de la estética “camp” hacen borrar las diferencias rígidas y artificiales entre los dos sexos, asumidas como naturales en el proceso de sujeción y subjektivización, demostrando que no hay nada fijo tras la “fuerza de la cita”:

El joven marido, al apropiarse de las supuestas prerrogativas de la mujer se convierte en el arquetipo de lo que lleva, en una mujer ejemplar, como también sucede a la inversa cuando decide deshacerse de la indumentaria femenina y vestirse con sus ropas habituales para convertirse en el hombre que Rosa había visto en él (Jerez-Farrán, 2006: 160).

Lo que al principio parecía tan sólo un juego carnavalesco, pronto se convierte en una especie de ceremonia en que Pedro parece asumir el papel de maestro. El deseo de transformar a su esposa en –como dice– “un hombre total” (Pedrero, 1999: 87) le lleva a utilizar una serie de artilugios: un maquillaje, un traje, un bigote, o una venda; y, todo ello, con el fin de modificar el alma de Rosa a través del cuerpo. La “delicada –según Pedro– operación” (*ibid.*: 86) de ponerle una venda para aplastar su pecho resulta ser dolorosa y provoca el primer rechazo de la mujer que se expresa en una queja explícita: “Me siento mutilada” (*ibid.*: 87). A lo largo de todo el juego metateatral, la ilusión carnavalesca sufre rupturas constantes, provocadas por Rosa que, en numerosas ocasiones, se sale de su papel. Ella, a diferencia de Pedro, se siente cada vez más incómoda y menos involucrada en la actuación. Su indignación llega al punto culminante cuando Pedro pretende representar el coito, sirviéndose de “un falo de los que venden en los sex-shops” (*ibid.*: 88), sin dejar el disfraz ni las identidades subvertidas. Le suplica a Rosa: “No te quites todo. No rompas el encanto” (*ibid.*: 93), y más adelante, “¡Métemelo!, “No me llames Pedro... Penétrame, por favor... Penétrame” (*ibid.*: 93).

Con ello, el matrimonio traspasa las reglas tradicionales del carnaval, en cuyo espacio las fronteras de la subversión están fijadas de antemano por los límites temporales y simbólicos de la fiesta: cuando acaba el carnaval, se restituye el orden social anterior y todo vuelve a la “normalidad”. Pero, no es el caso de los protagonistas de *La llamada de Lauren*: el cierre de la representación metateatral, de lo carnavalesco, no trae consigo un retorno a la cotidianidad. El fracaso del deseo y el haber llegado a la situación límite ponen en evidencia hasta qué punto ambos, aunque por diferentes razones, se sienten frustrados y desgraciados en su relación. El juego metateatral ha sacado a la luz lo reprimido y

ha revelado –a través de la transformación escénica– la realidad oculta de su matrimonio. Rosa se siente decepcionada, por un lado, por la poca atención que le presta su marido, siempre ausente y absorbido en su trabajo, y, por otro, por el reparto tradicional de roles femenino y masculino que recrean en su matrimonio. Para Pedro, en cambio, la representación metateatral ha sido el primer intento –un intento fallido– de resistir a la violencia simbólica, un intento de huir de las convenciones sociales, de los tabúes y prohibiciones inscritos en su cuerpo que han conformado su modo de ser.

Respaldado por las insistentes preguntas de Rosa, el personaje se atreve a cuestionar su propia masculinidad adquirida en el proceso de sujeción. Confiesa a su esposa y a sí mismo que: “A veces [era] tan duro ser una persona normal [...] que a veces [...] [tenía] sensaciones o necesidades... inadmisibles” (*ibid.*: 95), tales como: caminar con tacones, disfrazarse de mujer, o escapar de las peleas de chicos del barrio. Y cuanto más lo anhelaba, más censurado y oprimido se veía por parte de su padre. En este sentido, la anterior aparición del falo en el escenario no puede interpretarse, pues, tan sólo en clave del deseo, ya que el falo representa también la ley del padre sancionada con el uso de la violencia, tal y como lo demuestra la historia de la sujeción de Pedro: “Un día mi padre me pegó una hostia [...] Estaba cantando para mi hermana Piluca, disfrazado de Marísol [...] Llegó él y me dio una bofetada. Lo que más me jodió es que le pegara también a ella. Le dijo: «Vas a hacer de tu hermano un maricón»” (*ibid.*: 96). Así, por medio de injurias y violencia, el padre consiguió negar y reprimir los deseos prohibidos culturalmente que percibió en su hijo. Pedro recuerda su propio sometimiento de este modo: “me prometí a mí mismo demostrar que yo era más hombre que nadie. ¡No podía fallar! ¿Entiendes? Tenía que hacer lo que esperaban de mí. Y me

he pasado la vida así” (*ibid.*: 96). Más adelante, cuenta que en su infancia la sociedad patriarcal le obligaba, entre otras cosas, a recurrir a la violencia para construir su masculinidad:

Cuando era pequeño todos los niños de mi barrio jugaban a pelearse los de una calle contra otra. A veces yo también iba, pero no te puedes imaginar el miedo que llevaba, ¡el pánico! [...] Para vencerlo gritaba y me reía más que ninguno. Siempre me ponía en primera línea, frente al bando enemigo, y desafiaba las piedras. Entonces sentía cómo crecía ante los demás... Buscaba sus miradas que me decían: ¡Eres un valiente! ¡Un machote! (*ibid.*: 95-96)

La descripción de las pruebas de masculinidad, de lo viril que describe Pedro demuestran que la masculinidad no es natural, ni fácil de conseguir, ni, una vez conquistada, algo ya alcanzado y estable. Es algo que se adquiere, interioriza, ensaya y repite de acuerdo con los mecanismos psíquicos del poder. Este poder funciona, pues, como norma reguladora inconsciente simbolizada en el gesto escénico de Pedro en que éste apunta a su propia cabeza en tanto un origen y garante de su represión: “Todo está aquí. [...] Tengo que controlar continuamente para que no estalle. ¡Controlar...! ¡Controlar!” (*ibid.*: 95).

El mismo mecanismo psíquico del poder, basado en el imperativo heterosexual y la violencia simbólica, se codifica también en la historia de Luciano, un personaje secundario de *Besos de lobo*³.

³ *Besos de lobo* se estrenó en 1991 en Hobart and William Smith College en California, Estados Unidos, y en España, nueve años más tarde, en el Círculo de Bellas Artes, bajo la dirección de Elena Cánovas y Aitana Galán.

El chico, a pesar de la atracción que siente por Camilo, responde a las expectativas de su entorno familiar asimilándolas como un ideal regulatorio, lo cual pone de manifiesto en el diálogo que mantiene con su amiga Ana:

- ANA. [...] estamos en Jara, y aquí ser distinto es lo mismo que estar loco o ser tonto. [...]
- LUCIANO. De todas formas, a mí me gustaría ser normal, como todos.
- ANA. (*Bruscamente*) ¿Para qué? Normal, ¿para qué?
- LUCIANO. Para muchas cosas. Ana, nunca nadie me ha dejado pasar delante por una puerta. Nunca he podido... (Pedrero, 1987: 32)

Movido por la ansiedad de “ser normal”, de sentirse aceptado y respetado, Luciano se resigna a ser víctima de la violencia simbólica ejercida por su madre. Ésta, al imponerle un matrimonio arreglado con una retrasada mental, vulnera la libertad y autonomía personal de su hijo que, finalmente, se casa reprimiendo el amor prohibido hacia Camilo. Porque “si este amor está excluido desde el principio, -como sugiere Butler- entonces no puede ocurrir, y si ocurre, de seguro no ocurrió. Si ocurre, ello es sólo bajo el signo oficial de su prohibición y negación” (Butler, 2001: 154).

El asumir la mirada patriarcal, funciona, pues, como una maldición que condiciona la experiencia personal, forjada y vivida según los patrones del orden simbólico. De hecho, los dominados viven su sumisión como algo natural al aplicar a lo que les domina unos esquemas y unas estructuras cognitivas que le son impuestos en tanto el producto de la dominación misma. Sus pensamientos, emociones, percepciones están estructurados conforme con las propias estructuras objetivas de dominación que les

corresponden, convirtiendo el *conocimiento* en *reconocimiento*. De este modo, Luciano, al igual que Pedro, son víctimas de las estructuras simbólicas de dominación, ya que:

[...] aplican a cualquier realidad y, en especial, a las relaciones de poder en las que están atrapadas, unos esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder y que se explican en las oposiciones fundadoras del origen simbólico. Se deduce de ahí que sus actos de conocimiento son, por la misma razón, unos actos de reconocimiento práctico, de adhesión dóxica, creencia que no tiene que pensarse ni afirmarse como tal, y que crea de algún modo la violencia simbólica que [...] sufren (Bourdieu, 2000: 49).

No obstante, el imperativo heterosexual puede llevar a situaciones mucho más extremas. En el caso de Surcos, protagonista de otra obra de Paloma Pedrero, *Cachorros de negro mirar*⁴, el repudio del deseo homosexual y la respuesta a la interpelación social a través de una construcción hiperbólica de los tradicionales rasgos masculinos traen consigo otras consecuencias al desembocar en el uso de violencia. El personaje se alista en las filas de neonazis, propaga la ideología ultraderecha para, en el último término, insultar, atacar, o incluso, castrar a Bárbara, un supuesto travestí: «Ella» es un degenerado, un peligro social. Tenemos que darle una lección. ¡Vamos! [...] Puto canalla. Ahora verás. Ni brea ni nada. (*Saca el machete.*) Te voy a castrar. [...] (*Surcos le tira al suelo de*

⁴ *Cachorros de negro mirar* se estrenó en la Sala Cuarta Pared de Madrid en enero de 1999, bajo la dirección de Aitana Galá.

un puñetazo.”) (Pedrero, 2001: 66-67). Este comportamiento violento de Surcos Bárbara lo interpreta acertadamente en clave del deseo homosexual repudiado: “Tu amigo es maricón [...] Perdona que te lo diga pero es que no falla. Todos los tíos que van de supermachos y además se ponen así conmigo, tan bordes, es que tienen algo reprimido” (*ibid.*: 57)⁵.

En todos estos casos se puede percibir fácilmente la forclusión (*Verwerfung*) en tanto mecanismo constitutivo en la formación del sujeto, ya que “lo rechazado” o “lo negado” condiciona y (re)produce al sujeto. Como señalan Butler (1990, 2002, 2001) y Žižek (1992, 2003, 2008), se trata de una especie de “negatividad definitoria” que define la identidad a través de lo repudiado:

Cuando la prohibición de la homosexualidad está culturalmente generalizada, entonces la “pérdida” del amor homosexual es provocada por una prohibición que se repite y ritualiza a lo largo y ancho de la cultura. El resultado es una cultura de melancolía de género donde la masculinidad y la feminidad emergen como las huellas de un amor no llorado y no llorable; donde, de hecho, dentro de la matriz heterosexual la masculinidad y la

⁵ En este artículo nos hemos centrado únicamente en la violencia como herramienta de la aplicación del imperativo heterosexual. No obstante, la obra de Paloma Pedrero, al centrarse en la ideología y la militancia neonazis, aborda el tema de la violencia desde la perspectiva mucho más amplia. Este tema ha sido tratado por Serrano (1998), así como por Mas, quien ha señalado que “La doctrina de la violencia que Surcos profesa se apoya en un doble supuesto: rechazo del mundo burgués del bienestar y vivencia del tedio con su lucidez y su crudeza. Estos personajes ansian destruir el mundo porque no les gusta y porque se aburren, pero no poseen otro mundo de recambio” (Mas, 2001: 12).

feminidad se ven fortalecidas por los repudios que llevan a cabo (Butler, 2001: 155).

Como ha quedado de manifiesto, el proceso de “generización” y división rígida binaria entre “hombres” y “mujeres” en tanto dos colectivos monolíticos opuestos entre sí se basa en su definición a través del deseo heterosexual. Hay solo dos géneros: las mujeres enamoradas de los hombres y los hombres enamorados de las mujeres. Con ello, la generización y subjetivización se naturalizan a través de una incorporación melancólica del amor que se niega, a través de una interiorización de un duelo inconcluso e inconsciente, “no llorado y no llorable” (*vid.* Butler, 1990: 57-61). De ahí que el cuestionamiento de la heterosexualidad conlleve la denaturalización del esquema binario de los sexos:

Como resultado, el miedo al deseo homosexual puede provocarle a una mujer pánico a estar perdiendo su feminidad, a no ser una mujer, a no ser ya una mujer como se debe, a, aun no siendo propiamente un hombre, ser como si lo fuese y por tanto de algún modo monstruosa. Mientras que el terror al deseo homosexual puede inspirarle a un hombre terror a ser visto como femenino, a ser feminizado, a no ser ya un hombre como se debe, a ser un hombre “fallido” o a ser en algún sentido una figura monstruosa y abyecta (Butler, 2001: 151).

La generización está, por lo tanto, directamente ligada al pensamiento fronterizo y al sistema binario. Retomando las nociones bajtinianas del umbral y la frontera, Lotman (1999) muestra cómo la periferia condiciona la existencia del centro, de la misma manera que la no-cultura (es decir, lo exterior a una cultura dada)

define a la cultura, o el sujeto se auto-concibe mediante el otro. De hecho, las fronteras entre el afuera y el adentro marcan una zona en la cual las fuerzas opuestas luchan entre sí. Paralelamente, en las fronteras internas, las que separan a distintas identidades, se produce la intersección de los elementos culturales externos e internos. Por lo tanto, en el pensamiento falologocéntrico binario no hay “centro” sin “periferia”, “dentro” sin “fuera”, ni “yo” sin “el otro”:

La oposición filosófica entre “heterosexual” y “homosexual”, como tantos otros binomios convencionales, se ha construido siempre sobre los fundamentos de otra oposición correspondiente: la pareja “dentro” y “fuera” [...] Dentro/fuera funciona como una figura para la significación y los mecanismos de producción de sentido [...] [ya que] cualquier identidad se establece de forma relacionada, constituyéndose con referencia a un exterior o (a)fuera, que define los propios límites interiores del sujeto y sus superficies corpóreas (Fuss, 1999: 113-114).

De ahí que en la propia constitución de la estructura se precise lo externo a ella, en forma de barbarie, entropía. La comprensión de este proceso es crucial para desmitificar la frecuente “demonización” del otro. Es este mecanismo binario el que Cixous pone en evidencia en su célebre ensayo *La risa de la medusa* (1995).

¿Dónde está ella?
Actividad/pasividad,
Sol/Luna,
Cultura/ Naturaleza,
Día /Noche,

Padre/Madre
[...] Hombre/Mujer
[...] El pensamiento siempre ha funcionado por
oposición,
Palabra/ Escritura
Alto/Bajo
Por oposiciones duales, jerarquizadas. Superior/Inferior
(*ibid.*, 1995: 13-14).

Así, el sometimiento de las mujeres y de los homosexuales garantiza la existencia del sistema patriarcal, del mismo modo que en las concepciones lotmanianas la periferia es la condición del centro, la no-cultura de la cultura, etcétera:

la heterosexualidad asegura su propia identidad y apunta sus límites ontológicos protegiéndose a sí misma de lo que percibe como las continuas intrusiones depredadoras de su otro contaminado: la homosexualidad [...]Lo homo en relación con lo hetero, de la misma forma que lo femenino en relación con lo masculino, opera como una exclusión interior indispensable. Un (a)fuera que está dentro de la interioridad haciendo posible la articulación de esta última, una transgresión de la frontera necesaria para construir la frontera como tal (Fuss, 1999: 115-116).

En este sentido la confesión entera del protagonista de *La llamada de Lauren* pone en tela de juicio el sistema binario sobre el cual se fundamenta el proceso social de la construcción de género, demostrando claramente que lo que se supone “natural” es, en el fondo, “cultural”. Pedro y Luciano asumen, pues, un comporta-

miento socialmente “correcto”, no como algo exterior a sí mismo a lo que se someten, sino más bien, como una secuela directa de la violencia simbólica que conforma su propia subjetividad. Sus casos ejemplifican el proceso descrito por Butler: la identificación sexual del personaje se consigue a través de los medios sociodiscursivos que emplean el imperativo heterosexual (*vid.* Kosofsky Sedgwick, 1990). En esta clave hay que interpretar tanto la boda de Luciano con una chica del pueblo, como la contratación del matrimonio de Pedro y Rosa hace tres años durante la época del carnaval. Desde esta perspectiva se explica también el anterior rechazo del protagonista masculino de *La llamada de Lauren* de participar en juegos carnalescos vestido de mujer:

- PEDRO. Te acuerdas de nuestro viaje de novios a Canarias?
 ROSA. Claro. Eran los carnavales, como ahora [...]
 PEDRO. Quiero ir al carnaval así... contigo.
 ROSA. Pues la verdad es que no me lo esperaba de ti. Como siempre has dicho que los que hacían esto eran todos maricones.... (Pedrero, 1999: 85)

Esta última constatación de Rosa alude al otro estereotipo cultural, otro cliché fuertemente arraigado en el imaginario social colectivo. Cuando la interpelación del sujeto en tanto varón -heterosexual y viril- fracasa, empieza la identificación con el “otro”, con el repudiado, es decir, con la imagen tópica forjada por el patriarcado de un hombre homosexual afeminado, igualado con un travestí. Por ello, estamos de acuerdo con la opinión de Navarro (1996: 151) que la obra debe estudiarse en clave de la crítica de los procesos de la generización y no sólo desde la homosexualidad de Pedro. Pues, como advierte Butler,

sería un error pensar que el mejor modo de explicar la homosexualidad sea mediante la performatividad del *drag*. Lo que sí parece útil en este análisis es la idea de que el *drag* desenmascara o alegoriza las prácticas síquicas y performativas rutinarias mediante las cuales los géneros heterosexualizados se forman renunciando a la *posibilidad* de la homosexualidad, a través de un repudio que produce un campo de objetos heterosexuales y el campo de aquellos otros a los que sería imposible amar. El *drag* alegoriza, por tanto, la *melancolía heterosexual*, la melancolía por la cual se forma un género masculino a partir de la negativa a llorar lo masculino como posibilidad de amor (Butler, 2001: 161).

La crítica del proceso de generización, así como de sujeción y subjetivación es una constante en el teatro de Paloma Pedrero. De hecho, la problemática de la identidad y la violencia simbólica se convierte en el leitmotiv también en *El color de agosto*⁶, cuya construcción dramática es muy similar a la de *La llamada de Lauren*. En un espacio cerrado y en un tiempo limitado se enfrentan también dos personajes, pero esta vez son dos mujeres: María y Laura. En el escenario que representa un “estudio de pintura acristalado y luminoso”, “con cierto aire esnob”, lleno de cuadros, caballetes y esculturas aparece María, “una pieza perfecta a juego con su estudio” (Pedrero, 1999: 119). El público observa su nerviosismo provocado por la espera de Laura, que llega al estudio para posar, citada por una agencia de

⁶ *El color de agosto* se estrenó en 1988, en el Centro Cultural Galileo de Madrid, bajo la dirección de Pepe Ortega.

modelos, sin saber por quien está contratada. En este punto, los espectadores experimentan el mismo asombro que Laura que se reconoce en los retratos y no encuentra ninguna explicación lógica de ello antes de ver a su antigua amiga y darse cuenta de que es una cita-sorpresa preparada por María. Sin embargo, no es una sorpresa agradable para Laura y el ambiente se llena de tensión y hostilidad. A medida de que se desarrolla la acción, se revelan los hechos de su pasado común: resulta que las dos son pintoras profesionales que antaño trabajaron juntas. Paradójicamente, Laura que tenía más talento y que desempeñaba el papel de maestra en esta relación ha dejado de pintar para trabajar como modelo, mientras que María ha logrado un éxito profesional y personal, alcanzando el reconocimiento de la crítica y la fama en el mercado del arte contemporáneo, así como la estabilidad emocional en el seno de la familia:

- LAURA. Oye, ¿y qué se siente?
MARÍA. ¿Cuándo?
LAURA. Cuando se triunfa.
MARÍA. (*Piensa.*) No sé. Se siente, se vive. Tengo todo lo que deseaba; esto, un chalet con piscina, dos criadas, un marido...
LAURA. Ah, ¿el marido también entra en el paquete del triunfo? (Pedrero, 1999: 124)

No obstante, lo que al principio parecía un triunfo incuestionable de María pronto queda desvirtuado por su frustración que se va haciendo cada vez más evidente, frustración que suscita un comentario cruel de su amiga: “Estás nostálgica como un muerto. Sí, estás como muerta. Joven, muy joven y bonita, pero...” (*ibid.*: 127). Las razones de este sentimiento incomprensible se nos revelan

a través de los juegos metateatrales a los que –al igual que Rosa y Pedro de *La llamada de Lauren*– recurren las dos amigas. Así, para empezar, en el escenario se produce una especie de baile de novias que parodia la ceremonia de la boda convencional. Este espectáculo dentro del espectáculo está precedido por un ritual de preparativos teatrales para la función: primero, María peina y pinta a Laura y, luego, se ponen unas sábanas blancas como velos nupciales:

LAURA. ¡Una novia! ¿Te imaginas dos novias en un altar? Las dos de blanco y seda. Las dos con el velo tapándoles la cara. Y el cura diciendo: “Rosa, ¿quieres por esposa a Margarita hasta que la muerte os separe? ¿Y tú, Margarita, quieres por esposa a Rosa... ta ta ta... ta ta ta... ta ta ta?” y el cura: “Os podéis besar”.

MARIA. Y las dos levantan sus velos, se miran y mezclan el carmín rojo de sus labios (*ibid.*: 132).

En este momento, María les quita las sábanas e intenta acercarse hacia la boca de Laura, pero ésta se separa bruscamente de ella, rompiendo la ilusión metateatral. Después de haber mantenido un diálogo convencional, vuelven a reproducir las técnicas del teatro dentro del teatro, imitando un proceso creativo al estilo de *happening*. En la escena culminante de la obra se quitan la ropa y se lanzan a pintarse sus cuerpos con pinturas de varios colores, subvirtiendo de este modo las reglas de las escenas eróticas convencionales. Recordemos, pues, que el aparecer de la imagen del cuerpo femenino desnudo en la pantalla del cine o en el escenario, ha servido tradicionalmente para provocar el placer del otro protagonista masculino, convirtiendo la mujer en el objeto del deseo

del macho. Pero, como ha señalado Zatlín, las protagonistas de Pedrero actúan aquí solamente para la mirada femenina, siendo las dos objetos y sujetos del deseo culturalmente prohibido (Zatlín, 1993: 19). Este extraño *happening* que posiblemente provoque -como en el caso de *La llamada de Lauren*- el asombro de una parte del público, saca a la luz la dialéctica dominación-sumisión para, al final, convertirse en una lucha violenta:

Se pintan enloquecidamente, casi haciéndose daño [...]. Se pegan, para acabar abrazándose desesperadamente. Sus colores se mezclan. [...] Laura le escupe a la cara. María se derrumba.

LAURA. Perdona. Dios mío, estamos locas. [...]

MARIA. Me duele tanto... Me duele tanto...

LAURA. ¿El qué?

MARIA. Aquí, aquí, todo. Las entrañas (*ibid.*: 138-139).

Estas estrategias del teatro dentro del teatro sacan a la luz el amor repudiado que María siente hacia Laura, sin haber llegado nunca a reconocerlo ni nombrarlo. Al igual que Luciano, vive un amor prohibido y experimenta un duelo inconcluso que introduce la melancolía en su vida aparentemente perfecta. La protagonista es, pues, víctima de la violencia simbólica ejercida por la matriz heterosexual. De ahí que ella misma describa su boda en términos de “una representación preciosa”, en la que “no faltó de nada. Hasta el cura estuvo brillante...”. En esta “representación” ella asumió el papel de la primera actriz que logró emocionar a su público y “hacer felices a [sus] padres”, siendo “tan auténtica que durante todo el día [se] lo [creyó]” (*ibid.*: 133). Como demostrará el desarrollo posterior de la acción dramática, el papel del primer actor lo desempeñó Juan, el antiguo amor de Laura, de quien ésta nunca logró olvidarse. En este sentido, la decisión de María

de contraer el matrimonio puede tener una doble interpretación: como una especie de venganza o, quizá, como una secuela directa de la obsesión que experimenta por Laura y que se percibe en una de las confesiones íntimas que hace al referirse a su marido: “a veces todavía siento que huele a ti” (*ibid.*: 144).

Ahora bien, ¿qué significa todo ello para los dos protagonistas de Paloma Pedrero: para María, de *El color de agosto*, y para Pedro, de *La llamada de Lauren*, cuyas identidades –recordemos– se han construido sobre la melancolía, el duelo inconcluso y la identificación rechazada como resultado de los mecanismos psíquicos del poder y la violencia simbólica? ¿Se encuentran los dos en un callejón sin salida? ¿Deben negarse, o suprimirse a sí mismos, teniendo en cuenta que el rechazo o repudio de las categorías constitutivas –si éste fuera posible– podría incluso borrarlos como sujetos? Nuestra visión no es de corte determinista, ya que la capacidad productiva del discurso no se reduce a una repetición mecánica de la cita; si el sujeto se produce en el cruce de identificaciones e interpelaciones que le conforman (Butler, 2001, 2002), nunca llega a constituirse como una identidad acabada. Es a la vez el participante del proceso de la materialización de las normas y el terreno de una posible confrontación y colisión de éstas (Hyžy, 2003: 185). Así, aplicando la terminología de Bajtín (1986), podríamos insistir en que el sujeto en términos de identidad tiene un fuerte carácter dialógico y dinámico, y como tal, nunca alcanza un estado de materialización última de una entidad fija de una vez y por todas y para siempre. De ahí que tanto Pedro como María no necesariamente tengan que fracasar. Así lo sugieren, al menos, los desenlaces de las obras. Si bien en un principio los dos personajes parecen haber interiorizado ciegamente sus papeles tradicionales forjados por el orden establecido, el final de las piezas dramáticas parece negarlo.

El color de agosto termina con una visión artística y un gesto escénico de connotación fuertemente simbólica. Tras haber compartido una experiencia límite de carácter catártico, Laura indica a su amiga la necesidad de buscar una vía de liberación para las dos. A este fin, recurre al cuadro que María está pintando y que representa a “Venus con el pájaro en el vientre y una mano abriendo la jaula. Una mano de mujer” (*ibid.*: 126). Laura le da la clave para terminar el lienzo apuntando metafóricamente, por un lado, a la necesidad de liberarse de un amor tóxico que ella misma todavía siente por Juan y, por otro, a la necesidad de reinscribir la identidad de María: “las manos tienen que ser las de ella... No, no importa que no tenga brazos... Es algo como... ¡Ya está! [...] La figura en movimiento hacia abajo intentando llegar a la cerradura con la boca” (*ibid.*: 145). Y, efectivamente, cuando Laura al final de la obra sale del estudio, María se acerca a la jaula para abrirla y dejar libre el pájaro. Como apunta Harris,

La percepción de los personajes se ha alterado y entienden que para crear necesitan buscar la fuerza en ellas mismas, no en una relación de dependencia. Para realizarse como artistas y como personas tienen que liberarse de los antiguos modelos de los roles femeninos y masculinos que limitan su desarrollo. Sus papeles metadramáticos han descubierto los conflictos que surgen al ajustarse al nivel subconsciente a las rígidas normas sexuales de la sociedad (Harris, 1994: 176).

También *La llamada de Lauren* concluye con una escena simbólica. Tras la experiencia reveladora y el intento de establecer una comunicación auténtica con Rosa, Pedro vuelve a ponerse –aunque no sin vacilación– el mismo disfraz: se maquilla y se

viste de mujer. Cuando está a punto de abandonar la casa, recibe un respaldo inesperado de su esposa:

ROSA. ¡Espera! (*Se acerca a la mesa donde hay luz*). Ven. (*Pedro se acerca lentamente hacia ella*). Se te ha corrido el carmín. (*Toma la barra de labios y le retoca la pintura de la boca con detenimiento. Le mira*). Así. (*Pedro hace un esfuerzo por decir algo, pero no lo consigue. Rosa, tranquila.*) ¡Un momento! (*Se acerca al jarrón donde puso las flores y coge una rosa.*) [...] Toma. Luego te lo pones donde quieras. (*Con la sonrisa abierta*). Feliz carnaval (Pedrero, 1987: 68).

Cuando el hombre sale afuera disfrazado de mujer, todavía dura el carnaval, un tiempo suspendido en el cual su disfraz no va a percibirse como una transgresión significativa. Rosa, una vez sola en casa, se comporta de una manera muy ambigua. Se acerca al espejo para ponerse el sombrero de Bogart y, recrear, una vez más, su papel dentro del papel: “se ríe, luego charla, niega, ofrece un cigarro, intenta estar seductor” (Pedrero, 1999: 102)⁷. Como ha

⁷ Jerez-Farrán (2006: 147), al igual que Sullivan (1995), interpreta el comportamiento de Rosa en clave del surgimiento del deseo homosexual anteriormente reprimido: “el deseo de volver a experimentar a solas lo que anteriormente había sido un juego de inversión sexual parece indicar que la manifestación de tendencias previamente insospechadas no le han resultado tan desagradables. La sonrisa que Rosa delata al verse vestida del hombre por segunda vez, la sensualidad que muestra con el tacto de traje, la mirada a la cama en que se había sentado “Lauren”, todo ello parece corroborar lo dicho. Es la única manera de entender que se interese revivir lo que después de todo ha sido el momento más crítico de su matrimonio, acompañándolo además de la misma música que lo había hecho tan seductor y que Pedro había seleccionado para la ocasión del inicio de la obra”. No obstante, la conducta de Rosa durante el juego metateatral a la que

señalado Fernández (2007: 241), el final de la obra refleja oblicuamente el principio: “ambos protagonistas se confrontan con sus máscaras de ficción frente a su imagen en el espejo, Pedro/Lauren al principio de la obra y Rosa/Bogart al final”. Sin embargo, pronto la risa de Rosa “se congela y se abraza a la cama en un intento desesperado de contener su llanto” (Pedrero, 1999: 102). Se trata, pues, al igual que en el caso de *El color de agosto*, de un final abierto. Para Harris (1994: 174), “El desenlace ambiguo subraya la necesidad de cuestionar los roles tradicionales y expone el miedo del ser humano de perder la única identidad que tiene aunque sea falsa o incompleta. Se sugiere que cambiarse de rol como intenta hacer Pedro no resuelve nada, porque los papeles siguen siendo ficticios”.

Pero, ante todo, son finales abiertos porque dejan al público con la duda de lo que realmente va a pasar con los protagonistas cuando caiga el telón. Son finales abiertos que no nos permiten averiguar con toda seguridad si el comportamiento de Pedro y de María son el principio de una transformación liberadora y consciente que tenga como propósito la oposición a la fuerza de la violencia simbólica para reinscribir su propia identidad, o un acto singular que ambos podrán justificar reduciéndolo, por un lado, a un juego carnavalesco y, por otro, a una reacción excesiva provocada por el insólito reencuentro.

Muchos estudiosos han interpretado el teatro de Paloma Pedrero como recreación del proceso de maduración y desarrollo personal que permite a los protagonistas encontrar su propia identidad, una identidad verdadera, tras deshacerse de una máscara y de un rol convencional y ficticio. Para O’Conner (1991), así como

nos referimos antes no nos permite, según nuestro parecer, sacar las conclusiones tan tajantes y definitivas.

para Weege (2000), los personajes “se convierten en unos seres con personalidad propia, seguros de sí mismos, autónomos e independientes que ya no se contentan con jugar el mismo papel de antaño, sino que siguen su propio camino” (Weege, 2000: 107), porque han “encontrado su identidad sexual” y no quieren “volver a la tiranía de ficción” (O’Conner, 1991: 312, traducción nuestra). No obstante, recordemos el pensamiento de Judith Butler (2002), la identidad nunca es “propia”, “autónoma”, “fija”, fácil de “encontrar”, ni mucho menos “independiente” o “verdadera”. De ahí que la conducta de los personajes la interpretemos como un intento de subversión o transgresión de las reglas que han conformado su subjetividad.

Como demuestran los ejemplos de Pedro y María, la única vía para transgredir las normas adquiridas y contradecir la *doxa* consiste en la rearticulación o la repetición paródica de formas hegemónicas derivadas de las estructuras de dominación. En el caso contrario, fracasarían como Luciano, incapaz de oponerse a la violencia simbólica, o Surcos, quien confirma su identidad masculina recurriendo a la violencia física. Es en esa “rearticulación” o “reinscripción” donde Pedro y María podrían encontrar la posibilidad de cambio. Sólo esto les permitiría re-articular, re-escribir, re-significar dichas normas sin rechazar o repudiar las categorías constitutivas. Pues, como advierte Butler en *Mecanismos psíquicos del poder*, “incluso los términos más nocivos pueden ser apropiados, [...] las interpelaciones más injuriosas pueden ser también el lugar de una reocupación y resignificación radicales” (2001: 118). Asimismo, la práctica de “resignificación” o “rearticulación” confiere posibilidades de adoptar, re-escribir los llamados “significantes políticos”, como el término mismo de “mujer” o “hombre”, a través de una relación dialógica e intertextual con los significantes pasados:

Existe, por tanto, la posibilidad de una repetición que no consolide la unidad disociada del sujeto, sino que multiplique efectos que socaven la fuerza de la normalización. [...] es en la posibilidad de una repetición que repita en contra de su origen donde el sometimiento puede adquirir su involuntario poder habilitador (Butler, 2001: 106-107).

BIBLIOGRAFÍA

- ALTHUSSER, Louis (1988), *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- ASZYK, Urszula (1995), "En torno a la cuestión de presencia - ausencia y condición de las dramaturgas españolas en el teatro español contemporáneo", *Itinerarios*, 1, págs. 7-38.
- BAJTÍN, Michael (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE.
- BOURDIEU, Pierre (2000), *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- BUTLER, Judith (1990), *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, London, New York, Routledge
- BUTLER, Judith (2001), *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*, Madrid, Cátedra.
- BUTLER, Judith (2002), *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*, Buenos Aires, Paidós.
- CIXOUS, Hélène (1995), *La risa de la medusa*, Madrid, Anthropos.
- FERNÁNDEZ, Esther (2007), "Jugando con Eros: el erotismo metadramático en *La llamada de Lauren* de Paloma Pedrero", e *En Venus Venerada II: literatura erótica y modernidad de España*, A.L. Martín, J.I. Díez Fernández (eds.), Madrid, Complutense, págs. 229-244.

- FOUCAULT, Michel (1992), *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets Editores.
- FUSS, Diana (1999), "Dentro/Fuera", en *Feminismos literarios*. N Carbonell, M. Torras (eds.), Madrid, Arco/Libros, págs. 113-124.
- GABRIELE, John P. (1994), "Metateatro y feminismo en *El color de agosto* de Paloma Pedrero", en *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos: Actas Irvine-92*, J. Villegas (ed.), Irvine, Universidad de California, págs. 158-64.
- GORDON, Richard A. (2004-5), "Sexual Transgresion and Models of Receptions in Paloma Pedrero's *La llamada de Lauren*", en *Letras Peninsulares*, vol. 17, No. 2-3, págs. 549-557.
- HARRIS, Carolyn J. (1994), "Juego y metateatro en la obra de Paloma Pedrero", en *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, J. Gabriele (ed.), Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana.
- HORNBY, Richard (1986), *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisbur, Bucknell University Press.
- HYŻY, Ewa (2003), *Kobieta, ciało, to samo. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej ko ca XX wieku*, Kraków, Universitas.
- JAGGER, Gil (2008), *Judith Butler. Sexual politics, social change and the power of performative*, London, New York, Routledge.
- JEREZ-FARRÁN, Carlos (2006), "«Esta niña tan mona... pero tan perversa». Nuevo acercamiento a *La llamada de Lauren*, de Paloma Pedrero", en *Anales de literatura española contemporánea*, vol. 31, No. 1, págs. 139-171.
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve (1990), *Epistemology of the Closet*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- KRAWCZYK, Lidia (2006), "Strategie feministycznego kampu. Kilka uwag o książce Pamelii Robertson *Guilty Pleasures. Feminist*

- Camp from Mae West to Madonna*”, en *Queerowanie feminizmu. Estetyka, polityka, czy coś więcej?*, J. Zakrzewska (ed.). Poznań, Konsola, págs. 243-62.
- ŁOTMAN, Jurij (1999), *Kultura i eksplozja*, Warszawa, PIW.
- MAS, José (2001), “Prólogo” a Paloma Pedrero, *Cachorros de negro mirar. El pasamanos*, Madrid, Fundamentos, Espiral, págs. 11-30.
- MIZIELI SKA, Joanna (2006), *Płe , ciało, seksualno. Od feminizmu do teorii queer*, Kraków, Universitas.
- NAVARRO, Elisabeth (1996), “*La llamada de Lauren*, de Paloma Pedrero”, en *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, M. Aznar Soler (ed.), Sant Cugat del Valles, Cop D’Idees-CITEC, págs. 149-53.
- O’CONNOR, Patricia (1988), *Dramaturgas españolas de hoy. Una introducción*, Madrid, Espiral/Fundamentos.
- O’CONNOR, Patricia (1991), “Post-modern Tendencies in the Theatre of Marisa Ares and Paloma Pedrero”, en *Letras Peninsulares*, 4, 2-3, págs. 307-18.
- PEDRERO, Paloma (1987), *Besos de lobo. Invierno de luna alegre*, Madrid, Fundamentos, Espiral.
- PEDRERO, Paloma (1999), *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra.
- PEDRERO, Paloma (2001), *Cachorros de negro mirar. El pasamanos*, Madrid, Fundamentos, Espiral.
- SERRANO, Virtudes (1999), “Introducción”, en P. Pedrero, *Juego de noches. Nueve obras en un acto*, Madrid, Cátedra, págs. 9-58.
- SERRANO, Virtudes (1998), “*Cachorros de negro mirar y Lista negra*, dos crónicas de nuestro tiempo”, *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 3, págs. 61-72.
- SULLIVAN, Mary-Lee (1995), “The theatrics of Transference in Federico García Lorca’s *La casa de Bernarda Alba* and Pa-

- loma Pedrero's *La llamada de Lauren*", *Hispanic Journal*, 16 primavera, págs. 169-76.
- WEEGE, Cornelia (2000), "El discurso femenino en la obra de Paloma Pedrero", en *Teatro contemporáneo español post-franquista: autores y tendencias*, H. Fritz, K. Portl (eds.), Berlín, Tranvía, págs. 106-15.
- ZATLIN, Phyllis (1990), "Paloma Pedrero and the search for identity", en *Estreno*, vol. 16, No. 1, pág. 6-10.
- ZATLIN, Phyllis (1993), "Intertextualidad y metateatro en la obra de Paloma Pedrero", *Letras femeninas*, 19. 1-2, págs. 14-20.
- ŽIŽEK, Slavoj (1992), *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI.
- ŽIŽEK, Slavoj (2003), *Ideología: Un Mapa de la Cuestión*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- ŽIŽEK, Slavoj (2008), *W obronie przegranych spraw*, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

OSVALDO LAMBORGHINI Y COPI:
CAMINOS DE LA ESCRITURA POR LOS QUE
EL YO ABANDONA A SÍ MISMO PARA SALIR
AL ENCUENTRO DEL OTRO

Agnieszka FLISEK
(*Universidad de Varsovia*)

Palabras clave: Copi, Osvaldo Lamborghini, identidad nacional, identidad sexual, violencia de la representación, literatura del devenir

Resumen: En el presente trabajo se revisan las escrituras de Osvaldo Lamborghini y Copi, escrituras que describen una línea de fuga respecto al canon literario argentino. *Cachafaz* de Copi, así como *Causa justa*, *Tadeys* y *Las hijas de Hegel* de Lamborghini son algunos de los textos de estos escritores “menores” que vuelven central el tema de la identidad nacional, al tiempo que lo vinculan al de la identidad sexual. Nuestro análisis se centra en las diversas tácticas de ambos autores que ponen en evidencia lo que oculta la ideología: el poder salvaje de un cuerpo sobre otro, pero también el poder de los signos que congelan los cuerpos en una forma social o nacional. Se observa entonces el camino que recorren estas escrituras que, al empujar el lenguaje hacia sus límites y sus extremos, desestabilizan la “economía de lo mismo” (la argentinidad cifrada en la tradición política y lingüística) y así, sin ejercer llamada “violencia de la representación”, “dejan venir al otro” (Derrida).

Mots-clés : Copi, Osvaldo Lamborghini, identité nationale, identité sociale, violence de représentation, littérature à survenir

Résumé : L'objectif de ce travail est d'examiner les textes littéraires d'Oswaldo Lamborghini et Copi, qui décrivent une ligne éphémère par rapport au canon littéraire argentin. *Cachafaz* de Copi, ainsi que *Causa justa*, *Tadeys* et *Les filles de Hegel* de Lamborghini sont quelques-uns des textes de ces écrivains "latéraux" qui rendent central le thème de l'identité nationale, en même temps qu'ils le lient à celui de l'identité sexuelle. Notre analyse focalise sur les tactiques diverses utilisées par ces deux auteurs pour mettre en évidence ce que l'idéologie recèle: le sauvage pouvoir d'un corps sur un autre, mais aussi le pouvoir des signes qui congèlent les corps dans une forme sociale ou nationale. Nous observons alors le chemin que parcourent ces textes qui, en poussant le langage vers ses limites et ses extrêmes, déstabilisent "l'économie du pareil" (l'identité argentine codifiée par la tradition politique et linguistique). Ainsi, en évitant d'exercer la "violence de la représentation", "ils permettent l'autre d'approcher" (Derrida).

Key words: Copi, Oswaldo Lamborghini, national identity, social identity, violence of representation, literature in the making

Abstract: The aim of this paper consists in revising the of Oswaldo Lamborghini's and Copi's literary texts, which provide a line a escape from the Argentinean canon. Copi's *Cachafaz* as well as Lamborgini's *Causa justa*, *Tadeys* and *Las hijas de Hegel* belong to the category of "small" writings that, having placed importance on the question of national identity, relate it to the question of sexual identity. The paper concentrates on applied by both authors so as to discover the things that are hidden by the ideology. i.e. the power exerted by one body over another and the power exerted by the signs over bodies, restricted by social and national forms. It analyses, thus, the means used by the writers in their attempt to push the language to its limits, destabilize the "economy of the same" (Argentinean identity forged by the political and linguistic traditions), subvert the "violence of representation", and, finally, "let the other come" (Derrida).

Consolémonos. Lo peor es siempre una certeza.

H. Onfray

Gilles Deleuze y Félix Guattari subrayan que "El nombre propio no designa a un individuo: al contrario, un individuo sólo adquiere un nombre propio cuando se abre a las multiplicidades

que lo atraviesan totalmente, tras el más severo ejercicio de despersonalización” (1988: 43).

Acá son dos los nombres propios que me interesan, dos nombres que no son sino “puros infinitivos”, “aprehensiones instantáneas de una multiplicidad”, el de Osvaldo Lamborghini y el de Raúl Natalio Roque Damonte Botana, más conocido como Copi. Nombres propios que remiten a un afuera del sistema literario argentino, a un lugar excéntrico que sólo habitan los malditos, perversos y aun fantasmones (cf. Astutti, 2001: 35). Lamborghini y Copi, desde el principio, reclaman para sí este lugar marginal o “menor”. Lamborghini, recuerda su amigo y albacea César Aira, se asombraba ante el respeto que mostraba la gente al manipular volúmenes extensos. “Él nunca se beneficiaría, decía, con esa superstición; «mi obra», y señalaba unos folletos delgadísimos, «va a ser dos o tres de éstos, nada más»” (1988: 9). De hecho, en vida, Lamborghini publicó apenas tres libros, de tamaño exiguo, según había prometido. El primero, *El fiord*, apareció en 1969 y se vendió durante muchos años, cuenta Aira, “mediante el trámite de solicitárselo discretamente al vendedor, en una sola librería de Buenos Aires” (1988: 7). A éste se añaden dos títulos más: *Sebregondi retrocede* (1973) y *Poemas* (1980). La táctica¹ de

¹ La táctica es el término que Michel de Certeau opone al de la estrategia, “cálculo de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un «ambiente». La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar *propio*”. En cambio, las “tácticas” son las argucias, movilidades maniobreras, jugarretas, simulaciones polimorfas, es decir “maneras de hacer” del débil que no cuentan “con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro de una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro” (2000: L).

autoexclusión de Copi –narrador y dramaturgo, actor y dibujante de historietas– de la literatura “mayor” es, según se mire, aún más radical: al fijar a partir de 1962 su residencia en París, se exilia también en otra lengua, el francés.

Ambos reconocen que, en tanto artistas, siempre serán menores. Empleo el término “menor” en el sentido que le asignan Deleuze y Guattari (2008): la escritura –que no se quiere mayor, oficial– necesariamente sale al encuentro de las “minorías”. Y no porque las tome por su objeto; al contrario, se cuida mucho de representarlas, de volverlas su tema, de comprenderlas. De hecho, pensar lo Otro resulta ser contradictorio, si no imposible. En su ensayo “Violencia y metafísica”, Jacques Derrida observa a propósito de la filosofía de Emmanuel Lévinas que “El yo y lo otro no se dejan dominar, no se dejan totalizar por un concepto de relación. Y en primer lugar porque el concepto (materia del lenguaje), siempre dado a lo otro, no puede cerrarse sobre lo otro, comprenderlo” (1989: 128). A la imposibilidad de representar al otro se refiere también –y casi en los mismos términos– Hélène Cixous: “¿Qué es el «Otro»? Si realmente es «el otro» no hay nada que decir, no es teorizable. El otro escapa a mi entendimiento. Está en otra parte, fuera: otro absolutamente” (1995: 25).

¿Cómo, entonces, dar cuenta del otro y no caer en las tópicas heterologías, trampas tejidas por el pensamiento occidental? Me refiero sobre todo a la dialéctica hegeliana la cual convierte la otredad en negatividad que la conciencia autónoma se obstina en reducir (Markowski 2007: 45). Me refiero al modelo de la narración en la que el otro, en un principio radicalmente diferente, en el proceso de integración o manipulación irremediamente queda despojado de su diferencia (cf. Atridge, 2007: 51). ¿Cómo, en fin, un escritor menor –el que, por el mismo hecho de escribir, está atrapado por las minorías, el que escribe por estas minorías,

“por ese pueblo que falta”², el que “es, dicho en lengua vulgar, una pasión del Otro” (Lamborghini, 1988: 93)–, puede evitar su domesticación, es decir, lo que Blanchot, Lévinas *et alli* designaron con el nombre de “violencia de la representación”?

Quizás el único camino posible es el que traza Derrida: el otro vendría, subraya en *Psyché* “a través de la economía de lo mismo”. Aún “mimándola o repitiéndola” podríamos “dar lugar al otro, dejar venir al otro. [...] dejar venir, pues si el otro es justamente lo que se inventa, la iniciativa o la inventiva deconstructiva solo pueden consistir en abrir, desestabilizar esa estructura de exclusiones para dejar el pasaje al otro” (Derrida, 1987: 105).

Si el otro puede venir sólo a través de la economía de lo mismo, no es de extrañar que Copi y Lamborghini, escritores aureolados con la leyenda de raros o excéntricos, cultores insolentes y revulsivos de la estética del mal, retomen el remanido problema de la identidad nacional. Copi, en su primera y su última narración, *El uruguayo* de 1969 y *La internacional argentina* de 1988, pasando por algunas de sus obras de teatro como *Eva Perón* (1969) y *Cachafaz* (1993), Lamborghini en lo que va de *El fiord* (1969) a *Las hijas de Hegel* (1982) y el ciclo *Tadeys* (1983), vuelven central el tema de la argentinidad y lo vinculan, indisociablemente, al de la sexualidad; buscando, a la vez, maneras de describirse de determinadas tradiciones políticas y lingüísticas, de convertirse en “nómadas”, “inmigrantes” y “gitanos de [su] propia lengua” (Deleuze, Guattari, 2008: 33). Los dos intentan minar el lenguaje, empujarlo hacia sus límites y sus extremos, para que deje de ser representativo, para que deje de narrar al ser nacional, el de la ensayística de Ezequiel Martínez Estrada, Eduardo Mallea o Raúl

² “«Por» significa menos «en lugar de» que «con la intención de»” (Deleuze 2006: 19).

Scalabrini Ortiz, pero también el de los estereotipos del gaucho, del coraje, y sobre todo, según veremos, del macho.

Ya Borges, en un ensayo de 1931 titulado “Nuestras imposibilidades”, advierte que “el criollo actual [...] es una variedad lingüística, una conducta que se ejerce para incomodar unas veces, otras para agradar” (s.a.). En esta brevísima –y mordaz– incursión en la metafísica del ser nacional Borges comenta algunas de las deficiencias del carácter argentino, a las que llama “[su] parte de muerte”: pobreza imaginativa, rencor, regodeo en el fracaso, facilidad del odio y sobre todo el servilismo ante lo extranjero, que hace al argentino refugiarse en un cómodo exotismo del tango, del asado y del criollo estereotipado en matero, anecdotista y cachador. Este artículo, censurado por la madre del escritor por indecoroso –y, en consecuencia, desterrado para siempre de las *Obras completas*– registra asimismo una amenaza que ronda la masculinidad de los argentinos:

Añadiré otro ejemplo curioso, el de la sodomía. En todos los países de la tierra una invisible reprobación recae sobre los dos ejecutores del inimaginable contacto. *Abominación hicieron los dos, su sangre sobre ellos*, dice el Levítico. No así entre el malevaje de Buenos Aires, que reclama una especie de veneración para el agente activo –porque lo embromó al compañero. Entrego esa dialéctica fecal a los apologistas de la viveza, del *alacraneo* y de la *cachada*, que tanto infierno encubren (*Ibid.*).

Este infierno –o fantasma– Lamborghini lo expulsa en la nouvelle *La causa justa* (1983), para la cual, de hecho, el texto de Borges perfectamente podría servir de primer borrador. En “la gran llanura de los chistes” –como un “fanático de la verdad”

definió a la Argentina- no paran de escucharse risas -por cierto, nada estridentes-, bromas -aunque más bien ligeras- de gentes casi, seguidores fervorosos de la filosofía de contención, cuyo *telos* es evitar desgracias y no pasar a mayores³. El fanático de la verdad es Tokuro, ingeniero japonés de una multinacional, cinturón negro, maniático del honor y del Emperador, quien encierra en el vestuario a 29 compañeros de la empresa, amenazando con matarlos si no cumplen su palabra. Pues, al terminar el partido Casados vs. Solteros, en un ambiente de fiesta y camaradería, uno de ellos, el porteñísimo Heredia, se fue de boca asegurando en tono confesional: “Mirá, hermano, yo te quiero tanto, que te lo juro por mi madre te chuparía la pija si fuera puto, sí te lo juro, y vos sabés que yo no soy puto” (Lamborghini, 1988: 203). Tokuro, no puede entender un país donde la gente habla como si fuera. El que ha hecho la declaración es puto, razona, “¿por qué si no pensar qué cosas haría si fuera puto?” (206). Tokuro se enfurece y en la “llanura de los chistes” hace que la palabra se

³ Adolfo Prieto, en *La literatura autobiográfica argentina*, afirma que “cuantitativamente, al menos, no tiene asidero la presunción de una particular reserva del hombre argentino para hablar de sí mismo. Con moderada frecuencia, el argentino vierte a la expresión literaria un caudal de referencias personales que niegan la hipótesis de inhibiciones profundas o de un supuesto sentido de decoro que frena toda la apertura al prójimo” (1966: 19). La escritura de Lamborghini, como la de Copi, son, en este sentido, un perfecto ejemplo de la desinhibición y la plasmación del “yo” en el texto literario, que se dan precisamente a través del juego con el tópico del “pudor” como una marca distintiva del criollismo, del pudor o la discreción criolla, que también están en la base del estilo literario de Borges (cf. Pauls, 2004: 48).

Por otro lado, afirma Nora Catelli (2007), el relato de la discreción se articula con el relato del chisme. Estos no son nada contradictorios, pues el chismoso, el irónico, el cortante, son tonos de un ser discreto hasta la ridiculez.

cumpla y el acto se consuma; “presentifica, como precisa Néstor Perlongher, recurriendo a la piña y al cuchillo, el subjuntivo” (s.a.). Pero no sólo Heredia, el que se pasó de vivo, tiene algo de Madame Bovary, a la que Barthes describía como “el prototipo del Personaje cuya vida, en el sentido más ardiente, más devastador, está formada, moldeada (teleguiada) por la frase (literaria): Madame Bovary; sus amores, sus disgustos provienen de frases [...], y muere de la Frase” (Barthes, 2005: 153). Tokuro también se precipita en la desgracia, pues mata al hombre que amaba, a Janski, el “polaco leal”, quien se alía a la Palabra Incumplida saliendo en defensa de sus compañeros (“¿Deben tener coraje los hombres?”, 206). Y todo por culpa de una vieja literatura que dice que “el que falta a la palabra, falta al honor” (204) y que se puede recurrir a la violencia si la causa es justa. Lamborghini cuenta entonces una historia de vidas arrastradas por el lenguaje, podríamos decir, por el sublenguaje, el lenguaje pueril plagado de bromas y desplegado en los ritos de la masculinidad o el de los folletos que se reparten en la guerra, lenguajes que conducen a Tokuro al harakiri final.

Final absurdamente trágico de un malentendido provocado por una piolada, una broma de mal gusto, una de tantas que suelen decirse en los mil tonos plateados de la ironía en la “gran llanura de los chistes”. ¿Pero fue un malentendido? ¿No es acaso el chiste una puerta de entrada al subconsciente? Freud sostuvo que, junto con los actos fallidos, el chiste es el hecho en que, de manera desfigurada, las representaciones inconscientes pueden emerger al consciente. En el chiste, que busca el placer, el deseo se realiza, disfrazando la intención para burlar a la censura y vencer la coerción. En este sentido, el chiste de Heredia se parecería en su estructura al que cuenta Freud precisamente en *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905):

Dos judíos se encuentran en un vagón de un ferrocarril de Galitzia. «¿Adónde vas?» pregunta uno de ellos. «A Cracovia», responde el otro. «¿Ves lo mentiroso que eres?» -salta indignado el primero-. Si dices que vas a Cracovia, es para hacerme creer que vas a Lemberg. Pero ahora sé que de verdad vas a Cracovia. Entonces, ¿para qué mientes?». (s.a.)

La mentira o el chiste no es sino un desvío para decir lo que de otra manera permanecería silenciado. Pero lo que no pasa de la cachada -aun de consecuencias nefastas- en *La causa justa*, se explicita en la novela *Tadeys* como un subversivo contraproyecto del ideal de la masculinidad argentina. Pues hay que ver, como demuestra por ejemplo Salessi (2000), que desde la fundación del Estado argentino la “correcta” sexualidad masculina ha estado en el centro de los debates sociopolíticos. En este sentido, se puede interpretar el archiconocido lema “gobernar es poblar” de Juan Bautista Alberdi, no como un llamamiento a la inmigración, sino como signo de la preocupación estatal por la trascendencia del ser argentino. Frente a la proliferación de modelos invertidos “italianos”, los higienistas de finales del siglo XIX y principios del XX, agrupados alrededor de Carlos Octavio Bunge, José Ingenieros y José María Ramos Mejía, proponían el camino de la virtud heterosexual, es decir, el de la procreación. El discurso nacional “de penetración y dominación fálica” (Salessi, 2000: 251) no se cansaba en encomiar al hombre sexualmente activo como ideal de la masculinidad argentina, al tiempo que denostaba la pasividad sexual en la que se veía un signo indudable del perdedor, del débil, del “otro”. Evidentemente, entre todas las posturas indeseables, la que suscitaba el rechazo más violento de los gestores de la vida colectiva era la homosexualidad que debía ser eliminada, no sólo como existencia

perversa, sino sobre todo como existencia estéril, terminal, la que ocasiona “la decadencia de las civilizaciones, el fin de las familias y las razas, la muerte de la especie” (Giorgi, 2004: 10).

Frente a este discurso del saber y del poder, normalizadores de la sexualidad, *Tadeys* se muestra como una provocación radical y violenta, como un revés que expone las lógicas de violencia y deseo. Ninguna de las dos sociedades descritas en la novela –ni la moderna humana LacOmar, ni la legendaria sociedad de los animales tadey, perturbadoramente parecidos a los hombres– responde al ideal heterosexual de dominación masculina, si bien las dos sociedades se revelan como sistemas rigurosamente misóginos. “El Estado, ¿era hombre o mujer?” (Lamborghini, 1994: 69); la pregunta en el mundo representado de la novela parece fuera de lugar y, de hecho, Lamborghini la relega a una nota al pie. Pues, en la moderna LacOmar, la mujer queda excluida totalmente de la esfera pública, más aun, es sustituida por determinados roles sexuales femeninos trasladados a cuerpos masculinos en un ambiente concebido como exclusivamente masculino.

Ahora, si la masculinidad en Argentina, como en toda América Latina, se define en hipervirilidad, en LacOmar “los que se creían demasiado viriles” (67) son “des-machados” (68). El doctor Ky dirige un proyecto estatal de reeducación que consiste en “amujerar” a los jóvenes delincuentes, hombres de destacada actividad masculina, es decir, en convertirlos, por medio del prolongado tratamiento de sodomización, en “damitas perfectas” (13). Lamborghini encuentra así una perversa aplicación a la conocida frase de Simone de Beauvoir: “una no nace mujer, más bien se convierte en mujer”, pues, al abandonar el buque, donde tiene lugar el “aprendizaje”, los jóvenes “son mujeres de verdad y no la estúpida verdad de la mujer” (13). Definiendo lo “masculino” y lo “femenino” sólo a través del inculcado rol cultural, el texto

niega cínicamente la esencialidad del sexo, es decir su definición a través del cuerpo.

Por lo demás, la sustitución del dispositivo social heterosexual por el homosexual no implica en absoluto el abandono del mecanismo funcional de dominación masculina y subordinación femenina a favor de una relación igualitaria en la pareja homosexual. Este modelo ausente tan sólo se insinúa como “cultura nueva o desafío” (Drukaroff, 1997: 147), como contraposición al modelo violento y restrictivo vigente. Pues, en LacOmar los contactos sexuales hombre-hombre desprecian y estigmatizan a la parte pasiva, coincidiendo de esta manera con los puntos de vista tradicionales en América Latina. Estos actos sexuales invariablemente son violaciones que confirman y afianzan las estructuras de poder⁴.

Las únicas relaciones homosexuales que no impliquen violencia o deshonor, se dan en el mítico mundo de los tadeys. Lampiños hasta la exageración, ni siquiera un vello tenue en las axilas, en el pubis o en el pecho, es inquietante el parecido de estos mansos animales a los humanos. Sólo dos cualidades, la falta de habla y de razonamiento, los distinguen de nuestra especie (119). Uno de los rasgos más característicos de los tadeys es su desenfrenada actividad

⁴ Que la violencia sexual es un acto político los argentinos lo saben desde *El matadero* de Echeverría, texto paradigmático que se ubica en el nacimiento mismo de la literatura nacional. Como afirma Noé Jitrik, el célebre ataque de los matarifes rosistas contra el joven unitario no es sólo una agresión física sino también sexual: “Lo quieren humillar, lo quieren desnudar. Es evidente: lo quieren violar” (1971: 95). Sin embargo, el pudor impide a Echeverría nombrar la violación y ésta queda fuera del texto. En cambio, Lamborghini crea una lengua que, subraya Nicolás Rosa, se caracteriza por “la desorganización de los núcleos sintácticos y semánticos; una lengua que pretende decirlo todo o que no diga nada” (1999: 118). Este es el lenguaje con el que Lamborghini arremete contra la violencia que, como nos enseñó George Batalle, es muda (2002: 199).

anal: “Fervorosos sodomitas todos los tadeys” (181) dedicaban el día a “fornicar y entregarse a las más licenciosas prácticas de ellos (y entre ellos), los machos tadeys. [...] Justicia: a la hembra pertenecía la exclusividad de la sombra. Sodomía por la noche, no” (182). En el contra-mundo de los tadeys se practica sin pudor y delante de todos el sexo hombre-hombre que en el mundo de los humanos es reprimido y relegado a la oscuridad, asociado con la violencia que difama a la víctima. Sólo la reproducción justifica la cópula con las hembras. Éstas, “carentes de miembro viril no contaban para nada, ni siquiera se les permitía ir a buscar agua o cocinar” (180). *Tadeys* reflexiona sarcásticamente sobre el deforme diseño de roles de la sociedad patriarcal que, en función de los intereses del hombre, asigna a la mujer las archiconocidas posiciones de la santa –esposa y madre–, cuando no la de la prostituta. En este sentido, la sociedad de los tadeys aun excede esta estrategia reduciendo a la mujer-hembra únicamente a la función procreadora. Pero el texto no se limita a denunciar, hiperbolizándolas, las estructuras misóginas típicas de las culturas patriarcales. Pues el verdadero objeto de burla parece ser la fantasía masculina de la potencia ilimitada. En este sentido, la continua lujuria y la incesante predisposición sexual de los tadeys es indudablemente una transposición del mito del macho latinoamericano, aunque, una vez más, se trata de una transposición invertida: los tadeys son pasivos y sólo cuando es indispensable asumen el rol activo.

Como en *Tadeys*, en *Cachafaz* (1981), la última obra dramática de Copi, la sexualidad, como quisiera Foucault, es el terreno de violentos enfrentamientos ideológicos⁵. El drama se elabora sobre

⁵ Remito al concepto foucaultiano de la sexualidad como una configuración discursiva en la que confluyen el cuerpo biológico y el cuerpo social y que, como los demás discursos, está involucrada en las relaciones de poder. Así que “las

la matriz de la tragedia griega –con su apelación al destino fatal, las voces de las almas en pena que maldicen a los protagonistas y las sentencias de los coros que los condenan en nombre de la ley. Además de este prestigioso modelo, *Cachafaz* incorpora –y engulle– los géneros literarios populares propiamente argentinos: la gauchesca, el sainete y el tango. Copi recurre también al argot de Buenos Aires, el lunfardo⁶, para luego desplazar la acción a un “conventillo de medio mundo” en Montevideo. Pero ya se sabe, por lo menos así lo dispuso Borges, que Uruguay es el “locus del realismo argentino” (Aira, 2003: 19), la escena donde se representa la realidad argentina –que no puede representarse en la Argentina, la patria por excelencia de la representación, como una vez dijo Lamborghini–. Por eso, al criollo de verdad, Borges aconseja buscarlo en la República Oriental, “donde una concurrencia forastera no lo ha estilizado ni falseado” (s.a.). No extraña entonces que Montevideo, “cuna de machos sinceros” (Copi, 2002: 28), sea para Copi un lugar idóneo para llevar a cabo la deconstrucción de la argentinidad. Así la obsesión argentina por la carne deviene acá en canibalismo justificado por el hambre que paradójicamente sufren los ciudadanos del país que una vez fue considerado el granero del mundo. La mitología del cuchillo se concretiza en

relaciones del poder con el sexo y el placer se ramifican, se multiplican, miden el cuerpo y penetran en las conductas” (1989: 63). En *Historia de la sexualidad* Foucault alega que la sexualidad no constituye un ideal de libertad. Por el contrario, está bajo el dominio del poder al tiempo que lo produce. Pues, el poder “se está produciendo a cada instante, en todos los puntos, o más bien en toda relación de un punto con otro. El poder está en todas partes; no es que englobe todo, sino viene de todas partes” (113).

⁶ De hecho, *Cachafaz*, *La sombra de Wenceslao* (1978) y *La vida es un tango* (1979) son las únicas obras de Copi escritas en castellano.

el acto de asesinar al policía de manera más sangrienta, la de la degollación, y en el consiguiente desuello del cuerpo colgado “de un gancho por los tendones, / ¡lo sangraremos po’ el pecho / antes de abrir los riñones!” (45) – anuncia Cachafaz, matarife profesional despedido del matadero. Por otro lado, los tópicos de la virilidad y el machismo aquí son llevados al universo del tango, un baile que en sus orígenes excluye a las mujeres y en el que las masculinidades resultan diferentes del canon heterosexual “más puro” dominante.

La anécdota del drama es sencilla: Cachafaz, ahora un ladrón de poca monta convive con un marica, la Raulito. Las vecinas condenan su vida inmoral, en cambio los vecinos, cuando Cachafaz asesina al vigilante que viene a buscarlo, lo apoyan al entender que vengó la ofensa de su mujer. Una y otra vez los policías irrumpen en el conventillo y la pareja los mata para alimentar al barrio. Cachafaz es aclamado como líder de una revolución antropófaga, pero acá se juega también otra transgresión monstruosa, y en este sentido no es Cachafaz sino Raulito quien determina la especificidad de la pieza. “Raulito, sos una mala/porque no tenés matriz!” (44), sentencian las vecinas. De hecho, no sabemos quién o qué es Raulito, cuál es su sexo, cómo es su cuerpo; el texto insiste únicamente en que “hace de mujer”. Podríamos pensar que es una loca –“¿Puto? No exageremos, / soy un poco amanerada, / ¡tengo chic y tengo garbo / pero es porque tengo tango!” (70)-; o un travesti –“Te conocí taconeando / cubierta de baratija / en la rambla ‘e Coronilla” (69)-; o un transexual –“¡Acariciame las tetas!” (13); “[el tío policía] me hizo una gauchada: / me selló el cambio de sexo / en mi carta ‘e identidad” (54)-. Las diferencias son cualitativas, no se trata de ningún tipo de transformación que degenera en una perversión cada vez mayor –o más abyecta-. Raulito también anda vestida de maricón y aparece contrastada con

el coro de las vecinas que son mujeres “sin pito”. A partir de estas precisiones Copi elabora una curiosísima teoría económica de los sexos: el hombre es pobre pues su valor depende apenas del tamaño de su miembro, mientras que la mujer se define por la riqueza, porque puede haber mujeres sin pito o mujeres con pito, mujeres con pito vestidas de maricón o de mujer. Esta riqueza le otorga a la mujer una trascendencia y una fuerza política. Raulito, al ser genéricamente impura, o, mejor dicho, al diluirse su ser en una multiplicidad genérica, se revela como verdaderamente subversiva: “hagamos revolución” (46); “¡[...] comamos Dios!” (72).

El carácter transgenérico, indeterminado, monstruoso de la Raulito, la pasión y el deseo que enlazan a la pareja y que se manifiestan sin ningún obstáculo, llevados al extremo de lo tolerable, junto con los asesinatos y el canibalismo, son esos excesos o desgarramientos que desbordan el orden social, son “esa desmesura sin la que, según Bataille, nada podría pasar de la nada al ser, ni del ser a la nada” (2002: 58).

De hecho, George Bataille es uno de los autores fundamentales del contexto cultural argentino de los años sesenta y setenta, es decir, está “demasiado a mano”, según dice Lamborghini en *Las hijas de Hegel* (1988: 154), para no tomarlo en cuenta como referente, también de este texto. Lo que me interesa destacar acá es la dimensión destructiva que Bataille postula como esencial del erotismo, definiéndolo como “terreno de la violencia, de la violación, [...] una violación que confina con la muerte” (2002: 21). El que queda destruido en el acto erótico es el ser cerrado, discontinuo, dueño de sí mismo, de su individualidad firme y duradera. Al parecer, el cuerpo de la mujer no constituye sino el lugar donde esta violencia se lleva a cabo, sin embargo, advierte Bataille, “es esencialmente la parte pasiva, femenina, la que es disuelta como ser constituido” (22). De hecho, este asesinato se

confunde con el círculo dialéctico de Hegel, pues, como explica Cixous,

En el esquema de reconocimiento (hegeliano) no hay lugar para el otro, para otro igual, para una mujer entera y viva. Es necesario que ella lo reconozca y reconociéndolo, durante el tiempo de la realización, que desaparezca, dejándole el beneficio de una ganancia o de una victoria imaginaria. La mujer buena será, por lo tanto, la que “resista” bastante tiempo para que él pueda experimentar en ella su fuerza y su deseo [...], y no demasiado, a fin de darle a gozar, sin demasiados obstáculos, el retorno a sí mismo que él realiza, crecido – afianzado a sus propios ojos (1995: 35).

En este sentido tiene razón Aira al decir que la novela corta –para clasificar de algún modo este texto que se resiste a cualquier clasificación–, *Las hijas de Hegel*, “es una curiosa *Aufhebung* en proceso” (1988: 11). La *nouvelle* se constituye como diario íntimo del escritor⁷, dividido en tres partes fechadas cerca del 17 de Octubre de 1982, o sea del 37º aniversario de la histórica movilización de la clase obrera argentina, que aupó al poder a Perón. Una y otra vez el narrador nos deja sentir la presión del tiempo, sin que podamos concluir si la proximidad de la efeméride lo entusiasma o aterroriza. Sea como sea, “Las fechas: importan” (149) y el texto se abre al impacto del presente de “Videla y su

⁷ El narrador varias veces revela ser “el mismo” Osvaldo Lamborghini: “-Che, Osvaldo. ¡Osvaldo, Osvaldo!” (1988: 170), “-¡Che, Lambroghini! Mr. Lambor? ay, su pose” (178).

Gang” (147), de la “Argentina (¡Argentina, Argentina!) [que] especula con la caída del imperio británico” (158) y “Las Malvinas en el corazón de Buenos Aires” (159), de “los cadáveres [que] se ocultan, precisamente en el instante en que se los quisiera ver; ver a todos los cadáveres, ver a todos los muertos: de una vez (por todas) y para siempre” (149).

Y mientras el 17 de Octubre se acerca a grandes pasos y el ahora ejerce su presión, el narrador lamenta ser “[el] terrorífico mismo yo (o Yo)” (150), muy pobre en aventuras e historias para contar, quien, a pesar de declarar su preferencia por una narración llana, rápida y concisa, narración que va directamente al grano, “al meollo del asunto” (“Nada de prólogos, vueltas; nada de nada y nada de chotadas”, 143), una y otra vez se atasca en circunloquios y digresiones.

Sin embargo, aun careciendo de argumentos, “el mismo yo” insiste en hablar y comienza por fabular la historia de cierta María Yiraldín -ninguna *yiranta* callejera, como podría sugerir su nombre, sino mantenida de un oligarca argentino, un tal doctor Sampicho-, para truncarla casi en seguida y, en un pivoteo discursivo, abrir paso a la aventura criminal del sacristán Golay, intercalada entre disquisiciones sobre el arte (“El arte es chabacano a más no poder. A más no poder, no poder más: todo un arte. Pero el arte es chabacano, es el mal gusto: las grandes obras, sobre todo, esas pirámides que soportamos con hombros frágiles y pies de arena”, 148). En la tercera parte se impone, en cambio, el relato sobre Pretty Jane, la magnánima prostituta neoyorquina que salva a una miserable rata de las garras de un gato asesino, suscitando con ello la ira del público ansioso de ver un espectáculo de sangre. Jane recibe una descomunal paliza y, encima, en un estado de postración casi absoluta, es salvajemente violada por su *cafishio* Al Féizar.

Sin embargo, de nada sirve recopilar estas historias, cuanta más fragmentaria e inconclusa. “El meollo del asunto” no está en los argumentos, sino, más bien, en el impulso de resistirse a la tentación del argumento, en otras palabras, en la puesta de manifiesto de la misma fábrica discursiva, de un macedoniano “pensar-escribir” en estado de gestación, en un hacerse sin fin. Aira llamó *Las hijas de Hegel*, así como *El fiord y Sebregondi retrocede*, verdaderos “tratados de continuo”, donde la solución de Lamborghini consiste en “sacar al sentido alegórico de su posición vertical, paradigmática, y extenderlo en un continuo en el que deja de ser el mismo [...] y después vuelve a serlo, indefinidamente” (1988: 11). Reinaldo Laddaga, trazando un parentesco entre la literatura “neobarrosa” de Néstor Perlongher y la estética de Lamborghini, explica que la estrategia de “embarrarse” de este último es la de “presentar, en el texto al «mismo Yo», Osvaldo Lamborghini, como aquel que está retenido en una dimensión crepuscular, dimensión de ideas vagas, deseos abyectos y adicciones, que arranca fragmentos esporádicos de discurso claro de un flujo informe de lenguaje” (2007: 101).

Cortada, fragmentaria, hormigueante, la escritura “en proceso” de Osvaldo Lamborghini no se decide por ninguno de los géneros; no se asienta nunca en una trama, en un argumento o un concepto; no encuentra su dirección sino en un acento o inflexión de la palabra obligándola vibrar por sí misma, haciéndola deslizarse por una línea de sinsentido. Pues, esta escritura “de continuo”, necesariamente vacilante, no es sino un registro de avatares de un yo en un lugar y un tiempo determinados, del “mismo yo” que narra sus más abyectos adicciones y deseos, pero sobre todo su ansia de abandonar la fijeza del “yo mismo” para poder salir al encuentro del otro.

Y la minoría al encuentro de la que sale el yo en *Las hijas de Hegel* son las mujeres. Recuérdese la afirmación de Deleuze y Guattari: el escritor menor no intenta comprender a la minoría, no la vuelve su tema, no pretende hablar en su nombre, pues todas estas operaciones representacionales necesariamente implican violencia en tanto que conducen a abolir la otredad. Aparentemente, Lamborghini sí quiere comprender a la mujer: “Para empezar, para entender, hay que pensar, y sólo eso, en el vértigo del sexo *opuesto*” (187). Evidentemente, las mujeres también constituyen el tema favorito de sus historias. “¿A ustedes les gusta la guerra, la política? A mí, sí. ¿A ustedes les gustan las putas? Ya sé: ésa es cuestión de otro orden. Aunque, hum” (146), y cuenta dos historias protagonizadas por sendas prostitutas, siendo el cuerpo de una de ellas, diríase “clásicamente”, el lugar donde se realiza la violencia del coito.

No deja de ser importante, en este sentido, la insistencia -rayana en obsesión- con la que el sujeto hablante evoca el famosísimo poema épico *Martín Fierro*, “nuestra Carta Magna y nuestra Constitución, inscripta, grabada a fuego por un genio” (154), José Hernández, a pesar de que, supuestamente, éste “nada [tiene] que ver con el tema” (143). El mismo narrador reconoce que Hernández “habla[ba] poco de las mujeres [y] su personaje, el sargento Cruz, dice: las conocí a todas en Una” (146). De hecho, el universo gaucho de *Martín Fierro* es un mundo viril, de masculinidad casi omnipresente, donde los varones se dedican a hacer cosas de hombres: pelear a cuchillo, matar o morir. La mujer ocupa el último escalón en su jerarquía de valores: “Tuve en mi pago en un tiempo / hijos, hacienda y mujer” (Hernández, 1997: 121), recuerda, en este preciso orden, *Martín Fierro*, pues el gaucho velará primero por la trascendencia de su apellido y, en segundo lugar, por sus animales; la que apenas completa el

cuadro es la china –como los gauchos llamaban a una mujer de la tierra–, al amor de la cual anteponían la amistad y la solidaridad masculina.

Así José Hernández repite la misma operación que realiza todo el pensamiento occidental, de Platón a Hegel y Nietzsche: la marginación, cuando no el rechazo, la exclusión de la mujer (cf. Cixous 1995: 15)⁸. Pero *Martín Fierro*, evidentemente, no sólo es un denuesto de la mujer, también peca de xenófobo y nacionalista, como ya lo había advertido Borges (cf. 1995). No extraña entonces que el poema, así como su protagonista, el gaucho Martín Fierro –la quintaesencia del ser nacional, también en materia sexual– se convierta para Lamborghini en objeto, no tanto de burla y desacralización (como lo fue para Copi en *Cachafaz*), como de una casi rigurosa deconstrucción, proyecto en que el papel central lo cumplirá la mujer o, más bien, “el inconsciente estructurado como una mujer: tachada, suprimida, como la Virgen –Nuestra Señora– en la Trinidad Santísima” (170).

José Hernández escribió Martín Fierro. Escribió todo un programa, fue un clásico, ¡y cuántos? –cuántas–, cuántas marméduas y cuántas, cuántas novelas de la eterna (porque el femenino retorna) (lo reprimido retorna) serán necesarias para des programar, para desatar todo lo que estaba atado –y bien atado? (171)

⁸ El poema adquiere visos de misoginia cuando en la escena aparece el sargento Cruz, quien así relata a su nuevo amigo, Fierro, el engaño de su mujer: “Alcé mi poncho y mis prendas/ y me largué a padecer/ por culpa de una muger/ que quiso engañar a dos [...] Las mujeres, dende entonces/conocí todas en una;/ ya no he de probar fortuna/ con carta tan conocida:/ muger y perra parida/ no se me acerca ninguna” (Hernández, 1997: 176-177).

En las obras de Oliverio Gironde (*En la masmédula*, 1956) y de Macedonio Fernández (*El Museo de la Novela de la Eterna*, 1967), vanguardistas, irracionales, obras que arremetían, al mismo tiempo, contra el lenguaje y el ser, Lamborghini parece buscar un antídoto contra “la verdad universal” de *Martín Fierro* (154).

He aquí la “curiosa *Aufhebung*” lamborghiniana. El narrador, que reconoce ser “un hegeliano conciencia desdichada por mi amo(r) esclavo al «Martín Fierro»”, no se hace ilusiones, sabe que “Martín Fierro es la verdad, universal. Pero eso precisamente es lo malo y para descubrirlo se pasa por revoluciones y por guerras. Para descubrirlo, sin poder responder, porque quizás no haya *qué* responder, porque tal vez: no hay que responder. Salvo la locura, la enfermedad” (154). Pues, si la realidad es racional (Hegel) y si la pérdida de la Razón –observa sibilinamente (o mejor dicho, adornianamente) Lamborghini– no conduce sino a “las racionalidades, las nacionalidades” (161) (se entiende, falocráticas: “Las orugas de los tanques y la cremallera del pantalón luchan con similares obstáculos, imprevisibles montículos, zanjas. Pero igual: igual. Aquí el pen erecto, allá la svástica cabalgando...”, 158-159), quizás la única salida posible será el desorden de la locura o esa otra enfermedad de la sociedad falocéntrica que es la transexualidad: la huída en la mujer.

Para Lamborghini entonces, en contra de lo deseado por Hegel –y en contra del ideal del ser nacional impuesto por Hernández–, la realidad culmina en la mujer: “Lo humano es lo marcado, la mujer” (179). Y también, en contra del orden de reconocimiento hegeliano –denunciado por Cixous– la identidad que se disuelve acá es la masculina: “Dejé de escribir cuando me enamoré perdidamente de una mujer [...]. Dejé de escribir cuando me sentí el traidor inmundo de todos los hombres: Esa mujer era el mismo Yo” (178) –hace decir el narrador Lamborghini a Eduardo Wilde,

un “prolífico, y prolijo, escritor” de la llamada generación de 1880⁹.

El mismo sujeto hablante ensaya un travestismo o, aun, una transformación en mujer: “Un sencillo hoy, 7 de octubre, entro en una especie de marxismo sin visiones, pero con el sexo cambiado” (168); “[...] rasco la pintura de la pared y saboreo el rouge; escucho: aros, los pendientes. Y las uñas son por el estilo: con el corpiño caído pero los senos firmes...” (169); “La femineidad en maniobras, debe replegarse. Me cuesta explicarme, me cuesta respirar por la cicatriz. Me dicen, con un pezón erecto entre los dedos, que tengo lindos ojos y piernas esbeltas: «-Yo supongo-»” (170).

Sin embargo, la transformación que se narra en *Las hijas de Hegel* equivale menos a una conversión en una hembra real o a su imitación, que a un “devenir-mujer”, tal como lo entienden Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*: como producción de una “mujer molecular” o, mejor aún, de una “política femenina molecular” (1988: 278) que, en operaciones de escritura, se deslizará entre –y así subvertirá– los bloques sedentarios de las certezas ontológicas, que devendrá menor el valor transcendental del territorio-estadonación, la “santísima trinidad” hegeliana, que disminuirá, por fin, el poder de la literatura nacional. En otras palabras, la transfor-

⁹ No deja de ser significativo que el que sufre esa especie de anulación místico-erótica en el Otro (la mujer), fuera precisamente Eduardo Wilde, uno de los líderes políticos médicos que, a partir de 1880, promovieron en Argentina una ideología higiénica relacionada con nociones de género y clase social. Pues, tal como subraya Jorge Salessi, la mirada médica de Wilde –armada, por lo demás, de cánones modernistas– destaca por la insistencia con la que reifica a la mujer, buscando en ella un *objet d'art* o *bibelot*. Wilde parecía sentirse especialmente atraído por el arquetipo de mujer ángel, criatura, niña inocente, cuando no por el bello cuerpo inerte de la mujer enferma o muerta (Salessi, 2000: 83).

mación lamborghiniana coincide con el acto de escribir mismo. Lamborghini, como quisieran Deleuze y Guattari, se convierte en mujer en la escritura: “Es necesario que la escritura produzca un devenir-mujer, como átomos de feminidad capaces de recorrer y de impregnar todo un campo social, y de contaminar a los hombres, de atraparlos en ese devenir” (Deleuze/Guattari, 1988: 278).

Ahora, si el higienista Wilde pensaba el logos como un atributo exclusivamente masculino, cesando de escribir al cesar de ser hombre, la razón por la que escribe Lamborghini parece ser, al contrario, la vergüenza de ser hombre, ese hombre que, según explica Deleuze, “se presenta como una forma de expresión dominante que pretende imponerse a toda materia”. En cambio, la mujer, continúa el teórico francés, “tiene siempre un componente de fuga que se sustrae a su propia formalización” (2006: 13). De ahí que el límite de la transexualidad de Lamborghini, su “devenir-mujer”, sea la escritura entendida, a la manera deleuziana, como “un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en vías de hacerse” (*ibid.*). Esta escritura “en proceso”, que deshace todas las formas y todas las significaciones, que enrarece sus modos de narrar hasta la ilegibilidad, que vuelve lo ilegible una de sus marcas distintivas y uno de sus principios organizativos, es la que desafiará, minará, perturbará el orden –el poder– de la representación que hace depender el ser de la percepción y la percepción de un determinado horizonte, de una medida común, llámese ésta historia, sociedad, o Dios (cf. Markowski, 2007: 42-45).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Podemos entonces intentar una definición de las tácticas deconstructivas de esa estructura de exclusiones que es la identidad nacional, y que Copi y Lamborghini piensan inseparablemente de la identidad sexual. Desde luego no son narrativas que rezuman

sensualidad, sino que tornan explícitas la sexualidad. Narrativas que no intentan seducir con el centelleo de la puesta en escena de una aparición-desaparición –como define Barthes la escritura erótica (1973: 19)–, sino que condensan una experiencia violenta que estalla en la cara del lector. Las tácticas que emplean los dos no son sutiles argucias, simulaciones, albures o alusiones de doble sentido que miman el tabú rondándolo, merodeándolo, cercándolo, sin jamás decirlo del todo; la suya es la estrategia de la desmesura y la exhibición impúdica de lo obscuro y de lo abyecto. Pues, lo que por lo general se deja afuera, Copi y Lamborghini se empeñan en poner en el centro de la escena, ante los ojos deslumbrados del lector, como una epifanía o una evidencia. Y lo que evidencia el trabajo literario –y político– de Copi y de Lamborghini es lo que oculta la ideología (Adorno): el poder desnudo y salvaje de un cuerpo sobre otro (Bataille), pero también el poder de los signos sobre los cuerpos, el poder del artículo definido y el verbo ser en presente perpetuo que congela el cuerpo en una forma social o nacional (Deleuze). Entonces frente a las purezas nacionales –que también implican un canon de la sexualidad– Copi y Lamborghini exhiben las impurezas y la abyección socialmente inútil de la trayectoria de los cuerpos; frente a la metafísica del ser argentino, idéntico consigo mismo, proponen la escritura del devenir, devenir otro. “La escritura, subraya Deleuze, es inseparable del devenir. [...] Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de cercanía, de indiscernibilidad o de indiferenciación” (2006: 13-14).

Al definir la escritura como acto de un perpetuo devenir, Deleuze parte de una referencia a Witold Gombrowicz en tanto defensor de lo informe y lo inacabado en la literatura (2006: 13). De hecho, Gombrowicz posiblemente fue el autor que, con más insistencia y asiduidad, se dedicó a la desmitificación de la forma, sobre

todo de la forma cerrada, determinada, perfecta. Le repugnaba cualquier esencialismo identitario. Por ello, en el lugar del hombre cristalizado en una forma –social, nacional, cultural– prefería a un hombre elástico, susceptible de cambios y, sobre todo, inmaduro. La obra entera de Gombrowicz es un incesante canto a la inmadurez, que en su caso no significa sino un culto a la transformación. Por ello también, en numerosas páginas de su *Diario*, aconsejaba a las culturas argentina y polaca –que consideraba inmaduras–, tomar conciencia de su inmadurez y hacer de ella un potencial renovador. Así los polacos y argentinos serían capaces de crear esa literatura del devenir, en permanente mutación, esa literatura que escapa a las esencias, a la dicotomía del ser y el no ser, en fin, esa literatura menor que postula Deleuze.

Muchos autores argentinos asumieron este reto, entre ellos Coppi y Lamborghini. Coppi, al multiplicar sus pasajes entre los sexos, entre lo humano y lo animal, entre el niño y el adulto, entre la vida y la muerte; Osvaldo Lamborghini, al narrar su abandono al deseo, un deseo abyecto, ridículo, pero irresistible, de esquivar las certezas, de asumir su banalidad, su falta de valor trascendente; los dos escriben con una intención marginal. Al colocarse voluntariamente en un afuera, en un “entre” o en los intersticios, intentan eludir cualquier determinación previa –sobre todo la de ser escritores argentinos–, convirtiéndose, como hubiera querido Juan José Saer, en “guardianes de lo posible”.

Conscientes de que la escritura no concierne a un individuo y de la potencia de lo impersonal (Deleuze) o, mejor dicho, aterrizadas sus conciencias, como la de Gombrowicz, por la sospecha de ser una forma cerrada, un estilo, un apellido,¹⁰ Coppi

¹⁰ En el primer tomo de su *Diario* leemos: “Esta conciencia de que ya he devenido. Ya soy. Witold Gombrowicz; estas dos palabras que llevaba sobre mí, ya

y Lamborghini intentan a toda costa desmontar la trampa de la identidad y someten a la tarea deconstructiva su “yo” del escritor, en la que tampoco queda a salvo su nombre propio: Che, Osvaldo (Osvaldo, Osvaldo; sin *che*), acota sin precisar Lamborghini en *Las hijas de Hegel* (1988: 169). Y en *Sebregondi se excede* (1981) confiesa: “Ocurrió como en El fiord. Ocurrió. Pero ya había ocurrido en pleno fiord. El 24 de marzo de 1976, yo, que era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, me volví loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico” (1988: 100). Osvaldo Lamborghini, pensando a su personaje –pensándose– en un horizonte temporal, cuestiona acá la seguridad ontológica de su ser como presencia (cf. Derrida, 1989: 180). Ocurred, en este sentido, es un verbo clave, pues es un verbo que se abre al acontecimiento sin agente, sin posible identificación. Se abre a lo impersonal, anónimo, a la vez íntimo y ajeno. Lamborghini habla en este fragmento de un personaje homónimo y de los avatares de su identidad, diciendo que el día en que ocurre el golpe de Estado de la última dictadura militar en Argentina, el día que parte el tiempo en dos y expone la escritura al presente como violencia, él se vuelve otra cosa, un yo deja de ser el mismo para convertirse en otro yo.

El nombre real de Copi es Raúl Damonte, el nombre de su padre es Raúl Damonte Taborda. Pero Raúl es precisamente lo que Copi menos desea ser. De modo que, a partir del nombre paterno, se propone, a lo largo de toda su obra, construir identidades nuevas: el marica de *Cachafaz* es la Raulito y la hija natural de Borges de *La internacional argentina* se llama Raúla. En esta última no-

realizadas. Soy. Soy en exceso. Y aunque podría cometer aún algo inesperado hasta para mí mismo, ya no tengo ganas; no puedo tener ganas, porque soy en exceso” (1998: 295).

vela de 1988 el gesto en apariencia autobiográfico de asignar su nombre de elección al personaje-narrador no hace sino enfatizar este deseo de desidentificarse. Con su habitual actitud burlesca, Copi construye una narración “autobiográfica” con residuos de lugares comunes y estereotipos, que evidentemente no llegan a cristalizarse en ninguna certeza identitaria, formando apenas una sarta de íconos exaltados:

Observé el perfil semítico de mi madre y de mi abuela, que era también el mío. Así que había sido siempre judío sin saberlo, y mi verdadero nombre no era Copi, ni era italiano, sino Kopisky, miembro de una familia de copistas de Varsovia. Al fin y al cabo, aquello no cambiaba nada, salvo mis relaciones con papá. Desde que sabía que no era mi padre, empezaba a verlo con mayor simpatía. Quién sabe lo que él, mi madre y mi abuela habían sufrido, y sólo Dios sabía los sacrificios que debía de haberles costado mantenerme con vida. Los ojos se me llenaron de lágrimas (2000: 117-118).

Como Alicia del País de las Maravillas, que “trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada”, Copi, en el texto dramático titulado *La nuit de Madame Lucienne*, le hace decir a uno de los personajes: “Cuando cae el telón, antes de llegar al camarín, existe un instante en el que uno no es nadie. Es un placer inimaginable. Voy a tratar de deslizarme al más allá por uno de esos agujeros negros” (*Apud* Negroni, 2006).

Quizás, deberíamos ver/leer los textos de Copi y de Lamborghini como esa luz de una vela apagada, como esos agujeros negros en los que se pierde la mismidad, en los que el yo abandona a sí mismo para salir al encuentro del otro.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César (1988), Prólogo a *Novelas y cuentos* de Osvaldo Lamborghini, Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 7-16.
- (2003), *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- ASTUTTI, Adriana (2001), *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J. C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- ATRIDGE, Derek (2007), *Jednostkowocæ literary*, Kraków, Universitas.
- BARTHES, Roland (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil.
- (2005), *La preparación de la novela*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.
- BATAILLE, George (2002), *El erotismo*. Barcelona, Tusquets Ed.
- BORGES, Jorge Luis (s.a.), “Nuestras imposibilidades”, en: <http://www.biblioteca.org.ar/LIBROS/132812.pdf> (Originalmente en *Sur*, nº 4, noviembre de 1931, pp. 131-135)
- (1995), *El Martín Fierro*, Madrid - Buenos Aires, Alianza - Emecé.
- CATELLI, Nora (2007), *La era de la intimidad. Seguido del espacio autobiográfico*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- CERTEAU, Michel de (2000), *La invención de lo cotidiano. Vol. I Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.
- CIXOUS, Hélène (1995), *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos Editorial.
- COPI (2000), *La internacional argentina*, Barcelona, Anagrama.
- (2002), *Cachafaz / La sombra de Wenceslao*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- DELEUZE, Gilles (2006), *La literatura y la vida*, ed. de Silvio Mattoni, Córdoba (Argentina), Alción Editora.

- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1988), *Mil Mesetas*, Valencia, Pre-Textos.
- (2008), *Kafka. Por una literatura menor*, México, Ediciones Era.
- DERRIDA, Jacques (1987), “Psyché: las invenciones del otro”, en AA. VV., *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*, Montevideo, XYZ Editores, pp. 49-106.
- (1989), *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Ed. Anthropos.
- DRUCARROFF, Elsa (1997), “Los hijos de Osvaldo Lamborghini”, en Noé Jitrik (ed.), *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, pp. 145-154.
- FOUCAULT, Michel (1989), *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI.
- FREUD, Sigmund (s.a.), *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en <http://www.tuanalista.com/Sigmund-Freud/974/XXV-EL-CHISTE-Y-SU-RELACION-CON-LO-INCONSCIENTE-1905.htm>
- GIORGI, Gabriel (2004), *Homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- GOMBROWICZ, Witold (1988), *Diario, 1 (1953-1956)*, Madrid, Alianza Editorial.
- HERNÁNDEZ, José (1997), *Martín Fierro*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- JITRIK, Noé (1971), “Forma y significación en El Matadero, de Esteban Echeverría”, en *El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos*, Buenos Aires, Siglo Veintinuno Argentina Editores, pp. 63-98.
- LADDAGA, Reinaldo (2007), *Espectáculos de la realidad. Ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

- LAMBORGHINI, Osvaldo (1988), *Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Sebral.
- (2005) *Tadeys*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- MARKOWSKI, Micha Pawe (2007), “Maurice Blanchot: fascinación zewnêtrznocéci”, en: Pawe Moœcicki (red.), *Maurice Blanchot. Literatura ekstremalna*, Warszawa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, pp. 41-50.
- NEGRONI, María (2006), “Un tratado sobre la extranjería de lo propio (*El uruguayo* de Copi)”, *Orbis Tertius*, nº 12, en <http://163.10.30.238:8080/OrbisTertius/numeros/numero-12/14-negroni.pdf>
- PAULS, Alan (2004), *El factor Borges*, Barcelona, Anagrama.
- PERLONGHER, Néstor (s.a.), “Matan a un marica”, en <http://www.literatura.org/Perlongher/npmatan.html>. (Originalmente en *Fin de Siglo*, nº 16, octubre de 1988).
- PRIETO, Adolfo (1966), *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Ed. Jorge Álvarez.
- ROSA, Nicolás (1999), *Usos de la literatura*, Valencia, Universidad de Valencia.
- SALESSI, Jorge (2000), *Médicos, maleantes y maricas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

EL VIOLENTO OESTE IMAGINADO

Rodrigo PARDO FERNÁNDEZ

(*Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo*)

Palabras clave: Violencia, novela, western, frontera, historia, rural

Resumen: La frontera entre México y Estados Unidos de América es el tema que une a tres novelas *western*, escritas desde las diferentes perspectivas de sus autores -un mexicano, un español y un estadounidense-, quienes emplean un género cargado de estereotipos y maniqueísmo para abordar la visión de ese espacio límite como sitio de conflicto pero también como condicionante del modo de narrar. A través de los arquetipos de las instituciones de poder es posible observar que la ley y el orden se corresponden con la normalización de la violencia de forma similar a como ocurre en la realidad.

Mots-clés : Violence, roman, western, frontière, histoire, rural.

Résumé : La frontière entre le Mexique et les États-Unis d'Amérique est le thème qui relie trois romans *western*, écrits d'après le différent point de vue de chacun de leurs auteurs -un Mexicain, un Espagnol et un Américain-, qui utilisent un genre littéraire chargé de stéréotypes et de manichéisme pour aborder la vision de cet espace limite comme endroit de conflit mais aussi comme recteur du mode narratif. Par l'intermédiaire des archétypes des institutions du pouvoir, nous pouvons observer que la loi et l'ordre se correspondent à la normalisation de la violence, tout comme cela arrive dans la réalité.

Key words: Violence, novel, western, border, history, rural.

Abstract: Mexico and USA border as topic links three western novels from several author views –a Mexican, a Spanish and an American- they use this genre plain of stereotypes and manicheism to abord a place of conflict which determines the way to tell. Through archetypes of power institutions is possible to observe how law and order concern with normalization of violence like it happens in reality.

...you have been looking for a fight and
now you can have it!

WYATT EARP

La literatura es una práctica cultural; la violencia es otra, dado que el animal político que somos actúa en sociedad y de acuerdo con una cultura históricamente construida. Su confluencia, la literatura como constatación (expresión, recreación, crítica) de la violencia, ha cobrado, en las últimas décadas, una fuerza y una expresividad difícil de entender en otro momento. Hay una *literatura de la violencia* que define la novelística que en Colombia parece mirar hacia la calle, el narcotráfico, la violencia organizada que relata Fernando Vallejo (1993); hay una *novela negra*, con Paco Ignacio Taibo II (1976) o Vázquez Montalbán (1972) en el ámbito de la lengua española, pero que se remonta a Dashiell Hammet y Raymond Chandler, que explora la violencia cotidiana, las luchas entre los grupos del poder y los individuos, donde nadie es inocente; incluso tenemos los *narcocorridos*, expresiones populares que explicitan lo que sucede en un México productor e intermediario necesario de la droga que pasa a Estados Unidos, narrando las vicisitudes del crimen organizado, la corrupción, el dinero fácil: *más vale morir como un rey que morir como un buey*, dice la canción. Podría hablar de novelas contra la guerra (*Matadero 5*, de Kurt Vonnegut) o sobre la guerra (*El tambor*

de *hojalata*, de Günter Grass), desde la experiencia periodística (*Territorio Comanche*, de Pérez Reverte), y de aquella literatura relacionada con los conflictos armados; o también de la violencia doméstica, rural y urbana, pero el espacio es insuficiente y es necesario acotar mi interés.

La literatura de la violencia saca a la luz, quizá más que ninguna otra, que no hay fronteras entre unas prácticas y otras, que el maltrato, la denigración, la tortura o la muerte son, mal que nos pese, comunes a buena parte de las culturas humanas.

De ahí que mi lectura, determinada por ciertos valores y condicionantes socioculturales, me permita ahondar en un espacio y en una problemática cercana al interés que tengo en la literatura en español y el contacto, estrecho y contradictorio, entre México y Estados Unidos. Habiendo elegido el espacio, he optado, tratando de apreciar líneas convergentes desde situaciones disímiles, por el análisis de tres novelas, tres prácticas narrativas: *Pop. 1280* (1964), del norteamericano Jim Thompson; *Par de reyes* (1983), del mexicano Ricardo Garibay, y *Cristo vs Arizona* (1988), de Camilo José Cela, Premio Nobel español.

¿De qué modo es posible vincular tres textos disímiles pero que, a la larga, hablan del mismo paisaje desolado y violento del llamado oeste americano,¹ y más certeramente, de ese espacio del imaginario colectivo que es la frontera?²

Contemplo como punto de convergencia una única geografía: la frontera entre México y Estados Unidos, donde transcurren

¹ En *The Merriam Webster Online* aparece la siguiente definición de salvaje oeste (*Wild West*): “the western U.S. in its frontier period characterized by roughness and lawlessness”.

² Se trata de la frontera más transitada del mundo, la más larga entre dos países, y una de las que manifiestan un mayor intercambio de toda índole (personas, productos, dinero, vehículos, drogas y armas) desde fines del siglo XIX.

esencialmente las novelas de Cela y Garibay; el espacio figurado por Thompson es más ambiguo, pero remite sin dudas al mismo oeste literario de Stephen Crane o Ambrose Bierce, por referir a autores reconocidos.

Presentes en todo *western*³ cinematográfico ya configurado –desde John Ford y el incorruptible John Wayne, pasando por Sergio Leone con *Puñado de dólares* en 1964, hasta *Unforgiven*, de 1992, de Clint Eastwood– los personajes centrales de *Pop. 1280* y *Cristo vs...* son el sheriff, las prostitutas, los trabajadores de los ranchos, los comerciantes, los matones y los vividores de poca monta. El escenario suele ser arquetípico, con personajes maniqueos, suerte de *Deus ex machina* para duelos al amanecer y bajas pasiones a la sombra de las montañas de Mount Valley.

La palabra *western*, originariamente un adjetivo derivado de *west* y cuyo significado es «relativo al oeste», se sustantivó para hacer referencia a las obras (fundamentalmente cinematográficas, aunque también existen en la literatura, como el prolífico Lafuente Estefanía) que estuviesen ambientadas en el antiguo oeste americano. En principio una película se incluiría en este género simplemente por estar situada su acción en un contexto determinado: la exploración y el desarrollo del territorio occidental de Estados Unidos durante el siglo XIX. Sin embargo, con el tiempo las características de dicho contexto histórico se fueron extendiendo a los personajes de esas historias, condicionando su modo de vida y definiendo su idiosincrasia. Por la proliferación de espacios y situaciones violentas, o bien por situaciones al margen de la ley (ambigua, del más fuerte), el género se fue enfocando hacia la

³ Basado en la vida en los estados fronterizos de Norteamérica, con frecuencia describe situaciones y personajes brutales, donde se suele distinguir entre buenos, malos y *extras*, e incluye algún tipo de moraleja final.

confrontación de los diversos personajes, adquiriendo un carácter cada vez más psicológico. Este aspecto, este logro es el que trasciende a las novelas que me ocupan, en distintos modos.

Par de reyes es el relato de dos hermanos pistoleros en los territorios del lado mexicano de la frontera. Son personajes atormentados por la muerte del padre, a quien consiguen vengar, pero sobre todo, por un destino marcado por su habilidad con el revólver, el amor entre ellos y los intereses corruptos de los militares de la zona.

El título de la novela habla del juego, de la baraja que pasa de mesa en mesa en tугurios de postín o mala muerte, pendiente de los caprichos de la suerte o la habilidad del tahúr, amenazada por una mano más fuerte, ya sea porque lleve un as o un arma bajo la manga. La violencia es la motivación de los personajes, Reinaldo y Martín del Hierro. Quien a hierro mata a hierro muere, pero si del cielo te caen las armas aprende a ser pistolero, o muere. Reinaldo y Martín aprenden rápido y bien, y esa es su condena. Entramos a un mundo difícil por el clima y el terreno, los intereses creados o las deudas de sangre, y una cualidad que destaca en la narración es justamente esa: la lectura es difícil, cercana al habla cotidiana, a las expresiones del campo. Garibay recurre a las onomatopeyas, a las palabras que se mezclan, confunden y transforman en los diálogos, pero también en el pensamiento.

Es esencial entender un rasgo que comparten los personajes de la frontera en estas tres novelas: pasan del ocio a la violencia, de la tranquilidad al estallido sin transición. Martín vacía su revólver a las primeras de cambio, la primera vez que se enfrenta a otros hombres, vengando la muerte de su padre:

Pascual Velasco se levanta. A todo vuelo del brazo, con el revólver Martín le asesta un golpe salvaje en mitad de

la cara. [...] Se ha movido uno de los guardaespaldas, no más de muy poco y se ha oído el estallar de un látigo, seca y relampagueante bala de Martín, y el hombre se está retorciendo grotescamente, como bailarín borracho y ya va muerto en el aire, antes de romperse la boca entre las patas de las mesas que Velasco ha derribado (Garibay, 2002: 49).

Maniquea o arquípica, la novela del oeste, como origen común a las novelas que ahora abordo, suele evitar cualquier dificultad en el estilo (pobre, práctico), las descripciones (nulas o modélicas) o el argumento (archiconocido, predecible). Sin embargo, las historias que Thompson, Garibay y Cela construyen no pecan de estos defectos, sino por el contrario, los aprovechan, los extrapolan y los convierten en telón de fondo para una realidad que está ahí, en los periódicos, en lo cotidiano, en la migración de todos sitios, en la violencia como recurso habitual, en la prevalencia de la ley del más fuerte. El modelo de *novela del oeste* es superado a partir de sus propias virtudes (la acción vertiginosa, los diálogos ágiles y sin acotaciones), e incluso teniendo como base algunos de sus defectos (la brutalidad, la indiferente reacción frente a la violencia gratuita, el egoísmo, la miseria humana en todas sus manifestaciones). En *CvsA* el padre de Wendell Liverpool Spana asesina a Zuro Millor por una estupidez; el desprecio es racial, social, de indiferencia frente al *otro*:

Zuro Millor el cholo de la mierda le dijo a mi padre que el caimán no hablaba, que era mentira que el caimán hablase y mi padre lo mató pegándole una topada en el pecho, tampoco demasiado fuerte, con una topada mediana ya tuvo bastante, cualquiera hubiera hecho

mismo que mi padre, a un hombre no se le puede llamar mentiroso porque se puede cabrear y entonces mata (Cela, 1989: 73-74).

Mientras que en *Pop. 1280* Nick Corey dispara desde las sombras sin pestañear. La indiferencia ante las acciones violentas, propias y ajenas, es un rasgo compartido por todos los personajes, partícipes o espectadores de la acción: es así, de algún modo, como la violencia se aprende a vivir en Tijuana o Ciudad Juárez en estos días, y es el trasfondo por el cual, en esa misma frontera, hay rancheros que salen a cazar *espaldas mojadas*, migrantes ilegales, como si se tratara de venados.

El contraste entre *Par de reyes* y *Pop. 1280* se da sobre todo en dos aspectos: la primera es una novela de personajes que no tienen la posibilidad de elegir, excepto su muerte, y el lenguaje y la estructuración de la historia remiten a ese contexto, a ese territorio desolado, alejado de la mano de Dios, como se apunta en la novela de Cela, y nos lo hacen compartir, vivir (leer) con dificultad;⁴ en cambio, en la novela de Thompson se ha optado por una suerte de franqueza, de *limpieza* en la narración de los hechos, una primera persona engañosa, que sin embargo al cabo oculta las verdaderas motivaciones del personaje protagonista y otorga cierta irrealidad, por su verismo, a los hechos violentos relatados⁵.

⁴ Una novela que también logra con éxito esta pretensión, la de hacer confluír el contexto, la historia y el estilo de la narración es *La muerte es un asunto solitario*, de Ray Bradbury (1990); en el cine, para hablar de un referente cercano al *western*, *Hombre muerto* (1995), de Jim Jarmusch.

⁵ Es dicha tradición de la literatura norteamericana, de relato de la violencia despojado de todo adorno y toda concesión, cfr. Ellroy (2002) o Lehanne (2004), entre otros.

La novela de Thompson es el arquetipo del lector engañado por el narrador, en la mejor tradición de las novelas de misterio, pero justo por el sitio más sensible: el protagonista es el asesino, es quien transgrede las convenciones sociales; pero no hay condena moral en el relato o castigo de la justicia, sólo constatación de hechos. En esta faceta coincide con la intencionalidad de Cela⁶ de mostrar a personajes que no son, de ninguna manera, inocentes, sino al contrario, son responsables de sus decisiones, de su violencia verbal, física, de pensamiento, palabra u omisión pero de muchos modos conciente, intencionada. Escribe Thompson:

Pero no había salido tan mal, me dije. Que Rose hubiera matado a Myra y a Lennie me era igual de útil. [...] [Rose] —¡Te he hecho una pregunta, maldita sea! ¿Quién planeó estas muertes? ¿Quién ha dicho una mentira cada vez que respiraba? ¿Quién es el que ha estado fornicando conmigo y Dios sabe con cuántas más? —Ah, vamos —dije—. Esas cosas no cuentan (Thompson, 1980: 175, 177).

La realidad se muestra como un conjunto de individualidades aisladas, egoístas, indiferentes ante los *otros*. Corey, el *sheriff* corrupto y manipulador de *1280 almas* desprecia las convenciones sociales, las leyes, dando prioridad a sus propios intereses; lo mismo hace, en la novela de Cela, Wendell, cuando habla de sí mismo pero sobre todo cuando relata las acciones de los demás; Martín del Hierro, en *Par de reyes*, actúa de acuerdo con ese criterio, el cual considera que la ley sólo es aplicable a uno cuando

⁶ En el caso de la novela española, ver también Cela (1942) o Delibes (1981); en Francia, ver Camus (1942) o Boyer (1969).

conviene, y ni aun entonces. En el fondo, a los tres personajes les atrae la violencia como un imán, es una forma *natural* de actuar en el mundo en el que se desarrollan: en el espacio literario del oeste americano, idealizado por razones patrióticas (es uno de los reconstruidos pasados de un pueblo sin historia), y al mismo tiempo ficcionalizado. Sea por elección o por circunstancias, los personajes de Cela y Thompson, enfrentados por el mundo, optan por salvarse; en *Par de reyes* el pistolero que ha enseñado a los hermanos Del Hierro tiene esa misma actitud, la de la mirada vacía frente a la muerte. Matar o morir, parece ser la consigna.

Por otra parte, el contenido (el significado) se vincula de manera explícita a la forma. Ciertas historias *exigen* la forma de ser contadas, o al menos el autor así las ha construido, como si lo fueran. Referirme a la relación indisoluble de la forma y el contenido, de una exigencia recíproca y necesaria, no intenta plantear la cuestión de la preponderancia de una sobre la otra, sino la existencia de obras concretas que, de manera más o menos explícita, evidencian esta relación. En la literatura contemporánea pienso en *Las ciudades invisibles* (1972), de Italo Calvino, crónica de invención y juego; en la cinta de Moebius –ejemplar metaficción, *mise en abîme*– planteada en *Finnegans Wake* (1939), de James Joyce y *Continuidad de los parques* (1956) de Julio Cortázar.

Par de reyes es un viaje desde la muerte, el asesinato, hasta el olvido, otra forma de morir: de la pérdida de la inocencia a la superación del hecho que nos ha hecho mayores. Por tanto, la historia se construye *in crescendo*, con ciertas notas discordantes, pero siempre con la tensión como fondo, lo que conduce a un final violento y un epílogo que, más que calmo, remite de nueva cuenta a la tensión. Por su parte, en *Pop. 1280* se construye la historia no a partir de que sepamos los hechos, sino sólo su apariencia: nuestro recorrido lector es sólo por la superficie, y la

novela se desarrolla con esa ligereza, como si las cosas fueran lo que vemos, sin honduras; hacia la conclusión nos percatamos de que ha habido siempre un rostro velado, unas acciones y motivaciones ocultas, pero el tono en que son narradas y su desenfadada presentación tienen como objetivo mostrarlas en toda su crudeza, sin juicios de valor.

En *CvsA* el título esconde/señala parte del juego que subyace en la construcción de la novela. La estructura remite a la letanía en su reiteración de personajes y sucesos, en la revelación de la historia nodal desde la periferia hacia el centro, desde el individuo protagónico (narrador) hasta la colectividad relacionada con un suceso particular, el duelo acaecido el 26 de octubre de 1881 en el O.K. Corral, en la ciudad de Tombstone, Arizona.

La elección de la letanía en *CvsA* no es fortuita, sino que responde a una forma de vivir, de recordar (contar), de descubrir poco a poco la esencia de la historia mientras volvemos una y otra vez sobre nuestros pasos, recorriendo una espiral dialéctica, siempre sabiendo un poco más, acercándonos más al hecho que vincula acciones y personajes.

La crónica del duelo en el O.K. Corral es ambigua, no queda clara la intención de los hermanos Earp, de Clanton (que parecen ejecutores) y aún más, queda esbozada con cierta tibieza la propia intervención del sheriff Behan (que parece estar de parte de los asesinos). Que se remita a esta situación no me parece fortuito, ni tampoco, en el otro extremo del espectro, considero que se trate del eje central de la historia. Lo elocuente es que, despojando a esta confrontación de su carácter idealizado, modélico (refrendado y difundido por el *western* cinematográfico), donde los personajes arquetípicos del bien y el mal se enfrentan, lo que leemos nos habla de un mundo en el cual los motivos de la violencia no quedan del todo claros, o bien se sitúan en un

espacio ético que ahora nos resulta ajeno, resguardados bajo una suerte de conciencia de la sociedad moderna, civilizada, aunque se trate sólo de una ilusión.

Cela refiere, por tanto, este acontecimiento para mostrar, para justificar a sus personajes, brutales, instintivos, salvajes, cuyo fin es la muerte, de cualquier modo:

en el cementerio de Boothill en Tomistón, aquí yace Lester Moore cuatro balas de un 44 ni más ni menos, a los cinco ahorcados los sepultaron juntos, Dan Dowd, Red Sample, Tex Hovard, Bill Delaney, Dan Kelly, ahorcados legalmente el 8 de marzo de 1884, no todos mueren con la ley adornándoles la cabeza que va a sacar la lengua (Cela, 1989: 195).

La ley y el orden se corresponden con la normalización de la violencia. La muerte, sin ironía, es legal o ilegal. Hasta la fecha, la condena de muerte está considerada en varios estados de la Unión Americana; y no olvidemos que en España era legal y se ejecutaba hasta mediados de los 70, y casi una década después fue ejecutado un hombre en Francia, *legalmente*. Guardando las distancias y sin perder de vista que la realidad puede ser tan sórdida como la ficción más elaborada, es que podemos hablar en *CvsA* de la crudeza de los hechos y el permanente “vivir en el pecado” de los personajes, pero quizá, de muchos modos, la confesión de Wendell pretenda redimirlos a todos, “sólo me queda pedir a Dios que los muertos me perdonen” (Cela, 1989: 238), o más probablemente, salvarse a sí mismo.

Entre *Cristo vs Arizona* y *Pop. 1280* es posible partir de una confluencia, relacionando dos personajes, entre otros aspectos relevantes: Sam W. Lindo, comisario de Tumbstone a finales de

1900, en la novela de Cela, y Nick Corey, el narrador protagonista de Thompson.

En su esencia, tanto Cela como Thompson se apartan (aprovechando estructuras reconocibles)⁷ del *western*, malamente explotado, y recorren cada uno a la perspectiva de un narrador/personaje que evidencia (y aún más allá, hace hincapié en) la doble vida de ese pequeño modelo social de la Norteamérica de los estados fronterizos, rural, unas cuantas casas en torno a una estación de ferrocarril, una tienda donde se encuentra lo que haga falta y un bar/burdel que centra las inquietudes de los hombres rudos, de estrechez de miras. Refiere Nick Corey:

Bajé por el oscuro centro de la calle mayor. Giré al sur al llegar al final y me dirigí al río. Apenas había una mota de luz en aquel lugar, algo así como una chispita que destacase entre la tiniebla. Supuse que procedía del burdel o, mejor aún, del pequeño embarcadero que había detrás. [...] Allí estaban los macarras, tal y como había supuesto. [...]

—Buenas noches, gentiles caballeros —dije—. Hola y adiós.

El *Ruby Clark* [un barco de vapor que pasaba] hizo sonar la sirena.

Cuando se desvaneció el eco, Moose y Curly estaban ya en el río con un proyectil entre los ojos.

Esperé en el pequeño muelle hasta que el *Ruby* hubiera pasado. Siempre he dicho que no hay nada más bonito que un vapor por la noche (Thompson, 1980: 36-39).

⁷ Ver la perspectiva de Jorge Luis Borges en este sentido, en su prólogo a *La invención de Morel* (1972).

La relación *CvsA* y *Pop. 1280* es más compleja, más difusa quizá pero, al tiempo, más estrecha de lo que aparenta una primera lectura. En la intencionalidad de los narradores de Cela y de Thompson la primera persona se impone en la perspectiva de personajes cínicos y autocomplacientes.

Las distintas perspectivas de la enunciación permiten construir una suerte de arquetipo, el cual, sin embargo, no hace sino responder a los modos y las exigencias, los comportamientos y los parámetros sociales en que se desenvuelven los comisarios o los militares en ese ámbito rural, bárbaro, y sus conciudadanos, habitantes de esos pueblos olvidados de la historia oficial, concebida originalmente en relación a los grupos de poder, a los grandes personajes.

Como primer acercamiento, entonces, se pueden establecer las instituciones de poder, represivas pero con un barniz de legalidad, las cuales definen y relacionan estas tres novelas, a partir de la importancia que tienen para el desarrollo de la acción narrativa. Son los condicionantes, los espacios donde la acción se sucede, donde los personajes se someten a distintas relaciones de poder: la comisaría o el cuartel, el poder estatal, la supuesta ley; el burdel-cantina, donde cobran preponderancia lo sexual, instintivo, la violencia; la calle, el ámbito de lo público, que tanto muestra como oculta; la casa-hogar, pretendido espacio de igualdad, de seguridad, pero al mismo tiempo de condena, de traición, de rebelión; y por último el campo, esto es, la barbarie, donde rige la ley del más fuerte, que permea en todos los otros espacios pero que sólo aquí se muestra sin disimulo. La siguiente constatación de hechos puede aplicarse al contexto de cualquiera de las tres novelas:

El hambre, la insatisfacción continua, las deudas que traen siempre los plazos. El cómo-comeremos, el cómo-

dormiremos, el cómo-nos-taparemos-el-roñoso-culo. [...] es el vacío el que piensa, y uno se encuentra ya muerto interiormente; y lo único que hace es propagar el hedor y el hastío, las lágrimas, los gemidos, la tortura, el hambre, la vergüenza de la propia mortalidad. El propio vacío (Thompson, 1980: 170-171).

La miseria humana (la redundancia es voluntaria) es compartida y descrita de modos similares; debemos lamentar, y por ello esta literatura sigue siendo vigente, que aún hoy pervive de muchos modos en esa frontera, ahora quizá maquillada por fábricas maquiladoras y venta de autos *gringos* usados. De este modo (y queda para otro momento la necesidad de ahondar en estas relaciones del poder y los hechos), es posible tanto imaginar como reconstruir el ámbito físico (geográfico), esa escisión entre dos territorios que es como una herida que nunca sana, a partir del desarrollo de las historias narradas.

Tanto en la novela *CvsA*, de Cela, como en *Par de reyes*, de Garibay, la geografía (local o regional, íntima o abierta a múltiples redes; descrita o sugerida en la narración) cobra gran importancia para entender el interactuar de personajes, contemporáneos o anteriores al narrador. Me remito ahora sólo a estas dos novelas porque muchas de mis apreciaciones parten de mi lectura de textos escritos en español; mi aproximación a la novela de Thompson algo ha perdido en su traducción, por lo que deberé dejar para otro lugar un análisis más detallado.

El espacio geográfico al que me refiero es la frontera, zona de conflicto, violenta y creadora. No se ha entendido, me parece, en ninguna de las lecturas de *CvsA* (a la que se intenta referir siempre al ámbito español) la importancia que la frontera tiene en la conformación de la historia, la estructura, la diversidad de

personajes y en su forma de actuar en el mundo. La Arizona de fines del siglo XIX tenía menos de 50 años como territorio independiente de México y afiliado a la Unión Americana; la frontera era un espacio de confluencia de inmigrantes de todos sitios, razas diversas convivían en una clara y terrible diferenciación, en una relación diastrática que se evidencia claramente en las prácticas sociales de los personajes, en su modo de hablar (si bien referido en tercera persona), en sus medios de ganarse la vida, esto es, de sobrevivir en un territorio hostil (desde los nativos amerindios hasta los polacos, desde los descendientes de los esclavos traídos de África hasta chinos, irlandeses, españoles y por supuesto, las múltiples posibilidades del mestizaje).

esto no es ningún secreto y lo sabe todo el mundo, hay un Nogales en Arizona y otro igual en Sonora ... quizá fuera mejor decir que hay un Nogales cortado en dos por la frontera ... a Sásabe y a San Luis les sucede lo mismo, hay uno al norte y otro al sur (Cela, 1989:163).

Ese mundo sólo es posible en la frontera mexicana-estadounidense de ese periodo (y aún quizá en la actualidad, ahora tamizada por el narcotráfico, el paso de indocumentados y el creciente comercio negro de armas desde la Unión Americana hacia México), con esa heterogeneidad, con esa complejidad de relaciones, y sobre todo, con esa violencia por las diferencias intrínsecas entre los personajes, en esa conformación incipiente de un país y de una sociedad en la que cada uno ve para sí mismo. Las diferencias culturales tienen que ver con la necesidad de establecer espacios de poder frente a los otros, pero también están condicionados por una falsa apreciación en cuanto a la supuesta *diferencia*: de clase, de raza, de sexo, de profesión, de *status*. Es el hombre como lobo

del hombre (y de la mujer), pero sobre todo es el ser humano como lobo de los demás, que le son extraños, ajenos, y por tanto, despojados de valor. Ahora todos somos iguales, pero para morir, para ser violados, ejecutados, torturados, perseguidos, para vivir en la miseria, para vivir sin nada que llevarse a la boca.

La violencia, exacerbada y en muchos sentidos gratuita (instintiva, visceral) de *CvsA* también aparece, referida al mismo espacio, al mismo modo terrible (entre la ternura y la desesperación) de entender las relaciones del ser humano con los demás y con la naturaleza, en la novela *Par de reyes*:

Y en esa manera de mirarlo está la vida de los dos, entera, y todos los asesinatos de Martín y sus fechorías y sus salarios horrendos y pandillas y daifas y pistoleros e inocentes, desde Pascual Velasco hasta Muzo el negro de Tijuana hasta los hijos de Zenón, y está su pierna podrida y el infinito del desierto a pleno sol para dentro de pocas horas [...] y está la tristeza de siempre, de todo tiempo (Garibay, 2002: 219-220).

En muchos momentos, para narrar esa amalgama, esa agobiante carga ideológica, cultural, pervertida (en tanto perturbación del *status quo*) en la que viven y matan los hermanos Reinaldo y Martín del Hierro, el narrador formulado por Garibay recurre (como lo hace Cela en toda su novela a través del monólogo de Wendell) a larguísimos párrafos, páginas y páginas de prosa continua, desdeñando el uso del punto, optando por la repetición (en el orden de la letanía como modelo a subvertir) y la construcción obsesiva de acciones y tiempos, además de un entramado complejo donde los nexos parecen arbitrarios y las historias aparecen, como señala Alvar (1989: 7):

los pensamientos no vienen concitados por un pensamiento que los hilvanara de una manera lineal, sino que cada uno de ellos surge *ex abrupto* desde la caverna del recuerdo. Entonces el relato cobra un aire de monólogo interior en el que actúa no una pretensión literaria, sino la psicología que hace aflorar a cada personaje en el momento en el que algo (un recuerdo, un recurso retórico) ha exigido su presencia.

Pareciera, de este modo, que un mismo universo, un espacio geográfico concreto *imaginado* (y esto es lo importante) por dos escritores disímiles, español uno, mexicano el otro, la frontera (encuentro, fin, ruptura, inicio) condiciona, en cierta medida, el modo de narrar. Y una preocupación, la violencia, exaltada por la escritura, quizá, pero no exagerada si leemos las noticias y vemos cómo, hasta la fecha, se vive y se muere en esa zona del mundo. No se trata de un determinismo fácil, maniqueo, sino la comprensión de que una realidad –que el escritor recrea, imagina, trastoca en la escritura– también participa del proceso; la frontera y los personajes que la habitan no son mero escenario y figurines, sino problemáticas humanas específicas, una geografía desolada y compleja que se constituye como eje vinculante de la historia.

Vale la pena destacar también, aunque sólo sea enumerándolos, que la frontera y sus características se evidencian en aspectos mucho más sutiles de las novelas de Cela y Garibay: el lenguaje popular, dichos y refranes, uso de arcaísmos, palabras en inglés o *spanglish*, construcción poco ortodoxa de las historias, de las palabras:

Y ónde se revuelve aquel sonso como si le hubieran metido lumbré en el culo y se da el encontronazo con

el caballo del Tejada que por poco y no lo saca de la sía. Y no, la gente a risa y risa. Porque así era ¿ves tú?, que se hacen los tontos, que no van, que ya se van, que no se dan cuenta, que ni les importa pues el asunto parel questán (Garibay, 2002: 131).

Aparece también la historia, que sucede siempre en lugares lejanos, sucesos del México revolucionario, de la lejana Europa, de los Estados Unidos, la miseria, el papel denigrante de mujeres y razas distintas a la blanca, y omnipresente, la violencia: el uso de la fuerza, de la violencia física, sexual, armada, verbal, de unos contra otros, prevaleciendo la ley del más fuerte.

Esta aproximación a tres novelas del oeste, tres novelas de la violencia (y a sus relaciones, su estructura, su conformación discursiva) no ha agotado las posibilidades, sino sólo ha apuntado líneas a seguir para su comprensión. Así como en un estudio extraordinario Gumilev (1994) apuntaba la influencia de los cambios climáticos y de un reino imaginario en el desarrollo histórico de los pueblos mongoles, es posible suponer que la práctica social que llamamos literatura (en la concreción que nos interesa, las novelas, en este caso de la frontera) se vea influenciada por el ámbito geográfico al que se refiere (la confluencia de tipos humanos y sus roces, las formas del poder), por las características de los tipos humanos que recrea (seres brutales y simples, apasionados o indiferentes), y al cabo, condicionada también por el prejuicio (de signo positivo o negativo) que incide en nuestra visión del mundo.

REFERENCIAS

ALONSO, Santos (2003), *La novela española en el fin de siglo, 1975-2001*, Madrid, Mare Nostrum Comunicación.

- ALVAR, Manuel (1989), "Cristo versus Arizona", en *Ínsula*, 518-519, pp. 7-8.
- (1991), "El lirismo en las novelas de Cela", en *Nuevos estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- AZANCOT, Leopoldo (1988), "Categorías del pasmo. Una invención sobre el Oeste americano", *El País*, 28 de febrero, p. 16.
- BEHAN, Johnny (1881), *The Shootout at O.K. Corral*, november 2, ref. por Dylan W. Humphrey, <<http://www.sccs.swarthmore.edu/users/98/dylan/tomb/shootout.html>>
- BORGES, Jorge Luis (1972), "Prólogo", en Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel*, Madrid, Alianza Editorial.
- BOYER, François (1969), *Juegos prohibidos*, Barcelona, Plaza y Janés (*Jeux interdits*, 1952).
- BRADBUY, Ray (1990), *La muerte es un asunto solitario*, Barcelona, Minotauro.
- CELA, Camilo José (1988), *Cristo versus Arizona*, Barcelona, Seix Barral.
- DELIBES, Miguel (2004), "Camilo José Cela", en *España 1936-1950: muerte y resurrección de la novela*, Barcelona, Destino.
- (1981), *Los Santos Inocentes*, Barcelona, Seix Barral.
- ELLROY, James (2002), *L.A. Confidencial*, Madrid, MDS Books/Mediasat, dos volúmenes.
- GARIBAY, Ricardo (2002), *Par de reyes*, México, Fondo Regional para la Cultura y las Artes/zona centro, col. Aguas profundas.
- GÓMEZ MORIANA, Antonio (1987), "Dimensiones sociocríticas y análisis del discurso", *Eutopías. Teorías/Historia/Discurso*, vol. 3, núm. 2-3, otoño 1987-invierno 1988, Valencia, pp. 67-78.
- GUILLÉN, Claudio (1998), *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Barcelona, Tusquets.

- GUMILEV, Lev Nikolaevich (1994), *La búsqueda de un reino imaginario: la leyenda del preste Juan*, Barcelona, Crítica.
- KRONIK, John W. (1989), “Desde Torremejía al O.K. Corral”, en *Ínsula*, 518-519, pp. 43-45.
- LEHANE, Dennis (2004), *Plegarias en la noche*, Barcelona, RBA ediciones.
- Merriam Webster Online* (The) <<http://www.m-w.com/dictionary/wild%20west>>
- NAVARRO MARTÍNEZ, Matilde E. (1991), “Crónica y animalidad de Cristo versus Arizona”, en *Palabra en libertad. Homenaje a Camilo José Cela*, vol. II, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 211-215.
- PAZ GAGO, José María (1994), “Enunciación y recepción en la ficción postmoderna: *Cristo versus Arizona* de Camilo José Cela”, en *Lenguaje y textos*, núm. 5, pp. 63-70.
- SOBEJANO, Gonzalo (1997), “Cristo versus Arizona: confesión, crónica, letanía”, en *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, año III, núm. IX, pp. 139-162.
- TAIBO II, Paco Ignacio (1976), *Días de combate*, México, Grijalbo.
- THOMPSON, Jim (2003), *1280 almas*, Barcelona, Diagonal del Grup 62.
- VALLEJO, Fernando (1993), *La virgen de los sicarios*, Bogotá, Alfaguara.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1972), *Yo maté a Kennedy*, Barcelona, Planeta.
- VILLANUEVA, Darío (1991), “La intencionalidad de lo sexual en la obra de Camilo José Cela”, en *El polen de las ideas*, Barcelona, PPU, pp. 175-184.

EVOLUCIÓN HISTÓRICA Y VIOLENCIA SEXUAL. UNA APROXIMACIÓN SOCIOCRÍTICA A *CIEN AÑOS DE SOLEDAD*

Sylvia KONIECKI
(*Universidad de Granada*)

Palabras clave: Sociocrítica, ideosema, paradigmas de pensamiento, valores sociales.

Resumen: La extendida tesis de que *Cien años de soledad* se estructura sobre los principios del mito implica que el Macondo inicial es un paraíso que se pervierte por culpa de agentes externos. Un análisis sociocrítico evidencia que, en contraste con la aparente paz social, los macondinos son desde el principio portadores de instintos violentos. La agresividad en las relaciones sexuales es el reflejo del espíritu de los antepasados de la familia Buendía –los conquistadores de las tierras americanas-, ya que el cuerpo femenino se concibe como la tierra virgen que debe ser dominada a través de la fuerza. Asimismo, la historia del pueblo encuentra un paralelo en la historia de la prostitución, que irrumpe en el universo narrativo junto con el progreso, y el espíritu del capitalismo mueve a los personajes masculinos a utilizar el cuerpo femenino únicamente en términos de un intercambio económico. Los instintos de dominación de los miembros de la estirpe explican una característica propia de los Buendía: su incapacidad para amar, que los vuelve seres insolidarios y los condena a la soledad.

Mots-clés : Sociocritique, idéosème, paradigme de la pensée, valeurs sociales

Résumé : L'idée répandue selon laquelle *Cent ans de solitude* est fondé sur le mythe originel implique que le Macondo initial est un paradis pervertit

par des agents externes. Une analyse sociocritique met en évidence le fait que, contrairement à la paix sociale apparente, les Macondins sont, depuis leur origine, porteurs d'instincts violents. L'agressivité dans les relations sexuelles incarne le spectre des ancêtres de la famille Buendía – les conquérants des terres américaines – ; le corps de la femme est conçu comme la terre vierge qui doit être asservie par la force. De même, l'histoire du village trouve un parallèle dans l'histoire de la prostitution qui, tout comme le progrès, envahit l'univers narratif; en outre, l'esprit du capitalisme incite les hommes à utiliser le corps de la femme uniquement en termes d'échange économique. L'instinct de domination de la famille révèle une caractéristique propre aux Buendía: leur incapacité d'aimer qui fait d'eux des êtres individualistes et qui les condamne à la solitude.

Key words: Sociocriticism, ideoseme, models of thinking, social values.

Abstract: The widespread thesis that *One Hundred Years of Solitude* is structured on the principles of myth implies that the original Macondo is a paradise that becomes corrupted by external forces. A sociocritical analysis shows that, in spite of the apparent social peace, violent instincts are present among *macondinos* from the beginning. The aggressiveness in sexual relationships reflects the spirit of the ancestors of the Buendía family –the conquerors of the land–, since the female body is conceived as the virgin land that has to be forcefully dominated. Similarly, the town's history finds a parallel in the history of prostitution, which bursts into the narrative universe along with progress, and the spirit of capitalism pushes the male characters to use the female body only in terms of an economic exchange. The lineage members's instincts of domination explain a peculiar trait of the Buendía: their inability to love, which makes them unsupportive individuals and condemns them to solitude.

Partiendo de los planteamientos teóricos del profesor Edmond Cros, el presente artículo quiere ahondar, a través de un análisis de las actitudes sexuales de los protagonistas masculinos del universo narrativo, en la pregunta acerca del origen de la soledad que sufre la familia Buendía. El uso reiterado de la violencia en esta esfera del comportamiento remite a ciertos sistemas de valores sociales que los personajes mantienen en el ámbito de lo no consciente

y que solo se expresan en el contexto de la sexualidad; por ello, el estudio de la expresividad masculina en relación con el sexo puede aportar importantes claves para comprender aspectos fundamentales de la narración, como la condena que cae sobre la estirpe sentenciándola a desaparecer, o incapacidad para el amor que sufren sus miembros.

Cien años de soledad presenta una comunidad marcada por el sincretismo cultural, donde –como sucede en el Caribe colombiano– conviven costumbres y creencias procedentes de muchos rincones del planeta. Por otra parte, la súbita llegada de forasteros a la aldea tiene como consecuencia que el progreso no surja paulatinamente por obra de los propios macondinos, sino que irrumpa desde fuera, lo que provoca un mayor contraste entre los diferentes modos de producción que coexisten en el mismo espacio. El mundo ficcional se convierte, así, en un crisol de expresiones culturales y de tiempos históricos distintos, lo cual dificulta enormemente la interpretación de la novela: no solo los personajes tratan de comprender la cambiante realidad con visiones del mundo fragmentadas, sino que el propio lector presencia cómo se entremezclan distintas concepciones de la temporalidad procedentes de paradigmas de pensamiento aparentemente irreconciliables.

Esta desestructuración del universo, causada por la confrontación de distintas cosmovisiones, ya expresa en sí misma una interpretación de la realidad latinoamericana, porque plantea una indefensión de los habitantes del Tercer Mundo frente a fenómenos procedentes de los países desarrollados. Ante la aparición de objetos y eventos inéditos se improvisan explicaciones coherentes con las creencias autóctonas, pero, al no ser siempre posible esta adaptación, es necesario aceptar el razonamiento de los forasteros, cuya visión del mundo no se comprende a cabalidad: el resultado

es una cosmovisión creada a partir de retazos ideológicos. Dado que el universo que propone García Márquez refleja esta misma complejidad ideológica, un estudio de orientación sociocrítica parece muy pertinente. Comenta el mismo Cros:

Cuando digo que la sociocrítica se ha ocupado de la literatura latinoamericana me refiero a la sociocrítica tal como yo la trato de promover, porque a otras corrientes no les concierne en absoluto la cultura de lengua española. Esta aproximación motiva a nuestros colegas de América Latina, quizás precisamente porque hace énfasis en la necesidad de tener en cuenta las múltiples vías por las cuales se invierte la ideología. Los impactos de la ideología son muy importantes en los países del Tercer Mundo. La realidad sociopolítica y socioeconómica en África o en América Latina, hace que los académicos en estos continentes no puedan soslayar las condiciones sociales (Chicharro, 2008).

Un análisis sociocrítico me permitirá ahondar en los valores sociales que se expresan en el texto sin una intención expresa de su autor, en un ámbito que se extiende más allá del *campo de visibilidad social*, donde se puede observar, siguiendo a Cros, *una proyección interiorizada, pero no consciente, de las relaciones externas al sujeto hablante y que se inscriben en las vivencias en forma de prácticas de lenguaje, gestuales y, de manera más amplia, sociales*. En la escritura actúan sistemas semióticos que articulan estas relaciones objetivas no conscientes, por lo que *el escritor dice siempre más de lo que comprende o de lo que capta*. Puesto que precisamente en este terreno radica el interés fundamental de la sociocrítica, *ningún trabajo que se inspire en mayor*

o menor medida en el estructuralismo genético puede admitir el planteamiento de los problemas de análisis textual en términos de intención o de proyecto (Cros, 1986: 32).

El planteamiento expuesto más arriba, según el cual en *Cien años de soledad* coexisten diversos paradigmas de pensamiento de forma fragmentada, se enfrenta a una interpretación de la novela muy extendida, que afirma que esta se basa en los principios del mito. Dada la importancia que le otorga un gran número de críticos a este aspecto del texto, considero pertinente abordar este problema al principio de este estudio.

LA APARIENCIA DEL MITO

En un importante sector de la crítica que se ocupa de *Cien años de soledad* existe un consenso acerca de la estructuración mítica del universo de la novela. Esta interpretación se apoya, sin duda alguna, en poderosos argumentos: las numerosas referencias a citas bíblicas y a relatos mitológicos, el aspecto formal de la narración –que describe el nacimiento, auge y caída de una estirpe y de una localidad–, así como las frecuentes declaraciones de los propios escritores del *Boom Latinoamericano*, que planteaban su pretensión de abarcar el mundo entero –representado en el microcosmos de su obra– en la *novela total*. El deseo de demostrarle al público la emancipación cultural de Latinoamérica se vislumbra con claridad en la construcción de ficciones a partir de elementos procedentes de una cosmovisión particular, para mostrar una mirada continental que difiere, en mayor o menor medida, de la heredada de Europa. Como ya sucediera en diversos textos de la llamada *Nueva Narrativa latinoamericana*, que no alcanzó un éxito editorial hasta producirse el fenómeno del *Boom*, los autores se preocupan por darle respuestas propias a los problemas humanos

y sociales, en lugar de importar irreflexivamente las fórmulas provenientes de los países desarrollados¹. A diferencia de la literatura latinoamericana del Siglo XIX, que, con escasas excepciones², se suma a movimientos artísticos nacidos en el viejo continente –la superación de la Colonia tendrá como consecuencia la adopción de modelos de otros países europeos, especialmente franceses–, en el Siglo XX hay una preocupación por encontrar una voz propia. En este contexto aparece *Cien años de soledad*, una novela escrita por un colombiano prácticamente desconocido a momento de su publicación, que tiene una repercusión mediática sin precedentes. El entusiasmo que despierta esta obra es tan grande que llega a considerarse un texto fundacional, que abre el camino a una nueva literatura: la de una América Latina emancipada, capaz de una creación propia y alternativa a la tradición estrictamente occidental.

La narración de la historia de Macondo permite una lectura simbólica de la novela, según la cual los acontecimientos del poblado son una representación de los avatares que afectan a una comunidad humana más amplia. Como en los relatos míticos, la pequeña aldea –y, en particular, la familia Buendía– se convierte en el centro del mundo, en un eje que articula el nacimiento, el

¹ También en el plano político emergen desde las primeras décadas del Siglo XX importantes voces que apelan a una reinterpretación continental de las ideas traídas de Europa. Cabe destacar la importancia del *Grito de Córdoba*, que se produce en Argentina poco tiempo después de la Revolución Rusa y que mueve a gran cantidad de intelectuales a leer los problemas sociales a la luz de la situación social particular de Latinoamérica, para encontrar soluciones que se ajusten a la realidad específica de los distintos países.

² Una de ellas es la creación de Ricardo Palma, que con sus *Tradiciones Peruanas* inaugura un género literario de gran repercusión en algunos de los países vecinos.

progreso, la decadencia y la desaparición del género humano. Pero según el esquema del mito, la vida solo termina en apariencia, pues la muerte dará lugar a un nuevo nacimiento, en un ciclo interminable de muerte y resurrección. Precisamente la concepción del texto como un relato mítico invita a muchos exégetas a leer el final de la obra en términos optimistas³ y a considerar que la destrucción de todo el universo narrativo es una *vuelta al principio*, que dará lugar a una nueva comunidad de hombres y mujeres que reiniciarán la historia libres de todo lastre del pasado.

No obstante, esta interpretación textual se basa en la idea de que el Macondo inicial es un paraíso que lentamente se corrompe con la llegada de la civilización, y, aunque existen numerosas descripciones que apuntarían en esa dirección⁴, lo cierto es que este planteamiento implica serios problemas. Primeramente, ignora que los protagonistas se vieron forzados a abandonar su lugar de origen por haber cometido un crimen, de forma que la violencia no es una irrupción externa, sino una marca de carácter de los propios fundadores del pueblo. Además, el calor endémico y las duras condiciones de vida, que obligan incluso a los menores de edad a colaborar en las labores domésticas, distan mucho de presentar una imagen bucólica de la localidad⁵. Por otra parte, si bien es

³ Entre estos autores podríamos destacar a Germán Darío Carrillo, Michael Palencia-Roth, Edwin Williamson, Virgilio López Lemus, Philip Swanson y Benjamín Torres Caballero.

⁴ El mundo, por ejemplo, es tan reciente que muchas cosas carecen de nombre (García Márquez, 1991: 9) y los pobladores afirman haber perdido la malicia del pecado mortal (García Márquez, 1991: 106).

⁵ La clásica oposición de *civilización y barbarie* —tan presente en la literatura decimonónica de Latinoamérica—, concibe a la naturaleza virgen como un espacio amenazante, que el hombre tiene que someter y amansar. Esta idea está también

cierto que el progreso de Macondo es posible gracias al contacto con otras comunidades, en ningún caso puede interpretarse que las transformaciones sociales suceden en contra de la voluntad de los macondinos, pues estos tienen gran interés en beneficiarse de las *máquinas del bienestar* que existen en otros lugares. No hay, por tanto, una arcadia profanada por factores externos sin participación de los habitantes originales del pueblo: ni estos viven en un estado de inocencia total, ni son partidarios de vivir aislados, y una característica sobresaliente del carácter de los hombres de la familia Buendía es precisamente un espíritu de exploración que los empuja a iniciar diversas empresas descabelladas.

Un análisis a profundidad de la novela demuestra que, aunque hay una evidente presencia de elementos míticos, estos no forman una gran estructura abarcadora del universo ficcional en su conjunto. Como se señaló más arriba, el lector va descubriendo una serie de cosmovisiones fragmentadas a lo largo de la narración, ninguna de las cuales permite una lectura global de los sucesos del libro.

Esta indeterminación acerca de la cosmovisión dominante en la novela hace particularmente necesaria la realización de un análisis sociocrítico del texto, pues si no existe una visión del mundo articuladora del universo narrativo, hay que buscar bajo la superficie del texto, para encontrar el material histórico que se agazapa en el mismo y que apunta a los debates fundamentales de la época. Puesto que el texto de ficción es un producto de la Historia, puede definirse como un sistema semiótico que surge de otro sistema, el de la situación sociohistórica. Desde la perspectiva sociocrítica

presente en *Cien años de soledad*, pues los exploradores que acompañan a José Arcadio Buendía a buscar una ruta de enlace con el progreso se encuentran totalmente desamparados en la *región encantada* y la selva amenaza constantemente con invadir la casa -como efectivamente sucederá al final del libro-.

se busca analizar las relaciones entre el sistema semiótico y el sistema sociohistórico del cual surge; en otras palabras, conocer de qué manera se incorpora la Historia en el texto.

Cros denomina *estructuración* a la relación de signo a signo –o de conjunto de signos a conjunto de signos–, y las relaciones entre signos se establecen entre los términos de una oposición, ya sean dos conceptos irreconciliables, un concepto problematizado o dos términos que solamente se encuentren de forma circunstancial en una situación de contradicción (Cros, 1992: 9). En *Cien años de soledad* hay una oposición que articula el universo narrativo de principio a fin: aquella que enfrenta el pensamiento mítico y el espíritu del progreso. Los patriarcas de la aldea fundan una pequeña localidad de aspecto idílico, donde la tierra se reparte de forma equitativa, se vive en consonancia con la naturaleza y no hay conflicto social alguno. Pero, por otra parte, son descendientes de colonizadores europeos –el bisabuelo de Úrsula es un comerciante aragonés, mientras que el de José Arcadio Buendía es un criollo cultivador de tabaco– que, lejos de contentarse con mantener su forma de vida, hacen innumerables intentos para acceder a las máquinas del bienestar, símbolos del progreso. Un breve vistazo al manejo del tiempo en el libro demuestra cómo colisionan en la ficción ambos paradigmas de pensamiento, puesto que hay una tensión constante entre las repeticiones de eventos pasados –características del tiempo cíclico que subyace al esquema mítico– y la progresión temporal –propia de la concepción occidental de la Historia–⁶.

⁶ Pilar Ternera describe la historia de esta estirpe como *un engranaje de repeticiones irreparables, una rueda giratoria que hubiera seguido dando vueltas hasta la eternidad, de no haber sido por el desgaste progresivo e irremediable del eje* (García Márquez, 1991: 480).

Para explicar la coexistencia de distintos paradigmas de pensamiento es pertinente acudir a la noción de *Formación Social*:

Toda sociedad presenta cierto número de clases y de grupos sociales engendrados por el embalsamamiento específico de varios modos de producción; esta complejidad misma de las estructuras económicas entra en interacción con una complejidad de superestructuras, llamada *Formación Social*, noción que debe considerarse como correspondiente a una totalidad social, concreta, históricamente determinada (Cros, 1986: 61).

Edmond Cros redefine este concepto, apuntando que la coexistencia de diversos modos de producción implica también la coexistencia de tiempos históricos distintos en una misma época. Entre la infraestructura y la superestructura hay una serie de instancias que sirven de mediación entre los dos niveles, que pueden estar adaptadas al tiempo presente, atrasadas o adelantadas. La Historia fluye ininterrumpidamente y su dinámica es posible gracias a estos desequilibrios; de igual forma, también en el texto de ficción existen estos vacíos: es un espacio caótico en el que conviven diversos tiempos históricos y es necesario buscar qué es lo que silencia el texto, pues eso es lo que produce la dinámica textual.

La escritura del texto de ficción se estructura a través de un encabalgamiento de articulaciones externas e internas, y Cros designa a estos fenómenos de estructuración como *articuladores semióticos* cuando se trata de prácticas sociales o discursivas localizadas fuera del texto, y *articuladores discursivos* cuando se encuentran dentro del texto. La relación entre ambos -articulador

semiótico y articulador discursivo- es el *ideosema*⁷, que forma junto a otros una red, denominada la *microsemiótica intratextual*: en ella, los ideosemas actúan los unos sobre los otros, transformando, desplazando y reestructurando el material lingüístico y cultural (Cros, 1992: 12-13).

Por otra parte, en los modelos de comportamiento producidos en una sociedad se *materializa la evolución de los valores que le son propios*. Cada individuo se define a través de estos papeles sociales, que lo convocan a una identificación y crean expectativas sobre su comportamiento. La reproducción de estos papeles sociales puede ser decodificada gracias a *toda una sintaxis de signos que permiten su transmisión al nivel del no-consciente y que programan el conjunto de nuestra vida social*. Toda ideología que se materializa en el texto produce microsemióticas de ideosemas que aseguran su reproducción, y la tarea del estudioso consistirá, entonces, *en reproducir estos tipos de redes de signos para volver a encontrar, aguas arriba, las prácticas ideológicas que los han producido* (Cros, 1986: 75-76).

Volviendo a la discusión acerca de una presunta concepción mítica de la realidad en la novela, los modelos de comportamiento de la familia Buendía pueden otorgar algunas claves para comprender los valores sociales que rigen la ficción. En efecto, en contraste con la convivencia pacífica y equitativa que se produce en los

⁷ Antonio Chicharro señala que el *ideosema* supone un avance con respecto al concepto de *genotexto*, puesto que *con este instrumento se facilita el análisis de las representaciones que se manifiestan como conjuntos estructurados en el texto y que le dan su dinamismo. Es un punto clave del funcionamiento textual y del sistema de estructuración de las prácticas sociales y discursivas [...] es un fenómeno textual capaz de reproducir metonímicamente las relaciones dadas en una práctica ideológica* (Chicharro, 2008).

años inmediatamente posteriores a la fundación de Macondo, la violencia está presente en las relaciones sexuales aun antes de la creación de la supuesta arcadia. Así, una de las evidencias de que los macondinos son portadores de instintos violentos –y no meras víctimas de agresores externos– se encuentra precisamente en su conducta sexual, que se caracteriza por su rudeza, pues con frecuencia se producen relaciones sexuales forzadas o dolorosas, aun entre parejas establecidas.

LOS VALORES DE LA CONQUISTA

Para estudiar el comportamiento de los miembros de la familia Buendía es necesario atender, primeramente, a los patriarcas de la aldea, José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán, que conforman una pareja arquetípica cuyos rasgos y actitudes se reproducen en sus descendientes a lo largo de muchas generaciones. Ya desde antes de la consumación del matrimonio, la sexualidad se ve claramente ligada a la violencia, pues Úrsula, temiendo malformaciones en su descendencia, rehúsa mantener relaciones sexuales y todas las noches forcejea varias horas con su marido, *con una ansiosa violencia que ya parecía un sustituto del acto de amor* (García Márquez, 1991: 33). Sin embargo, cuando surgen en el pueblo habladurías que insinúan la impotencia de José Arcadio Buendía, y un rival de la gallera, Prudencio Aguilar, lo ofende públicamente burlándose de su supuesta falta de virilidad, se desencadena finalmente la ira del ofendido esposo, quien asesina al agraviador y obliga a su mujer a mantener relaciones sexuales:

Esa noche, mientras se velaba el cadáver [de Prudencio Aguilar] en la gallera, José Arcadio Buendía entró en el dormitorio cuando su mujer se estaba poniendo el

pantalón de castidad. Blandiendo la lanza frente a ella, le ordenó: “Quítate eso”. Úrsula no puso en duda la decisión de su marido. “Tú serás responsable de lo que pase”, murmuró. José Arcadio Buendía clavó la lanza en el piso de tierra.

– Si has de parir iguanas, criaremos iguanas –dijo–. Pero no habrá más muertos en este pueblo por culpa tuya (García Márquez, 1991: 34).

La imagen de la lanza ensangrentada clavada en la tierra es una evidente alusión a la invasión de un terreno por parte de fuerzas colonizadoras, que se apoderan de él haciendo uso de la fuerza bruta. Como los conquistadores de tierras ignotas, el patriarca demuestra con este gesto su determinación de asaltar un espacio codiciado, pero acto seguido no *toma posesión* del lugar, sino del cuerpo de su mujer.

Desde esta primera penetración sexual, el cuerpo femenino se concibe, por tanto, como la tierra virgen que debe ser colonizada por el hombre. Esta visión del sexo reposa sobre una relación de dominación, que dará lugar a marcadas actitudes machistas dentro de la realidad ficticia. En efecto, todos los personajes de la novela, ya sean masculinos o femeninos, ya tengan una visión positiva o negativa del sexo, revelan una mirada tradicional y machista en lo referido a la sexualidad⁸. En numerosos casos, el tamaño del pene determina el grado de placer sexual de la mujer,

⁸ Mario Vargas Llosa hace notar esta concepción de la sexualidad al afirmar que los mitos y prejuicios sociales más típicos de las sociedades subdesarrolladas figuran como verdades objetivas en Macondo, como demuestra el hecho de que el placer sexual de la mujer dependa del tamaño del pene y el coito ejemplar sea aquel en que el hombre domina, esclaviza y destruye (Vargas Llosa, 1971: 507).

aun en los casos en que se produce un fuerte dolor a causa de la penetración⁹: el sufrimiento físico durante las relaciones íntimas, lejos de considerarse un inconveniente, es valorado positivamente por las mismas muchachas que sufren el dolor. El trasfondo moral que subyace a este juicio es el de la dominación violenta del hombre sobre la mujer, pues ella es sometida a través de la fuerza bruta. La virilidad del hombre –proporcional al tamaño de su órgano sexual– subyuga a la mujer, que no solo acepta este abuso, sino que incluso lo disfruta. Así, cuando una gitana del circo hace el amor con José Arcadio –a quien decide entregarse aun antes de haberle visto el rostro, cuando percibe el inmenso tamaño de su pene (García Márquez, 1991: 47)–, el dolor de la muchacha es evidente, pero la relación sexual se convierte, a juzgar por la adjetivación utilizada en la descripción de la misma, en una vivencia cercana a lo místico:

Al primer contacto, los huesos de la muchacha parecieron desarticularse con un crujido desordenado como el de un fichero de dominó, y su piel se deshizo en un sudor pálido y sus ojos se llenaron de lágrimas y todo su cuerpo exhaló un lamento lúgubre y un vago olor de lodo. Pero soportó el impacto con firmeza de carácter y una valentía admirables. José Arcadio se sintió entonces levantado en vilo hacia un estado de inspiración seráfica, donde su corazón se desbarató en un manantial de

⁹ Un miembro viril de gran envergadura es muy codiciado incluso por las mujeres más liberales; así, Pilar Ternera cita a José Arcadio para tener relaciones sexuales después de haber comprobado el tamaño del mismo (García Márquez, 1991: 38-39) y, tras regresar de sus viajes por el mundo, las prostitutas de la tienda de Catarino lo acosan para poder acostarse con él (García Márquez, 1991: 116).

obscenidades tiernas que le entraban a la muchacha por los oídos y le salían por la boca traducidas a su idioma (García Márquez, 1991: 48).

Muy parecida es la experiencia de Rebeca con este mismo hombre, pues, a pesar del *dolor insoportable* que le produce, siente un *placer inconcebible* durante la primera penetración. En esta ocasión, el contacto carnal provoca que la mujer evoque a la divinidad con una gran gratitud por haberle otorgado la existencia:

Una tarde, cuando todos dormían la siesta, [Rebeca] no resistió más y fue a su dormitorio [de José Arcadio]. [...] Alcanzó a dar gracias a Dios por haber nacido, antes de perder la conciencia en el placer inconcebible de aquel dolor insoportable, chapaleando en el pantano humeante de la hamaca que absorbió como un papel secante la explosión de su sangre (García Márquez, 1991: 118).

Aureliano Babilonia es el otro personaje de la familia dotado de un pene descomunal. Incluso Nigromanta, quien por su ejercicio de la prostitución ha tenido numerosas relaciones sexuales, se ve muy sorprendida por ello. En este caso llama mucho la atención la manera en que el narrador describe el encuentro, pues la mujer, creyendo que tendría que *despacharlo como si fuera un niño asustado*, se encuentra *con un hombre de poder tremendo* (García Márquez, 1991: 468): esta contraposición entre el niño y el hombre plantea una concepción de los vínculos entre los sexos basada en el machismo tradicional, ya que los describe en términos de poder. Así, el hombre cuyo comportamiento sexual es poco diestro adquiere características infantiles, mientras que uno que -ya sea por sus atributos físicos o por sus actitudes- domina

sexualmente a la mujer se describe como un personaje poderoso. Del mismo modo, la primera experiencia erótica entre Aureliano Babilonia y Amaranta Úrsula comienza siendo una agresión sexual que la muchacha asume *casi jugando, como una travesura* (García Márquez, 1991: 481-482). Sin embargo, al producirse la penetración queda totalmente paralizada y, como le sucediera a Rebeca, surge en la mujer un estado emocional similar al éxtasis religioso.

En algunos pasajes que involucran a estos dos personajes masculinos hay referencias explícitas a la concepción de la sexualidad en términos de un dominio de la tierra: José Arcadio define el sexo, ante la curiosidad de su hermano Aureliano, como un *temblor de tierra* (García Márquez, 1991: 44), e incluso la sola presencia de este *protomacho* (García Márquez, 1991: 117) hace pensar a los demás miembros de la familia en *un temblor de tierra* que está *desquiciando la casa* (García Márquez, 1991: 114). La fuerza bruta del hombre aparece con un poder perturbador, que agita y revuelve la naturaleza hasta subyugarla. Igualmente, Nigromanta encuentra en Aureliano Babilonia a *un hombre cuyo poder tremendo exige a sus entrañas un movimiento de reacomodación sísmica* (García Márquez, 1991: 468), mientras que Amaranta Úrsula sufre durante la primera penetración *una conmoción descomunal que la inmovilizó en su centro de gravedad y la sembró en su sitio* (García Márquez, 1991: 482).

El hecho de elegir términos referentes a la tierra después de haber descrito la primera relación sexual en términos de una conquista territorial no carece de importancia, pues, como señala Cros, las lexías son a menudo los medios más efectivos para transmitir valores sociales:

Partiendo del principio de que toda colectividad inscribe en su discurso los indicios de su inserción espacial, social

e histórica, y genera, por consiguiente, microsemióticas específicas, nos hemos esforzado por describir los niveles en que dichos indicios eran localizables. Resultó que las huellas más evidentes se encontraban en los ejes paradigmáticos, las expresiones, los sintagmas fijos, las lexías. La forma de lexicalizarse las lexías, a nuestro juicio, transcribe de modo mucho más directamente perceptible sistemas de valores sociales, y las alteraciones que los modifican, los modos de vida y de inserción socioeconómica de los medios que los producen, así como las evoluciones de las estructuras mentales (Cros, 1986: 27-28).

No solo la mentalidad machista vigente, sino también la subyacente concepción de la sexualidad como una conquista territorial, explican perfectamente la distinta valoración de la virginidad de personajes femeninos y masculinos. La virginidad de la mujer no da pie a ningún tipo de habladurías o burlas en el pueblo, sino que, al contrario, puede ser motivo de orgullo: así, aunque en alguna ocasión se ruboriza cuando se hace alusión a ello (García Márquez, 1991: 185), Amaranta se jacta de haber permanecido virgen y en el lecho de muerte proclama con satisfacción que *se va de este mundo como vino* (García Márquez, 1991: 344). No obstante, en el caso de los hombres la falta de experiencia en el ámbito del sexo es un impedimento y un motivo de vergüenza¹⁰.

¹⁰ También existen en la novela algunas referencias a la homosexualidad, a la que se alude con cierto desprecio. El único personaje homosexual que aparece en el libro es Catarino (García Márquez, 1991: 70), quien posee una tienda a la que acuden los hombres para emborracharse y para acostarse con prostitutas. De este modo, tal como suele suceder en las sociedades machistas, la homosexualidad se vincula con los vicios, ya que se considera como una manifestación más de

La violencia vinculada con la sexualidad no se limita a los ejemplos mencionados –en los cuales se reconoce con mayor claridad el tratamiento del cuerpo femenino como un territorio a conquistar–, sino que existen muchas otras situaciones en las que la fuerza bruta protagoniza el acto sexual. Esta está presente durante toda la historia sexual de la familia Buendía, pues si la primera pareja del libro consume su matrimonio por medio del comportamiento violento del hombre, los últimos amantes de la estirpe, Aureliano Babilonia y Amaranta Úrsula, tienen una primera relación íntima muy similar, ya que se trata de una agresión sexual que paulatinamente se convierte en una relación consentida. Pero existen otros casos de violencia sexual en el seno de la familia. Amaranta y Aureliano José llevan a cabo vehementes forcejeos amorosos, y también en esta ocasión es la mujer quien intenta evitar la consumación del acto sexual –esta vez con éxito–, angustiada por la posibilidad de engendrar *hijos con cola de puerco* (García Márquez, 1991: 186). Aunque es ella quien inicia los juegos eróticos con su sobrino (García Márquez, 1991: 178), no permite la penetración, si bien mantiene la puerta de su dormitorio abierta para que el joven entre por la noche y se produzcan en su cama *sordas batallas sin consecuencias* entre ambos (García Márquez, 1991: 185). Como sucediera durante el primer año de matrimonio de sus padres, estas luchas se convierten en un sustituto del acto sexual, hasta que ella decide rechazarlo de manera inflexible y definitiva (García Márquez, 1991: 187).

un carácter que se inclina a la perversión. La homosexualidad se utiliza, asimismo, como un insulto, y connota menosprecio precisamente porque el hombre se valora en función de su virilidad y esta adquiere su máxima expresión en comportamientos agresivos y dominantes.

Otras relaciones sexuales violentas del relato involucran a personajes menores de edad. Ejemplo de ello es Pilar Ternera, que fue violada a los catorce años y, acorde con la mentalidad machista dominante –según la cual la virilidad del hombre puede expresarse a través de la dominación violenta de la mujer–, se enamora de él y espera infructuosamente que abandone a su esposa para compartir su vida con la muchacha (García Márquez, 1991: 41-42). También la joven obligada por su propia abuela a prostituirse para pagar una deuda es apenas una adolescente (García Márquez, 1991: 71) que despierta el instinto de protección de Aureliano (García Márquez, 1991: 72), y Remedios, la bella, sufre un abuso por parte de un hombre que le toca violentamente el vientre *con una mano que más bien parecía una garra de águila aferrándose al borde de un precipicio* (García Márquez, 1991: 288), pero –tal vez movida por la vergüenza que a menudo se apodera de las mujeres agredidas sexualmente– no le cuenta a nadie lo sucedido. Por otra parte, la ambigua relación que mantiene José Arcadio –el hijo de Aureliano Segundo y Fernanda– con cuatro niños del pueblo apunta hacia una probable pederastia por parte del antiguo seminarista: en cierta ocasión, cuando los niños festejan completamente desnudos y se acuestan *en tumulto* en su cama, el joven reacciona con violencia y –atormentado por un profunda lástima hacia sí mismo– los expulsa de la casa (García Márquez, 1991: 450-451). La venganza de los niños destaca por su crueldad, puesto que algún tiempo después irrumpen en el patio y lo ahogan en la alberca en *una acción tan rápida, metódica y brutal, que pareció un asalto de militares*, robando además los tres sacos de oro que ocultaba (García Márquez, 1991: 454-455). Este ensañamiento en el asesinato podría ser, dadas las circunstancias, fruto del resentimiento causado por los abusos sexuales a menores llevados a cabo por José Arcadio (aunque en este caso no existe un abuso

del cuerpo femenino, la relación desigual de un adulto frente a los niños vuelve a remitir al deseo de conquistar y dominar un terreno por medio de la fuerza bruta)¹¹.

El vínculo, externo al texto, entre la violencia y la Historia de América Latina –simbolizado en la adquisición sangrienta de territorios por parte de la Corona Española–, se pone en relación con las violencias prácticas sexuales de los Buendía, gracias al uso de una terminología que remite a la Conquista. Aunque desprovistos de todo contenido semántico, los ideosemas –que relacionan articuladores semióticos y discursivos– afectan a toda la estructura semántica de la narración, pues los modelos de comportamiento de los personajes revelan un trasfondo ideológico a primera vista imperceptible:

Si se acepta considerar que todo aparato y por tanto toda práctica social son, en cierta forma, residuos ideológicos, es decir, espacios en los que ciertas situaciones socio-históricas se transforman en un ritmo que les es propio, en estructuras ideológicas evolutivas, se deberá notar que al atravesar estas estructuras y estando atrave-

¹¹ Una posible explicación para el comportamiento de este personaje puede estar en el hecho de que también él fue objeto de tocamientos eróticos por parte de un adulto durante la niñez. Tal como hiciera ya con un adolescente Aureliano José (García Márquez, 1991: 178), Amaranta acariciaba al pequeño José Arcadio durante el baño *como lo hubiera hecho una mujer con un hombre, como se contaba que lo hacían las matronas francesas* (García Márquez, 1991: 338-339). Esta iniciación sexual anómala, unida a la conservadora educación recibida por una anciana Úrsula y por las instituciones eclesiásticas, puede estar en el origen de la pederastia de este hombre, que no deja de evocar el recuerdo de la lejana tía hasta el día de su muerte (García Márquez, 1991: 455).

sadas por ellas desde su origen, la escritura cumple una función de redistribución ideológica que merece nuestra atención. Estas prácticas, discursivas o no discursivas, son representaciones, es decir, conjuntos dirigidos por sistemas de articulaciones, y es a través de estos sistemas que las prácticas discursivas entran en el texto (Cros, 1992: 11).

El ímpetu de los antepasados de los Buendía, conquistadores y colonizadores de las inexploradas tierras americanas, sobrevive en el intrépido carácter de los hombres de la estirpe, que no solo repiten los actos de sus ancestros en el abandono de su lugar de origen y la fundación de una nueva población, sino en cada una de las relaciones sexuales que mantienen. Así como no se resignan a vivir en una apartada aldea en perfecta armonía con la naturaleza –y ansían ponerse en contacto con el progreso para someter el entorno a sus necesidades–, tampoco son capaces de una unión sexual equitativa, ya que necesitan dominar y subyugar a la mujer para demostrar su virilidad.

LOS VALORES DEL PROGRESO

Pero en el complejo mundo de *Cien años de soledad*, los comportamientos sexuales no reflejan únicamente la mentalidad tiránica de los conquistadores españoles, sino también el carácter de los nuevos forasteros que llegan a poblar el lugar, trayendo consigo un nuevo orden social y económico. Si cada individuo comparte una cantidad de sociolectos distintos, es decir, tiene una competencia semiótica que cambia constantemente, el sujeto cultural es un espacio extenso donde se pueden oír los ecos de esta competencia semiótica:

Cada uno de nosotros pertenece, en un determinado momento de su vida, a una serie de sujetos colectivos [generación, familia, origen geográfico, profesión...]; pasará por muchos a lo largo de su existencia [...]. Estos diferentes sujetos colectivos nos proponen, en el momento en que pasamos por ellos, sus valores y sus visiones del mundo a través de la materialización de las expresiones semióticas, gestuales o verbales, que los caracterizan (papeles sociales, sintagmas fijos, organización jerárquica de los ejes paradigmáticos, etc. ...) (Cros, 1986: 94-95).

Si antes apunté que las transformaciones sociales en Macondo son deseadas y promovidas por los mismos macondinos, también es cierto que junto con la irrupción del progreso van llegando autoridades externas que se van apoderando paulatinamente del poder. El momento cumbre de este proceso se da con la llegada de los gringos, que supone la irrupción del sistema capitalista. A partir de entonces, los habitantes originales de la aldea pierden todo protagonismo de la Historia y se convierten en ciudadanos de segunda clase, al tiempo que la tierra se vuelve un lugar de explotación de materias primas, que se modifica y utiliza exclusivamente en función de los beneficios económicos que aporta¹².

En este contexto, si el cuerpo femenino se concibe como la tierra dominada por el hombre, no es de extrañar que la prostitución –el uso del cuerpo femenino con el fin exclusivo de satisfacer las necesidades del hombre– aparezca precisamente con la entrada

¹² Los habitantes de Macondo llegan a considerar que los gringos están *dotados de recursos que en otra época estuvieron reservados a la Divina Providencia*, pues tienen los conocimientos necesarios para alterar el régimen de lluvias, el ciclo de las cosechas y el curso del río (García Márquez, 1991: 279).

del progreso. Más aún: como se verá a continuación, el ejercicio de la prostitución es un fiel reflejo de las transformaciones que sufre la cambiante vida social en Macondo.

La primera manifestación del negocio del sexo se da tras la llegada de los primeros forasteros, entre los cuales se encuentra una joven explotada por su abuela, que debe acostarse –en condiciones muy precarias– con numerosos hombres para pagar una deuda pendiente (García Márquez, 1991: 71). Al tiempo que surgen nuevos negocios y ocupaciones en la aldea, se construye un espacio para el ejercicio del oficio en la tienda de Catarino (García Márquez, 1991: 87), donde también se prostituye José Arcadio¹³ (García Márquez, 1991: 116). Más tarde, el servicio de navegación impulsado por José Arcadio Segundo es un nuevo intento de apertura del pueblo hacia el mundo exterior, y, aunque el proyecto fracasa estrepitosamente, supone la llegada de las matronas francesas, quienes, dotadas de artes amatorias novedosas, hunden el establecimiento de Catarino y amplían el negocio de la prostitución. Mientras Macondo crece con nuevos pobladores, el comercio del sexo también se expande y comienza a ocupar toda la calle:

Lo único que quedó de aquella desventurada iniciativa [el servicio de navegación] fue el soplo de renovación que llevaron las matronas de Francia, cuyas artes magníficas cambiaron los métodos tradicionales del amor, y

¹³ Este es el único caso en que el objeto de comercio sexual es un personaje masculino, ya que en todas las demás ocasiones se trata de una mujer. Es de suponer que, dada la mentalidad machista que existe en Macondo, el estigma que discrimina a las prostitutas no afecta de igual manera a José Arcadio, cuya dedicación al sexo es una confirmación de su virilidad y, por tanto, influye positivamente en la valoración social del personaje.

cuyo sentido del bienestar social arrasó con la anticuada tienda de Catarino y transformó la calle en un bazar de farolitos japoneses y organillos nostálgicos (García Márquez, 1991: 241).

La irrupción de la compañía bananera tiene como consecuencia el cambio más profundo de la vida social de la localidad. Macondo no solo crece de forma insospechada, sino que se producen en su interior tantos cambios que los habitantes *se levantaban temprano a conocer su propio pueblo* (García Márquez, 1991: 281). Las numerosas innovaciones que introduce la forma de vida impuesta por los forasteros también afectan a la prostitución:

Para los forasteros que llegaban sin amor, convirtieron la calle de las cariñosas matronas de Francia en un pueblo más extenso que el otro, y un miércoles de gloria llevaron un tren cargado de putas inverosímiles, hembras babilónicas adiestradas en recursos inmemoriales, y provistas de toda clase de ungüentos y dispositivos para estimular a los inermes, despabilar a los tímidos, saciar a los voraces, exaltar a los modestos, escarmentar a los múltiples y corregir a los solitarios (García Márquez, 1991: 280).

Tras el diluvio y la desaparición de la compañía bananera, el pueblo entra en una decadencia irrefrenable, que también se observa a través del personaje de Nigromanta, la cual se ve en la necesidad de buscar a sus clientes en la calle. En el humilde cuarto en el que se acuesta con los hombres hay una *cama de tijeras con el lienzo percutido de malos amores* (García Márquez,

1991: 468) que recuerda en su aspecto miserable al de la primera prostituta que llega al pueblo¹⁴. Así, el negocio de la prostitución, como toda la vida social de Macondo, sufre tras la destrucción ocasionada por los gringos una fuerte regresión. Todas las manifestaciones del progreso desaparecen abruptamente y la localidad queda en ruinas, por lo que tiene que volver a organizarse. No obstante, la realidad comienza a desdibujarse porque las personas han olvidado el pasado (García Márquez, 1991: 473). Los habitantes del pueblo, apoderados por una falta de memoria colectiva, parecen haber caído en la *idiotez sin pasado* que anunciaba la peste del olvido (García Márquez, 1991: 61), a consecuencia de la cual algunos personajes llegan a dudar de su propia existencia (García Márquez, 1991: 495-496). Esta ambigüedad ontológica es precisamente lo que caracteriza a *un burdel de mentiras en los arrabales de Macondo*:

La propietaria era una mamasanta sonriente, atormentada por la manía de abrir y cerrar puertas. Su eterna sonrisa parecía provocada por la credulidad de los clientes, que admitían como algo cierto un establecimiento que no existía sino en la imaginación, porque allí hasta las cosas tangibles eran irreales: los muebles que se desarmaban al sentarse, la victrola [sic] destripada en cuyo interior había una gallina incubando, el jardín de flores de papel, los almanaques de años anteriores a la llegada

¹⁴ Esta joven quita la *sábana empapada* a la llegada de Aureliano, la cual *pesa como un lienzo*, por lo que tienen que exprimirla para que recobre su peso natural; después voltean la estera y *el sudor salía por el otro lado* (García Márquez, 1991: 71).

de la compañía bananera, los cuadros con litografías recortadas de revistas que nunca se editaron. Hasta las putitas tímidas que acudían del vecindario cuando la propietaria les avisaba que habían llegado clientes, eran pura invención (García Márquez, 1991: 471).

Finalmente, la última mención de la prostitución es el *paraíso* (García Márquez, 1991: 483) de Pilar Ternera: un burdel zoológico llamado *El Niño de Oro* (García Márquez, 1991: 478). La anciana construye un microcosmos que refleja la última etapa de Macondo, en la que los seres humanos se ven obligados a convivir con el mundo animal, dado el implacable avance de la vegetación entre las ruinas del pasado. Mientras la realidad ficticia se va precipitando hacia su destrucción, la casa de los Buendía será devorada por la voracidad de las hormigas (García Márquez, 1991: 490) y se verá invadida por la selva (García Márquez, 1991: 496). Por último, poco antes de que un viento huracanado arrasase con todo rastro de la localidad (García Márquez, 1991: 402), la misma estirpe adquiere características animales, pues nace el último Buendía, un *animal mitológico* (García Márquez, 1991: 504) poseedor de una cola de cerdo.

Por otra parte, la diversificación de la población macondina, provocada por la paulatina llegada de forasteros, no establece solo diferencias basadas en el dominio de una clase social, sino también en la supuesta superioridad de una raza. Aunque la prostitución aparece de forma constante a lo largo del libro, son escasas las ocasiones en que las prostitutas se presentan como personajes individuales. Entre estas prostitutas individualizadas o mujeres vinculadas indirectamente a la prostitución llama la atención el aspecto racial, puesto que la primera muchacha dedicada a comerciar con su cuerpo es una *mulata adolescente* (García Márquez, 1991:

70), Petra Cotes¹⁵ es una *mulata limpia y joven* (García Márquez, 1991: 233) y Nigromanta es una *negra grande* (García Márquez, 1991: 467). Si tomamos en cuenta que solo de forma esporádica se menciona en la novela la presencia de mulatos o de personas de raza negra, el número de mujeres de color relacionadas con el mundo de la prostitución es proporcionalmente muy grande. Esto puede explicarse por la segregación racial, que arrastra a estas mujeres al escalón social más bajo –también los negros antillanos viven apartados de los demás en una *calle marginal* (García Márquez, 1991: 280-281)–, pero también puede connotar un prejuicio muy difundido, según el cual las personas de color están más abocadas al placer erótico. De esta forma, la visión del sexo que se encuentra plasmada en *Cien años de soledad* no se encuentra impregnada solo de valores machistas, sino que también se construye a partir de ciertos prejuicios raciales.

La evolución de la prostitución, entonces, es un reflejo de la Historia de Macondo, donde, con el progresivo avance del capitalismo, las relaciones personales son gradualmente sustituidas por transacciones económicas. Como el cuerpo de una prostituta, el entorno natural es explotado para los propios fines, hasta que deja de dar los beneficios deseados¹⁶, y después se abandona, lo que

¹⁵ Esta mujer no es prostituta, pero aparece vinculada a la prostitución dada su apertura sexual –en contraste con su rival, Fernanda del Carpio– y porque su dormitorio es decorado por su amante, José Arcadio Segundo, a imitación de las habitaciones de las matronas francesas (García Márquez, 1991: 312).

¹⁶ En el caso de la novela, los gringos dismantelan la compañía bananera para no tener que ceder ante las reivindicaciones laborales de los obreros ni tener que dar explicaciones sobre sus abusos. Su poder es tan grande que pueden prescindir de esta fuente de riqueza, que es fácilmente reemplazable, gracias a los miles de *Macondos* que hay por todo el Tercer Mundo.

supone el declive y la posterior destrucción de todo el universo narrativo. La dependencia económica que ha generado la presencia de la compañía bananera en el pueblo tiene como consecuencia la completa incapacidad del mismo para reorganizarse. Han desaparecido todas las instituciones políticas, y los habitantes no logran hacer que resurjan los negocios que existían antes de la llegada de los gringos. La antigua ruta comercial ya no atrae a los forasteros, que probablemente han acudido a la llamada de una compañía instaurada en otra localidad de la zona con la promesa de generar empleo a gran escala. La estructura económica local se encuentra, por tanto, totalmente resquebrajada, y los macondinos sobreviven en un pueblo abandonado, aislados y sin recursos para reconstruir la organización social. El desenlace de la novela no otorga, por último, ningún lugar para la esperanza: la pequeña aldea, después de haber sido despojada de su riqueza natural y a cuyos habitantes se les ha explotado y manipulado hasta quitarles todo espíritu de iniciativa social, está condenada a perecer sin dejar ningún legado.

Mientras que el espíritu de los conquistadores empujaba a los hombres de la aldea a dominar violentamente a la mujer, subyugándola y lastimándola para tomar posesión de ella –como si se tratara de una tierra conquistada–, el espíritu del capitalismo los mueve a utilizar el cuerpo femenino únicamente en términos de un intercambio económico, destinado a aliviar sus impulsos eróticos. Esta satisfacción puntual de necesidades supone también que el cuerpo se desecha después del uso, así como la compañía bananera se deshace de su filial en Macondo cuando los trabajadores llevan a cabo ciertas reivindicaciones laborales. Como la prostitución y la organización social de la aldea, también la tierra explotada por los gringos se destaca al final de la novela por su precariedad, ya que ha sido despojada de toda su riqueza natural.

Así, la *región encantada* que cruzan los hombres de Macondo en su intento por encontrar una ruta comercial –un lugar indómito e impenetrado por la civilización– (García Márquez, 1991: 21) es el escenario de las plantaciones de los gringos (García Márquez, 1991: 282), el cual se verá atravesado por las vías del tren (García Márquez, 1991: 358), desolado por el Diluvio –tornándose en *un tremedal de cepas putrefactas*– (García Márquez, 1991: 402) y convertido finalmente en un pedernal (García Márquez, 1991: 465). El hecho de que la historia de la prostitución coincida tanto con la evolución de la localidad como con las transformaciones que sufre la tierra –puesta ya en relación con el cuerpo femenino– también crea un desplazamiento semántico dentro del texto, que permite que emerja el trasfondo ideológico que se esconde tras los modelos de comportamiento de los personajes.

Tanto el afán de conquista de los fundadores de Macondo como la sed de poder de los forasteros capitalistas originan la ruptura del equilibrio natural e implantan un orden social basado en la dominación, la explotación y la discriminación del hombre por el hombre. No se trata de la mirada simplista que se esconde detrás del mito de una América precolombina profanada por los colonizadores europeos¹⁷, ya que los escasos personajes indígenas adquieren muy poco protagonismo en la narración¹⁸. Estamos más

¹⁷ Esta es la interpretación de la historia latinoamericana que se vislumbra en muchas obras de artistas progresistas continentales: en los frescos que realiza Diego Rivera en 1935 para la escalera monumental del Palacio Nacional de la Ciudad de México, por ejemplo, los indígenas viven en armonía y abundancia hasta que los conquistadores españoles llegan y destruyen la vida en comunidad a través de la violencia.

¹⁸ No obstante, sí es indudable que estos tienen un vínculo especial con el entorno natural, pues el indio Cataure llega al pueblo para asistir al sepelio de

bien ante la presentación de una sociedad tercermundista, que no solo es víctima de agentes externos, sino que participa activamente en su desarrollo. Ahora bien, debido a su evidente desventaja frente a los forasteros –que gozan de los beneficios de un mayor progreso científico y cuentan con estructuras políticas más complejas–, la comunidad debe debatirse, finalmente, entre permanecer aislada, conservando el control sobre su precaria organización social, o formar parte de la Historia Universal, lo que implicará asimismo la pérdida del poder y de su identidad.

LA INCAPACIDAD PARA EL AMOR

Macondinos y forasteros contribuyen, entonces, a la dominación violenta de la naturaleza, lo que les acarrea una serie de ventajas en la vida cotidiana, pero supone también la ruptura de la paz social. El comportamiento sexual de los hombres es un fiel reflejo de esta incapacidad de una unión armónica, pues en él se manifiesta claramente su necesidad de someter y subyugar al otro.

Aunque la férrea educación tradicional con la que han sido criadas algunas de las mujeres de la realidad ficticia provoca que estas no tengan un comportamiento libre y espontáneo hacia la

José Arcadio Segundo –con quien la naturaleza parece solidarizarse, vertiendo una lluvia de flores amarillas tras su muerte– aun antes de que la familia se percate del deceso del patriarca (García Márquez, 1991: 175). Por otra parte, ellos son los primeros afectados de la fiebre del olvido, que surge con la llegada de forasteros e implica la pérdida de la propia identidad: así, la nueva visión del mundo, que explica con mayor efectividad una realidad plagada de adelantos científicos y cambios sociales, derrota a la ancestral cosmovisión de los pobladores autóctonos (García Márquez, 1991: 60).

sexualidad¹⁹, muchas otras sí tienen una visión muy positiva del sexo y disfrutan intensamente de él. Paradigmático es el caso de Pilar Ternera quien, a pesar de haber sufrido una violación a los catorce años, considera que la sexualidad es un medio para conseguir el bienestar y más adelante, ya envejecida y resignada a no encontrar al amor de su vida, se consuela con los amores ajenos (García Márquez, 1991: 190). Su declaración de que es *feliz sabiendo que la gente es feliz en la cama* (García Márquez, 1991: 190) culmina con la creación de su burdel zoológico (García Márquez, 1991: 478), un espacio similar al paraíso terrenal que refleja la jovialidad con que esta mujer asume el sexo, de manera franca y sencilla, sin tabúes ni prohibiciones. Esta inhibición también aparece en comportamiento erótico de otras mujeres de la familia. Rebeca y José Arcadio mantienen prácticas amorosas que escandalizan a los habitantes de Macondo; Amaranta Úrsula vive libremente su sexualidad, tanto con su marido como con su amante; Remedios Moscote, siendo prácticamente una niña, se maravilla con el descubrimiento del sexo; Petra Cotes provoca con su sola presencia la exasperación de la naturaleza y la fertilidad desmedida de los animales, y Meme se entrega a su amante con absoluta naturalidad, sin oponer ningún tipo de resistencia ni mostrar pudor (García Márquez, 1991: 354).

¹⁹ Úrsula hace uso de una especie de cinturón de castidad con el que logra detener los ataques nocturnos de su marido (García Márquez, 1991: 33) y Fernanda posee un calendario en el que ha marcado las fechas de abstinencia venérea -que le permite mantener relaciones sexuales únicamente 42 días a lo largo de todo el año- (García Márquez, 1991: 257-258), además de que solo consiente acostarse con su marido vestida con *un camisón blanco, largo hasta los tobillos y con mangas hasta los puños, y con un ojal grande y redondo primorosamente ribeteado a la altura del vientre* (García Márquez, 1991: 258-259).

Sin embargo, a pesar de que el sexo puede convertirse incluso en un refugio, pues José Arcadio –el hijo de Aureliano Segundo y Fernanda– se siente liberado de sus terribles miedos infantiles gracias a las caricias eróticas de Amaranta, es necesario aclarar que no existe, en la mayoría de los casos, una coincidencia entre la unión sexual y el amor, sino que incluso suelen aparecer como dos conceptos contrapuestos. Así, José Arcadio y Pilar Ternera descubren que *el amor podía ser un sentimiento más reposado y profundo que la felicidad desaforada pero momentánea de sus noches secretas* (García Márquez, 1991: 45); Petra Cotes y Aureliano Segundo encuentran la felicidad en la madurez, cuando, locamente enamorados, recuerdan la pasada *fornicación sin frenos* como un estorbo (García Márquez, 1991: 412), y Aureliano Babilonia y Amaranta Úrsula acaban *amándose en el sosiego con tanto amor como antes se amaron en el escándalo* (García Márquez, 1991: 494), por lo que pasan los últimos meses de sus vidas –aquellos que coinciden con el embarazo de la muchacha– *tomados de la mano, terminando con amores de lealtad el hijo empezado con desafueros de fornicación* (García Márquez, 1991: 497). Por otra parte, aunque caen en la desesperación e incluso mueren por ella, a ninguno de los hombres que sufren por Remedios, la bella, se le ocurre pensar que para *conquistarla habría bastado con un sentimiento tan primitivo y simple como el amor* (García Márquez, 1991: 289).

Otro ejemplo de la oposición entre sexo y amor es la evolución del coronel Aureliano Buendía en el terreno afectivo. En su primera experiencia sexual –con la prostituta adolescente explotada por su abuela– se inhibe por culpa de clichés machistas, pues se acompleja pensando en la diferencia del tamaño de su pene frente al de su hermano José Arcadio (García Márquez, 1991: 71), y el hecho de no lograr una erección le provoca una sensación de

frustración tan grande que se convence de que, para ocultar su supuesta inutilidad, debe resignarse a *ser un hombre sin mujer* (García Márquez, 1991: 71-72). A pesar de este *fracaso*, el contacto íntimo con la muchacha hace que surjan en él emociones que mezclan *deseo y conmiseración*, ya que comienza a sentir *una necesidad irresistible de amarla y protegerla* (García Márquez, 1991: 72). Más adelante, cuando el joven Aureliano se enamora de Remedios Moscote, el mal de amores le provoca tanto dolor que rechaza cualquier contacto erótico con una persona distinta a la mujer amada (García Márquez, 1991: 87-88). No obstante, derrotado por el sufrimiento, se dirige a la casa de Pilar Ternera completamente borracho (García Márquez, 1991: 88-89) e imparte *la primera orden de su vida: la orden de que le dieran amor* (García Márquez, 1991: 479). En los brazos de esta mujer encuentra un refugio para desahogarse y su iniciación sexual está marcada por la comprensión maternal de este personaje femenino. Pero este muchacho se convierte en el coronel Aureliano Buendía, un hombre que se va despojando lentamente de afectividad. Paradójicamente, a medida que esto sucede se va incrementando su actividad sexual: las madres envían a sus hijas al dormitorio del coronel con el objeto de que se queden embarazadas y *mejorar la raza* (García Márquez, 1991: 158); muchas mujeres llegan *hasta su hamaca tropezando en la oscuridad*, sin que él llegue a conocer sus rostros o sus nombres (García Márquez, 1991: 324), e incluso convive con tres amantes (García Márquez, 1991: 204) con las que obtiene una *satisfacción rudimentaria* a la hora de la siesta, precisamente en la época en que decide trazar un círculo de ceniza para que nadie pueda acercársele a menos de tres metros (García Márquez, 1991: 205).

La falta de coincidencia entre el sexo y el cariño apunta hacia otra constante en la familia Buendía: su incapacidad para el amor.

Con pocas excepciones²⁰, los miembros de la estirpe no logran una unión afectiva sólida con otra persona, porque únicamente son capaces de poseer violentamente al otro.

La incapacidad para amar convierte a los Buendía en seres solitarios y deformes, motivo por el cual el descubrimiento de Úrsula de que el coronel *nunca había querido a nadie* no despierta su cólera, sino que, al contrario, le suscita *toda la compasión que le estaba debiendo* a su hijo (García Márquez, 1991: 306). La soledad, consecuente de esta invalidez para el amor, se llega a considerar por ello como una enfermedad que afecta a toda la estirpe, cuyos miembros se van aislando unos de otros; ya sea porque nacen con una vocación solitaria, porque se encierran en la soledad de forma puntual o porque se encuentran con una soledad no buscada. Si, como le sucede a Aureliano Babilonia, cada Buendía está *marcado para siempre y desde el principio del mundo por la viruela de la soledad* (García Márquez, 1991: 478), no hay escape posible a este designio de la fatalidad, y la única manera de salir del aislamiento es compartiendo la reclusión: así, él y Amaranta Úrsula logran ser felices gracias a que se confinan *por la soledad y el amor y por la soledad del amor* (García Márquez, 1991: 489); aun curados de la incapacidad de amar, siguen siendo, entonces, forzosamente seres solitarios.

Pero la soledad, presente incluso en el título del libro, debe estudiarse con particular atención. Gabriel García Márquez asegura en una entrevista que este aspecto de la novela le interesa de forma especial, porque se trata de un planteamiento político

²⁰ Aureliano Segundo y Petra Cotes logran una relación de intenso cariño a la vejez, mientras que la última pareja de la novela, la de Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia, mantienen, como se verá a continuación, el vínculo amoroso más fuerte a lo largo de la historia de los Buendía.

que brinda la clave para entender la frustración de la stirpe y de Macondo: la idea de que *la soledad es lo contrario a la solidaridad* (González Bermejo, 247). En otro texto, el autor colombiano declara su deseo de que la sociedad de su país canalice su *inmensa energía creadora hacia la vida*, en lugar de despilfarrarla, como hasta ahora, *en la depredación y la violencia*, pues solo así se le concedería *al fin la segunda oportunidad sobre la tierra que no tuvo la stirpe desgraciada del coronel Aureliano Buendía*. (García Márquez, 1994: 2-3). En las últimas páginas del libro se resalta precisamente la incapacidad para amar de los miembros de la familia, cuando el narrador asegura que el último Buendía es *el único en un siglo que había sido engendrado con amor* (García Márquez, 1991: 498) y cuando Aureliano Babilonia desentraña los secretos de su origen en los pergaminos y descubre que, más allá de las apariencias, sus antepasados se dejaron arrastrar por sentimientos como la frivolidad, la lujuria o la rebeldía, en lugar de actuar movidos por el cariño (García Márquez, 1991: 503).

La diferencia determinante entre la última pareja del libro –la única capaz de una unión afectiva genuina– y las otras relaciones sexuales y amorosas de la novela es la liberación de los terrores sobre el incesto: Amaranta Úrsula y Aureliano Babilonia se despreocupan del vínculo sanguíneo que los une, al no poder encontrar ningún documento que registre la existencia del joven en los archivos de Macondo, y, aunque la consideran improbable, aceptan la versión de Fernanda acerca de que lo encontraron, siendo un niño recién nacido, en una canastilla. A pesar de que tienen conciencia de poder estar cometiendo un incesto –como lo prueba el impulso inicial de buscar su filiación en los registros y la desesperación de Aureliano Babilonia tras la muerte de la muchacha, convencido de haber sido castigado por haber tenido un hijo con su hermana–, se dejan llevar por sus impulsos y se

olvidan del tabú. Tienen el valor que le faltó a Amaranta²¹ y, a diferencia de Úrsula, se entregan a la pasión sin reticencias²².

Si la última pareja –la que comete sin remordimientos el incesto– es la única que logra engendrar un hijo con cariño, esto nos lleva a concluir que los miembros de la estirpe solamente pueden amarse en la endogamia. La tendencia al incesto²³ es, probablemente, la única vía de realización afectiva dentro de su vocación solitaria, la única huida posible de su incapacidad

²¹ En efecto, el mismo García Márquez asegura en una entrevista a Armando Durán que Amaranta *tenía la actitud psicológica y moral para concebir el hijo con cola de cerdo que pusiera término a la estirpe*, y que *el origen de su frustración es que en cada oportunidad le faltó valor para asumir su destino* (Durán, 35).

²² Amaranta Úrsula se distingue claramente de las mujeres dominantes de la familia, pues es ardiente y liberal, como aquellas que la matriarca designa como *las mujeres de la calle* (García Márquez, 1991: 447). En ella se combina la tendencia innata hacia el amor de Pilar Ternera –cuyo *corazón* envejece *sin amargura* (García Márquez, 1991: 190)– y Petra Cotes –que tiene *una magnífica vocación para el amor* (García Márquez, 1991: 233)–, la alegría de ambas –la presencia de Pilar Ternera suele ir precedida de su risa y Petra Cotes se aboca a la celebración continua de fiestas– y la pertenencia a la estirpe: en efecto, Amaranta Úrsula es la única mujer Buendía que posee, como ellas, una *sangre apasionada, insensible a todo artificio distinto del amor* (García Márquez, 1991: 499) y se caracteriza por su alegría –pues *canta de placer* al hacer el amor y se muere de risa con sus ocurrencias sexuales (García Márquez, 1991: 491)– (Meme también se entrega a Mauricio Babilonia *sin resistencia, sin pudor, sin formalismos* (García Márquez, 1991: 354), pero, como descubre Amaranta una noche que vislumbra una carga de odio en las palabras de la muchacha (García Márquez, 1991: 332), su juventud ya se encuentra *viciada por el rencor* (García Márquez, 1991: 341)). El carácter del miembro femenino de la pareja es el que define, entonces, la posibilidad de crear un lazo afectivo sólido.

²³ Ya desde los antepasados de los patriarcas, los Buendía tienen una fuerte tendencia al incesto, y en cada una de las siete generaciones se observan inclinaciones eróticas entre distintos miembros de la estirpe.

para el amor, pues los Buendía solo pueden amar aquello que es similar a ellos. Por este motivo es posible la unión emocional de dos miembros de la familia, que se aíslan conjuntamente y, más que complementarse, se convierten en un *ser único*. La aparición de un descendiente con cola de cerdo es la confirmación de que se ha producido esta unión de dos personas, que ha surgido un *ser único* que, como el *animal mitológico*, ha de *poner término a la estirpe*²⁴.

Pero si la estirpe Buendía no puede evitar la soledad, motivo por el cual solo puede encontrar el amor dentro de la endogamia, es imposible que escape de su círculo vicioso: el incesto, que es su única oportunidad de amar, la condena a desaparecer, mientras que la falta de amor la condena a la soledad. Para poder seguir existiendo, los miembros de la familia tendrían que renunciar a buscar el contacto afectivo, pues la continuidad de la estirpe depende de que no se unan entre ellos. Se produce, a nivel individual, una paradoja similar a la que se vio a nivel colectivo, según la

²⁴ Existen muchísimas interpretaciones en torno a este hecho. Algunos críticos vinculan el tema del incesto con el desarrollo histórico de la sociedad macondina: Calasans Rodríguez ve en él la amenaza que trae consigo el aislamiento de una comunidad (Calasans Rodríguez, 1995) y John Inledon opina que simboliza más bien la unión entre lo interno y lo externo; es decir, de la civilización y la barbarie (Inledon, 1986). Benvenuto y Yurkievich, por su parte, aseveran que es una metáfora del subdesarrollo de Macondo: Benvenuto ve en la relación endogámica el mito de la eterna repetición –consecuencia del aislamiento– (Benvenuto, 1971: 161) y Saúl Yurkievich argumenta que el pueblo no logra historificar su realidad, lo que desemboca en la reversión de la jerarquía de las especies, pues la familia sufre un retroceso zoológico al nacer el hijo con cola de cerdo (Yurkievich, 1995). Para Williamson, el incesto es la implantación de un orden nuevo, al romper con prohibiciones ancestrales. Wahnón Bensusan, por su parte, propone que el hijo con cola de cerdo encarna el mayor miedo de una familia de judíos

cual los macondinos solo pueden salir de su aislamiento –de su *soledad* como comunidad– si ceden el poder a los forasteros, lo que implicará asimismo la pérdida de la propia identidad.

Cien años de soledad describe, entonces, el círculo vicioso en que se encuentra encerrada la sociedad latinoamericana: por una parte, desea salir de su aislamiento y tomar parte del progreso;

conversos: el de ser descubiertos, repudiados públicamente y perseguidos a causa de su origen. En la cola de cerdo se concentran dos elementos que caracterizan el asedio irracional a los judíos: la creencia medieval de que poseen un muñón de rabo –como los demonios– y el insulto generalizado contra los conversos, denominándolos *marranos*. Las muertes prematuras de los Buendía con cola de cerdo están, según la estudiosa, envueltas en el misterio y podrían apuntar, por lo tanto, a la materialización del terror de Úrsula: que el descubrimiento de su origen judío les costara la vida (Wahnón Bensusan, 1993: 38-40). Otros autores consideran que existe un tratamiento mítico del incesto: este representa, según Swanson (Swanson, 1991), Oviedo (Oviedo, 1969), Palencia-Roth (Palencia-Roth, 1983) y Castro (Castro, 1972), el pecado fundacional de la estirpe, a causa del cual las distintas generaciones sufren castigos como las plagas, el hijo con cola de cerdo y la destrucción final de Macondo, e Iván Bedoya pone énfasis en la forma mítica de la endogamia en la novela, planteando que el terror generalizado al hijo con cola de cerdo es el temor a que se repita el acto original incestuoso, que supondría el castigo por este hecho primordial delictivo y el final de la historia de la familia. Convencidos de que están condenados a desaparecer, los Buendía parecen querer retrasar esta catástrofe suspendiendo el paso del tiempo y repitiendo el acto primordial, el incesto (Bedoya, 1987). Existen también teorías que interpretan que en *Cien años de soledad* hay una valoración positiva del incesto: Eaves opina que el reto principal de la familia es que se logre una unión alegre y espontánea entre un hombre y una mujer, fruto de la cual nacerá el hijo con cola de cerdo. En la primera pareja, esta unión se frustra por los terribles temores de Úrsula, que imponen límites a la entrega, pero al relacionarse Amaranta Úrsula y Aureliano se subsana este fracaso inicial (Eaves, 2003: 110-111). Kline también opina que el incesto es una posibilidad de vinculación y comunión con el otro, dada la imposibilidad de que personas externas logren

por otra, es heredera de una sangrienta evolución histórica que la incapacita para un encuentro solidario. La violencia presente en las relaciones sexuales, que refleja el carácter avasallador de conquistadores y explotadores capitalistas, es un síntoma de esta incapacidad de relacionarse con el otro en términos de igualdad. Frente al mito de la arcadia, los modelos de comportamiento de los propios macondinos revelan su deseo de conquistar lo desconocido a través de la fuerza, y la estructura textual nos llama la atención sobre el hecho de que la llegada de los forasteros trae consigo una ideología basada en la desigualdad y la explotación. Impulsados a dominar y subyugar, los Buendía están condenados a encerrarse en su soledad, y esta ausencia de solidaridad solo encuentra una salida dentro de la novela: la destrucción de todo el universo narrativo.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAÚJO FONTALVO, Orlando, *El habitus de García Márquez*, www.ucm.es/info.especulo/numero25/habitus.html. 21.07.2009
- ARNAU, Carmen (1975), *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*, Barcelona, Península.

romper la *dura cáscara de la soledad* de la estirpe (Kline, 2003: 87-93). Por su parte, Benjamín Torres Caballero ve en el hijo con cola de cerdo *al filius macrocosmi*, la culminación de la búsqueda alquímica o, dicho de otro modo, la piedra filosofal (Torres Caballero, 1990). Finalmente, también según Völkening estamos ante una culminación: la del ímpetu sexual que, tras numerosos movimientos, termina en una orgía incestuosa gracias a la cual realiza el primigenio ideal de la familia total (Völkening, 1971: 205).

- BELTRÁN Almería, Luis (1995), “La revuelta del futuro: mito e historia en *Cien años de soledad*”, en *Cuadernos Hispano-americanos*, 535, pp. 23-38.
- BEDOYA M., José Iván (1987), *La estructura mítica del relato en la obra de Gabriel García Márquez*, Medellín, Lea.
- BENVENUTO, Sergio (1971), “Estética como historia”, en Simón Martínez, Pedro (comp.), *Sobre García Márquez*, Montevideo, Marcha, pp. 157-165.
- CALASANS RODRÍGUES, Selma (1995), “*Cien años de soledad* y las crónicas de la conquista”, en Cobo Borda, Juan Gustavo (comp.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez (vol. 1)*, Sanfa Fé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, pp. 581-594.
- CARRILLO, Germán Darío (1975), *La narrativa de Gabriel García Márquez: Ensayos de interpretación*, Madrid, Edic. de Arte y Bibliofilia.
- CASTRO, José Antonio (1972), “*Cien años de soledad* o la crisis de la utopía”, en Giacomani, Helmy F. (ed.), *Homenaje a Gabriel García Márquez: Variaciones interpretativas en torno a su obra*, Long Island City, Las Américas, pp. 267-277.
- CHICHARRO, Antonio (2005), *El corazón periférico: sobre el estudio de literatura y sociedad*, Granada, Universidad de Granada.
– *Estudios sociocríticos crobianos e hispanismo*, www.latindex.ucr.ac.cr/kan008-01.php. 21.07.2009
- CROS, Edmond (1992), *Ideosemas y morfogénesis del texto*, Frankfurt am Main, Vervuet.
- (1986), *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid, Gredos.
- (1998), *Theory and Practice of Sociocriticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- DURÁN, Armando (1971), “Conversaciones con Gabriel García Márquez”, en Simón Martínez, Pedro (comp.), *Sobre García Márquez*, Montevideo, Marcha, pp. 31-41.

- EAVES, Arthur J. (2003), "Tiempo y significación en *Cien años de soledad*", en Hernández de López, Ana (ed.), *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*, Madrid, Pliegos, pp. 105-113.
- ELIADE, Mircea (2000), *El mito del eterno retorno*, Madrid, Alianza / Emecé.
- (1994), *Mito y realidad*, Bogotá, Labor.
- (2005), *Tratado de historia de las religiones*, México D.F., Biblioteca Era.
- FRAZER, Sir James George (1969), *La rama dorada. Magia y religión*, México D.F., FCE.
- FRANCO, Jean (1988), *Lectura sociocrítica de la novelística de Agustín Yáñez*, Guadalajara, Gobierno de Jalisco.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1991), *Cien años de soledad*, Barcelona, Mondadori.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1994), "Por un país al alcance de los niños", *El Tiempo*, Bogotá, julio 23, pp. 2-3.
- GONZÁLEZ Bermejo, Ernesto, (1981), "García Márquez: ahora doscientos años de soledad", en Earle, Peter G. (ed.), *Gabriel García Márquez*, Madrid, Taurus, pp. 239-262.
- HARSS, Luis (1969), *Los nuestros*, Buenos Aires, editorial Sudamericana.
- INCLEDON, John (1986), "Writing and Incest in *One Hundred Years of Solitude*", en Shaw, Bradley A. y Nora Vera-Godwin (eds.), *Critical Perspectives on Gabriel García Márquez*, Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 51-64.
- LÉVI STRAUSS, Claude (1997), *Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades*, México D.F., Siglo XXI.
- (2002), *Mito y significado*, Madrid, Alianza.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (1987), *García Márquez: una vocación incontenible*, La Habana, Letras Cubanas.

- KLINE, Carmenza (2002), *Violencia en Macondo: tema recurrente en la obra de Gabriel García Márquez*, Bogotá, Alfaomega Colombiana.
- OVIEDO, José Miguel (1997), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Alianza.
- (1969), “Macondo: un territorio mágico y americano”, en Amster, Mauricio (ed.). *9 asedios a García Márquez*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, pp. 89-105.
- ORTEGA, Julio (1997), *El principio radical de lo nuevo: postmodernidad, identidad y novela en América Latina*, Lima, FCE.
- PALENCIA-ROTH, Michael (1983), *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, Madrid, Gredos.
- SWANSON, Philip (1991), *Cómo leer a Gabriel García Márquez*, Madrid, Gijón, Júcar.
- TODOROV, Tzvetan (1987), *La conquista de América: el problema del otro*, México D.F., Siglo XIX.
- TORRES CABALLERO, Benjamín (fall 1990), “La estructura urobórica en *Cien años de soledad*”, en *Hispanic Journal*, Vol. 11, n° 2, pp. 137-154.
- VARGAS LLOSA, Mario (1971), *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona, Barral Editores.
- VOLKENING, Ernesto (1971), “Anotando al margen de «Cien años de soledad»”, en Simón Martínez, Pedro (comp.), *Sobre García Márquez*, Montevideo, Marcha, pp. 178-206.
- WAHNÓN BENSUSAN, Sultana (1993), “Un réquiem por los judíos olvidados de América”, en *Raíces* 15.
- WILLIAMSON, Edwin (1986), “Magical realism and the theme of incest in *One Hundred Years of Solitude*”, en Mc Guirk, Bernard y Richard Cardwell (eds.), *Gabriel García Márquez: New Readings*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 45-63.

YURKIEVICH, Saúl (1995), “La ficción somática”, en Cobo Borda, Juan Gustavo (comp.), *Repertorio crítico sobre Gabriel García Márquez (vol. 2)*, Sanfa Fé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, pp. 169-180.

Reseñas

Pardo, Rodrigo (2008), *Profesión de fe de María Sabina. Lectura y recreación del mito de la mujer indígena* (Prólogo de Antonio Chicharro), Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 183 págs.

Alana GÓMEZ GRAY
(*Universidad de Granada/
Universidad de Guadalajara*)

La literatura propicia el encuentro entre mundos que física y temporalmente podrían considerarse inaccesibles unos de los otros, así como la reflexión de conceptos que de tan cotidianos se pierden de vista. El poema *María Sabina*, de Camilo José Cela, es el auto de fe de una mujer condenada a morir en la horca por ser quien es: mujer, indígena, curandera, sabia.

El escritor español, premio Nobel de literatura en 1989, escribe este poema de concepción teatral en 1965, y es publicado por primera vez en 1967, dentro de la colección Juan Ruiz de poesía española contemporánea de la revista *Papeles de Son Armadans*, dirigida y publicada por Cela en Mallorca. La obra toma su nombre de una indígena mexicana que realizaba prácticas curativas basadas en el uso de hongos enteógenos, entiéndase por estos “toda sustancia

de origen vegetal que cuando se ingiere provoca una experiencia que se considera divina” (Pardo, 2008: 16).

Gracias a este texto se unen Europa con América, lo moderno y urbano con lo tradicional, rural e indígena; el hombre con la mujer, el escritor con la curandera del espíritu, la indígena y lo mestizo. Asimismo presenta tal riqueza de códigos que la convierte en una obra idónea para ser abordada desde el análisis riguroso como el que Rodrigo Pardo lleva a cabo en su libro *Profesión de fe de María Sabina. Lectura y recreación del mito de la mujer indígena*, cuya aparición se agradece ante la carencia de estudios sobre esta particular creación de Cela.

Rodrigo Pardo, escritor también, así como investigador con experiencia en lingüística, literatura hispánica y filología, revela en su libro “las múltiples referencias intra, meta y extratextuales” que existen dentro del poema, el cual es analizado a detalle, además de ofrecer información sobre los elementos que Cela utiliza y remiten a María Sabina. El estudio está dividido en dos partes: la primera, atañe a lo que significa ser mujer y, más específicamente, ser mujer indígena dentro de la historia de México en el entorno de las prácticas curativas propias de una cosmovisión determinada; también reflexiona sobre las políticas sociales que, lejos de preservar su particular interpretación del mundo, atentan contra la autonomía de acción y pensamiento de los pueblos autóctonos. Continúa con el cuestionamiento de la violencia simbólica hacia la mujer al pertenecer por partida doble a grupos tradicionalmente discriminados, y el ejercicio de la libertad y la sabiduría en un medio tal. La segunda parte está centrada en la lectura crítica del texto celiano, el cual se ofrece íntegro.

La propuesta teórica de Pardo tiene como eje que

la lectura de un texto sea la lectura del mundo, no en el sentido de equivalencia o reflejo, sino en el de iden-

tividad: la literatura es también el mundo. La literatura de ficción, esto es, un discurso (un *otro* discurso) que participa de los discursos (metáforas, praxis, prácticas socioculturales) que conforman lo que llamamos realidad, la cual es, desde esta perspectiva, un constructo, no la realidad empírica o fenomenológica en que nos desenvolvemos. (*ídem*: 16).

Es importante esta aclaración dado que el lector de este poema, que tiene como posible base a una mujer real, podría sentirse tentado a realizar una lectura considerando solo la existencia y circunstancias de María Sabina, con lo cual el texto podría perder su gran riqueza. Y es que la tentación es mucha pues esta mujer, originaria de Huautla de Jiménez, en el estado de Oaxaca, México, fue víctima de la discriminación y los malos tratos como cualquiera otra, fue pobre, analfabeta, pero fungía también chamán dentro de su comunidad, ella se encargaba de “brindar sentido” a las enfermedades de sus semejantes. Sin embargo, fue “descubierta” por los entomocólogos Robert Gordon Wasson y Valentina Pavlovna Wasson, quienes difundieron los rituales de la oaxaqueña a través de la popular revista *Life*. En México, la divulgación corrió a cargo del historiador Gutierre Tibón.

Dar a conocer la metodología curativa orientada a aliviar los males del cuerpo y alma de María Sabina fue en su detrimento y en el de la comunidad, pues el desfile de visitantes interesados en experiencias trascendentes modificó la dinámica del sitio y devino en atentados a las persona y propiedades de María Sabina. Es por esta situación real tan atractiva que Pardo advierte: “la literatura no es (no debe ser) reflejo de la realidad, la mimesis es recreación, no identificación” (*ídem*: 28).

Rodrigo Pardo, por lo tanto, hace un recorrido por el concepto de mujer indígena en América, inmersa en un mundo androcéntrico que la mantiene relegada a las labores típicas como el cuidado de los hijos y del hogar, depositaria de los trabajos difíciles y despreciados en el campo, sometida a matrimonios en los cuales ella no tiene ni voz ni voto, dependiente económica y social del marido e, incluso, participante en estructuras poligámicas que la denigran. El especialista pone énfasis en que era así desde antes de la Colonia la cual vino a imponer, junto con la religión, “el sentido de culpa, en detrimento de la mujer y con la concepción de ésta como incitadora del mal” (*ídem*: 20); minusvalorando debido a ello la transmisión que las mujeres hacen de toda una serie de habilidades y conocimientos que conforman el patrimonio cultural de las comunidades -como el de la medicina tradicional-, es decir, las raíces sobre las que se finca la riqueza de los valores de un pueblo.

Un punto clave de la obra de Cela, bajo estas directrices, es la manifestación de la mujer como ser que provoca tanto los más elevados sentimientos como la repulsión, de ahí que sea precisa la intervención de la defensa de los derechos de la mujer ya que la indígena es discriminada por su género, su raza y su condición económica de pobreza. En este universo, el personaje femenino de Cela remite a la mujer oaxaqueña que vivió y murió en la pobreza, pero también a la situación enfrentada por miles de ellas a través del tiempo y el espacio, ante lo cual Pardo expone que los estudios realizados sobre la situación femenina excluyen su papel como “realizadora de las tradiciones de su cultura” (*ídem*: 22) y es precisamente éste un punto central en su análisis.

María Sabina tiene como personaje a una mujer condenada, hecho ante el cual se define a sí misma y en tanto lo que la rodea a través de una letanía. Es un texto escrito para

ser representado, un “oratorio dividido en un pregón que se repite y cinco melopeas” (*ídem*: 59) y fue mostrado a manera de ópera, en la que se recreaba el cántico monótono que se supondría emitiría la chamán en el momento de la alteración de conciencia provocada por la ingesta ritual de los hongos, muy semejante a la embriaguez o al estado poético de Li Po, explica Pardo, a la experiencia mística. Fue escrito por Cela como si lo recitara “una conciencia abierta e ilimitada, libre, donde María Sabina/mujer/víctima puede decir lo que piensa sin ningún temor” (*ídem*: 60).

Soy una mujer condenada a muerte
 Soy una mujer de inclinaciones sencillas
 Soy una mujer que cría víboras y gorriones en el escote
 Soy una mujer que cría salamandras y helechos en el sobaco
 Soy una mujer que cría musgo en el pecho y en el vientre
 Soy una mujer a la que nadie besó jamás con entusiasmo
 Soy una mujer que esconde pistolas y rifles en las arrugas de la nuca.

Fue puesto en escena, con música elaborada *ex profeso*, en el Carnegie Hall (EUA) y en el Teatro de la Zarzuela de Madrid (España), en 1970. El autor del estudio brinda datos acerca de la disímil recepción y las diferencias de presentación de la obra en cada uno de estos países, sobre todo en España, ocasionadas por las vertientes políticas e ideológicas por las que atravesaba dicha nación sumida en el franquismo con lo que ello implicaba de conservadurismo y falta de apertura a la innovación. La representación de Cela iba en contra del canon imperante en el discurso puesto que:

debe reconocerse que el oratorio de Cela, a partir de los cantos de María Sabina, constituye un salmo irreverente, una confesión femenina sin tapujos, liberadora, en un contexto tradicional, obsoleto, desfasado de los esfuerzos por construir con la mujer una condición de igualdad en el conjunto de prácticas socioculturales y económicas que llamamos sociedad moderna (*ídem*: 73).

El análisis exhaustivo de Pardo, dividido en las secciones “Personajes”, “Pregón” y cada una de las cinco melopeas que componen el texto, acompaña de la mano al lector de la obra: razona sobre la riqueza léxica del escritor español glosando el empleo de palabras que remiten a circunstancias históricas y temporales específicas; expone los rasgos técnicos y estructurales que conforman el particular estilo de Cela así como las referencias intertextuales; ofrece la anotación de las estrofas censuradas; brinda información sobre los símbolos, el porqué y la descripción detallada de la vestimenta del personaje; aclara los nombres referentes a lugares de México, su ubicación, su importancia, su historia; disgrega el sincretismo; manifiesta datos biológicos para el mejor entendimiento de la flora y de la fauna que se mencionan, así como sociales, económicos y políticos; explica cuáles versos son tomados literalmente de la voz de la verdadera María Sabina, grabados por Wasson.

Por su indudable valor de crítica textual así como las profundas reflexiones que conlleva por su temática, todo esto manejado con un estilo sobrio y claro por parte de Rodrigo Pardo, convierten a este análisis en sumamente oportuno y pertinente, como afirma Antonio Chicharro en el prólogo; un estudio imprescindible para cualquier lector de Camilo José Cela y en general, para cualquiera interesado en la buena literatura y la crítica literaria de calidad.

Joaquín Camargo Gómez (2008), *Memorias del ‘Vivillo’, seguidas de otros testimonios sobre el fin de la leyenda del bandolerismo andaluz [1906-1912]*, edición, introducción y notas de Fernando Durán López, Sevilla, Ediciones Espuela de Plata (Colección Los Bandoleros), 541 págs. (incluidos los apéndices reunidos por el editor)

José Manuel LÓPEZ DE ABIADA
(*Universidad de Berna*)

Joaquín Camargo Gómez (1866-1929), alias el “Vivillo”, fue el último representante de empaque y campanillas del bandolerismo profesional andaluz. Sus memorias se publicaron en 1911, un quinquenio después de que las autoridades locales y el Gobierno declararan la muerte oficial del bandolerismo. El último representante del bandolerismo andaluz, que en sus mejores tiempos había tenido nombres famosos, alguno con categoría de mito (si bien “menor” y comarcal, arropado por un tímido halo de misterio y cierto aire de leyenda atizada sobre todo por los viajeros y escritores europeos), se había convertido entre tanto en bufón público. Bufón y a la vez carnaza de periodistas o cuando menos cebo informativo y publicitario, hábilmente aprovechado

por rotativos madrileños ansiosos de apagar la sed de noticias sensacionalistas de la pequeña burguesía y la clase media urbana. Sorprende que ambos colectivos creyeran ver en el bandolero una víctima de la injusticia ancestral y el latifundismo local, amén de un icono sancionado y santificado por la cultura popular. Una visión cercana a la del caballista –el bandolero fue antes jinete que contrabandista, salteador de caminos o cuatrero– que años después sería protagonista de la “Canción de jinete (1860)” que García Lorca integraría hacia 1921 en sus *Canciones*.

El “Vivillo”, personaje aupado al tabernáculo de la fama, era en el fondo una figura trágica, transgresor de escasa talla, malhechor estrecho y cicatero, irrisorio en suma; un ex contrabandista y ex emigrante cuya hoja de gestas y proezas había sido fruto del consentimiento y la protección caciquiles y la solidaridad interesada de sus paisanos. No deja de sorprender que, cuando el “Vivillo” se establece en 1911 en Madrid –tras dos años en las cárceles de Sevilla y Córdoba–, el pueblo capitalino rindiera homenaje a un vividor ligero de equipaje que anhelaba regresar pronto a Buenos Aires, donde había vivido hasta su apresamiento y extradición a España a principios de 1909. Tampoco sorprende que fuesen los periódicos progresistas los únicos que dedicaron amplio espacio a las andanzas y adversidades de un bravo menor, animados por una supuesta arraigada presencia de la figura del bandolero en la cultura popular (no sólo andaluza) y una legendaria aureola de rebeldía contra los poderes fácticos.

Las *Memorias* del Vivillo configuran, con las de Juan Caballero (1804-1885), los dos únicos textos autobiográficos modernos de bandoleros andaluces. Se trata de un relato atípico y complejo que presupone un yo fingido (y como tal ficticio) que oculta y a la vez simula que los enunciados son autobiográficos y (aparentemente) verdaderos. El lector hodierno “ideal” advertirá pronto que se

halla ante un narrador autodiegético que, aunque constituya parte de la historia, es ficticio, por lo que no será confundido con el autor. Se da además el caso de que el autor pretende hacer pasar por autobiografía “verdadera” un amasijo de elementos ajenos a sus vivencias, silenciando que baraja argumentos perfectamente calibrados para no incurrir en faltas o infracciones sancionadas por la ley (cuando dicta o “escribe” las memorias su caso estaba aún *sub iudice*). Así las cosas, las conclusiones son implacables: nos hallamos ante una autobiografía fingida. El autor del relato simula que es narrador y protagonista, a sabiendas de que el lector de 1911 no podía distinguir si estaba leyendo una novela narrada en primera persona o una autobiografía. Efectivamente, el “Vivillo” se había creado un espacio autobiográfico en el que la estrategia exculpatoria, la simulación, el fingimiento, la impostura o el engaño figuraban entre los elementos capitales del entero relato. Joaquín Camargo ponía voz, nombre y rostro (mejor: *máscara*, si hacemos honor a la etimología griega del tropo por antonomasia de la autobiografía, la prosopopeya).

El texto que antepone a las *Memorias*, titulado “Al lector”, se abre con una explicación justificativa y una sugerencia que atribuye a un escritor que un buen día se unió al corro que se formaba a diario en la cubierta del trasatlántico que lo devolvía en 1909 de Argentina a su Andalucía natal para escuchar, “con un silencio religioso”, las anécdotas que de su vida contaba el ex bandolero: “-Usted debía escribir sus memorias. En ellas tendría, ¿sabe?, un éxito editorial inmenso. Tal vez una riqueza”. Sin embargo, la franqueza con que admite su decisión de “explotar” la idea “de escribir sus memorias por razones económicas”, se transforma en impostura al referirse en el texto a lo “difícil y trabajoso” que le había resultado la escritura, pues sabía que las capacidades y el talento literarios “demostrados” en las *Memorias* eran prestados,

que se los debía al periodista y escritor granadino Miguel España. Así lo confirman los estudiosos Bernaldo de Quirós y Ardila en su monografía sobre el bandolerismo andaluz. (Huelga decir, empero, que la mediación de un redactor a sueldo era usanza vieja en la escritura autobiográfica, y que el trabajo literario de mediador letrado no contrarresta ni revoca la índole autobiográfica ni pone en entredicho la autoría del protagonista que, además, se hacía pasar por narrador).

Por lo demás, la lectura del primer capítulo es suficiente para percatarse de la decidida voluntad de estilo, de la fluidez de la prosa y de la vacilación en el uso de las voces narrativas, que fluctúan entre el “yo nací” de la primera línea (“Estepa, donde yo nací, es un pueblo de la provincia de Sevilla”), la tercera persona del singular de la voz narrativa predominante y las repetidas formas en primera persona del plural. A primera vista, resulta desorientador que ya en la secuencia que abre el texto aparezca el ensalzamiento de los “negocios de contrabando”, única actividad “laboral” que el “Vivillo” admite haber ejercido. Pronto, sin embargo, hallamos la explicación: el contrabando es precisamente el ardid sobre el que arma la trama argumentativa para su defensa judicial, tenida cuenta de que los contrabandistas eran “gentes de más nobleza y honradez” que los cuatreros y bandidos. La estrategia de su defensa era elemental: confesar que había ejercido de contrabandista y negar que había cometido los delitos que se le imputaban. Durán López, cuidadoso editor y agudo comentarista, ha revelado el funcionamiento de la estrategia: se trataba de sustituir al *bandolero* por el *contrabandista*. El autor cumple a rajatabla con los imperativos narratológicos de la decisión tomada.

En alguno de los ensayos del criminólogo y sociólogo regeneracionista Bernaldo de Quirós (estudios que dejaron hondas hormas

en el sistema penitenciario español), hallamos páginas memorables sobre el Vivillo. Sus comentarios jurídicos explican las razones por las que logró sobreseimientos y absoluciones en los múltiples procesos en los que se le acusaba de crímenes varios, razón por la que fue precisamente reclamado a las autoridades argentinas. (He adelantado que en 1909 fue extraditado del país sudamericano, donde se había refugiado para sustraerse a las campañas de persecuciones de la guardia civil). A juicio de Bernaldo de Quirós, que conoció al ex bandolero en 1911 en la prisión de Córdoba, las absoluciones y los sobreseimientos eran fruto de sus habilidades en los preparativos de eximentes y coartadas para convencer a los jueces de que las faltas y delitos que se le imputaban carecían de fundamento: eran, aseguraba, debidos a malhechores que usurpaban su nombre para delinquir impunemente (el parasitismo del nombre de un bandido famoso era asimismo usanza antigua entre los delinquentes de menor fama).

No se sabe a ciencia cierta si la edición *princeps* corrió a cargo del “autor” o de la imprenta donde fue compuesta, la Reprografía de Antonio Marz. En la portada de la edición original figuran los datos siguientes: “Memorias del Vivillo. Escritas por Joaquín Camargo Gómez (A) [alias] Vivillo”. ¿Son, efectivamente, memorias, o se trata de autoficción o de autobioficción? ¿O de las tres cosas a la vez?

En el subcapítulo dedicado a las “autoficciones fantásticas”, Manuel Alberca define, en su reciente e innovadora monografía sobre la autoficción, el tipo de autobiografía en el que el “escritor se encuentra en el centro del texto [...], pero transfigura su existencia y su identidad en una historia irreal, indiferente a la verosimilitud biográfica” (Alberca, 2007: 190). A juicio de Alberca importa menos que el autor parta de su propia biografía que la invención *per se*. Sí importa que ponga en práctica un “alejamiento máximo

de su persona” y que converja en “una realidad imaginaria”; y que ambos (alejamiento y convergencia) sigan comprometiendo al autor como tal. Seguro es que son textos que a su vez encajan en la definición que brinda Genette (1993) sobre las autoficciones en las que el autor cuenta historias que nunca sucedieron, pero que, pese a ello, “terminan por establecer un compromiso de carácter simbólico al que le obliga la identificación nominal de autor y narrador” (Alberca, 2007: 190).

Las *Memorias* de Camargo presentan elementos novelescos, mas sin que por ello se pueda poner en entredicho los datos autobiográficos o el autor recurra a la invención de una personalidad y una historia distintas de las suyas. Camargo cuenta, como señala Durán López en la aguda y extensa introducción a su cuidadísima edición, la historia de un bandolero “*desbandolerizado*”, en “pura forma bandoleresca sin contenido bandoleresco”, concibiendo adrede un “texto desestabilizado, pleno de inconsecuencias, de amagos y de engaños”, una identidad “que cae de lleno en el vértigo de un equilibrio imposible” (Durán López, 2008: 109). Un texto de más de doscientas páginas sobre la vida de un bandolero famoso, del que, sin embargo, a lectura concluida, no sabemos decir si “fue bandido o no, si fue malo o bueno, víctima o verdugo” (Durán López, 2008: 109). Hay, empero, marcas textuales que permiten afirmar que no siempre fue bueno y que fue víctima y verdugo, pero aparecen bajo una forma que la teoría literaria aún no ha contemplado, por lo que el análisis cabal deberá tener en cuenta todos los elementos constitutivos que la configuran. Se trata de un texto en el que el camuflaje, la ocultación consciente de transgresiones y delitos permite al autor argumentar *a priori* contra eventuales acusaciones y así eludir la fuerza de la ley. Un texto original y significativo, en el que el fingimiento y los silencios son norma y parte de la estrategia narrativa, que pedía a voces

una edición tan precisa, cuidada y redonda como la que nos brinda Durán López.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERCA, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- BERNALDO DE QUIRÓS, Constancio / ARDILA, Luis (1973), *El bandolerismo andaluz*, Madrid, Ediciones Turner.
- CABALLERO, Juan (1977), *Historia verdadera y real de la vida y hechos notables de Juan Caballero Pérez, vecino de Estepa, villa de Andalucía, escrita a la memoria por él mismo*, Madrid, Ediciones Turner.
- DURÁN LÓPEZ, Fernando (1995), "Las memorias de Juan Caballero, bandolero de Estepa, o la autobiografía como rehabilitación social", *Draco. Revista de literatura española*, 7, pp. 47-67.
- (2008), "De lo pintado a lo vivo: Joaquín Camargo y la degradación del bandolero andaluz", Camargo Gómez, *Memorias del Vivillo. Seguidas de otros testimonios sobre el fin de la leyenda del bandolerismo andaluz [1906-1912]*, Sevilla, Espuela de Plata, pp. 9-132.
- GENETTE, Gérard (1993), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.

SOCIOCRITICISM

Colaboraciones

La revista publica artículos y notas —teóricos, metateóricos y aplicados— que ya empleen la perspectiva sociocrítica o bien centren su atención en la dimensión social de todo producto cultural, si bien prevalece el interés por los textos literarios dada su densidad semántica. También cuenta con una sección de reseñas.

Sociocriticism acepta el envío de originales tanto en español, francés e inglés, las lenguas oficiales de la revista, que, una vez informados por dos lectores especializados designados por la dirección, podrán ser publicados en la misma.

Podrán enviarse a las siguientes direcciones:

Dr. Antonio Chicharro Chamorro
Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja
E-18071 GRANADA (España)

achichar@ugr.es

Normas de presentación

1. Los textos de los artículos, a espacio y medio, en Times New Roman 12 cpi (34 líneas por página), constarán de un mínimo de 15 páginas y un máximo de 25, si bien el Consejo de Redacción podrá encargar artículos de mayor extensión en ocasionales números monográficos. Las notas constarán de un mínimo de 8 páginas y un máximo de 14. Las reseñas, 5 páginas como máximo.
2. Todos ellos incluirán una carátula en la que se indique el nombre del autor o autores, título, entidad a la que pertenece y dirección.
3. En página aparte se incluirá un resumen de un máximo de 150 palabras y una lista de 3 a 6 palabras clave (términos o sintagmas de dos o tres palabras). Dicho resumen y palabras clave se presentarán en las tres lenguas oficiales de la revista, puesto que se incluirán las tres versiones en las hojas finales del número correspondiente.
4. Las notas, en cuerpo 10, irán todas a pie de página. Éstas se han de reservar para comentarios, aclaraciones y excursos del texto principal y no como lugar de referencia bibliográfica.
5. La bibliografía debe ir en lista única al final del trabajo.
6. Las llamadas a nota se indicarán mediante números volados y sin paréntesis:¹. Los signos de puntuación se pondrán detrás de las notas.
7. Cada uno de los párrafos deberá ir precedido de un sangrado de un salto, salvo el inicial de cada epígrafe del texto.

8. En el caso de que el trabajo se presente dividido en epígrafes, la presentación y/o numeración de éstos se organizará del siguiente modo:

1. NEGRITA MAYÚSCULAS

1. 1. Negrita minúsculas

1. 1. 1. Cursiva

1. 1. 1. 1. Redonda

9. Siempre que se desee destacar un término en el texto, dicho término aparecerá en *cursiva* y nunca subrayado ni en negrita. Asimismo las voces extranjeras y abreviaturas latinas irán siempre en *cursiva*.
10. Las citas, que pueden ser de resumen o textuales, han de llevar su referencia exacta. Las citas de resumen se distanciarán lo máximo posible en la expresión del texto original, manteniendo fielmente su sentido. Las citas textuales cortas, de no más de dos renglones, irán entrecomilladas y dispuestas en el cuerpo del texto sin una especial separación. Las citas textuales largas, de tres o más renglones, irán entrecomilladas y resaltadas en el texto con una sangría izquierda de un salto. En el caso de omisión de una parte del texto citado se indicará mediante tres puntos entre corchetes y nunca entre paréntesis: [...].
11. El sistema de cita bibliográfica en el interior del texto se hará como sigue, según las distintas posibilidades:
- Apellido del autor, año, dos puntos, página o páginas de referencia: Cros (1995: 27) o (Cros, 1995: 27).
 - Apellido del autor, año, orden en letra dentro del año si coinciden varias publicaciones en ese año, dos puntos, página o páginas de referencia: Cros (1995a: 36-38) o (Cros, 1995a: 36-38).
 - En el caso de que la referencia de páginas fuera múltiple: Cros (1995: 27-29, 31-39) o (Cros, 1995: 27-29, 31-39).
 - Si se citan varios autores u obras se separarán por punto y coma: (Cros, 1995: 27-29; Bajtin, 1979: 36-38).
12. La bibliografía citada irá por orden alfabético e internamente cronológico —en el caso de varias entradas de un mismo autor— en una lista única final, precedida del epígrafe **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**.



Editorial Universidad de Granada



ISSN: 0985-5939