

# Sociocriticism

## ESTUDIOS SOCIOCRTICOS Y OTRAS APLICACIONES

Théophile Kouï, Genotexte, phenotexte, situation sociolinguistique : quelques concepts fondamentaux du fonctionnement textuel.

Mirko Lampis, Una incursión en la teoría sociocrítica desde la semiótica.

Michèle Frau-Ardon, Sumak kawsay y sujeto cultural en *No me esperen en abril* de Alfredo Bryce Echenique.

Valérie Arrault, Analyse sociocritique de « la neutralité documentaire » de l'œuvre photographique de Bernd et Hilla Becher.

Alaïn Troyas, *Fuente*, el todo en la parte.

Andrea Kaiser Moro, Sujeto, conciencia y guión de cine.

Alberto Zazo Esteban, La minoría protestante española, receptora de novelas anglófonas del siglo XIX.

Aránzazu Calderón Puerta, Memoria, olvido y transición histórica en el relato "Ruinas, el trayecto: guerda taro" de Juan Eduardo Zúñiga.

Ana Garrido González, La mujer en tránsito y sus discursos subversivos. Penélope y sus primeros pasos hacia la emancipación en *Adiós, María* de Xohana Torres.

José Cabrera Martos, Las raíces de la eternidad y el humanismo solidario en *Las pequeñas espinas son pequeñas* de Raquel Lanseros (con-claves a la agudeza y croquis del arte de ingenio).

## DOSSIER : INTERPRETES ET TRADUCTEURS DANS L'ESPACE ATLANTIQUE : ENTRE ECUEILS ET DEPLACEMENTS DES FRONTIERES CULTURELLES

Introduction, par Caroline Cunill et Rédouane Abouddahab.

Thomas Brignon, Du copiste invisible à l'auteur de premier ordre. La traduction collaborative de textes religieux en guarani dans les réductions jésuites du Paraguay.

Amélie Djondo Drouet, Les dramaturges au siècle d'or: traducteurs et interprètes du mythe amazonique.

Jacques Pothier, Passeurs de modernité : Coindreau et Sartre.

Darío R. Varela Fernández, L'hispanisme français et la traduction : Marcel Bataillon et *l'Esence de l'Espagne* (1923) de Miguel de Unamuno.

## ÍNDICES DE LA IIª ÉPOCA DE SOCIOCRTICISM (2006-2018)

Índice de volúmenes

Índice de autores

## SOCIOCRITICISM

ISSN 0985 – 5939

*Première époque / Primera época / First Period*

1985 – 2006  
vols. I, 1 – XXI, 1

*Deuxième époque / Segunda época / Second Period*

2006 – 2018  
vol. XXI, 2 – XXXIII, 1 y 2

*Une publication de / Una publicación de / A Journal of*

### **Institut international de sociocritique Universidad de Granada (España)**

Editorial Universidad de Granada  
Campus Universitario de Cartuja  
E-18071 Granada, España  
[www.editorialugr.com](http://www.editorialugr.com)  
[pedidos@editorialugr.com](mailto:pedidos@editorialugr.com)  
+34958506722

*Directeur fondateur / Director fundador / Founder Editor*

Edmond Cros (1985-2006) (Univ. Montpellier III)  
[edmond.cros@univ-montp3.fr](mailto:edmond.cros@univ-montp3.fr)

*Directeur / Director / Editor*

Antonio Chicharro (2006-2018) (Univ. Granada)  
[achichar@ugr.es](mailto:achichar@ugr.es)

*Secrétaire / Secretariola / Sub-editor*

Francisco Linares Alés (2006-2012) (Univ. Granada)  
Alana Gómez Gray (2012-2018) (Univ. Guadalajara)

*Conseil de rédaction / Consejo de redacción / Editorial board*

Edmond Cros (Univ. Montpellier III) (Presidente), Antonio Chicharro (Univ. Granada),  
Alana Gómez Gray (Univ. Guadalajara), Catherine Berthet-Cahuzac (Univ. Montpellier III),  
Monique Carcaud-Macaire (Univ. Montpellier III).

*Comité científico / Comité científico / Scientific Committee*

María Amoretti (Univ. Costa Rica, San José), Annie Bussière (Univ. Montpellier III), Blanca Cárdenas Fernández (Univ. Michoacana, Morelia), Jeanne-Marie Clerc (Univ. Montpellier III), Augusto Escobar (Univ. Montreal), Juan Carlos Fernández Serrato (Univ. Sevilla), Naget Khadda (Univ. Argel), Francisco Linares Alés (Univ. Granada), Monique de Lope (Univ. Provence à Aix en Provence), Yannick Llored (Univ. Nancy), Daniel Meyrand (Univ. Perpignan), Katarzyna Moszczynska-Dürst (Univ. Varsovia), Zulma Palermo (Univ. Salta), José M. Pozuelo Yvancos (Univ. Murcia), Genara Pulido Tirado (Univ. Jaén), Eduardo A. Salas Romo (Univ. Jaén), Antonio Sánchez Trigueros (Univ. Granada), Michèle Soriano (Univ. Toulouse-Le Mirail), Jenaro Talens (Univ. Ginebra / Univ. Valencia), Jean Tëna (Univ. Montpellier III), José R. Valles Calatrava (Univ. Almería), Manuel Ángel Vázquez Medel (Univ. Sevilla).

*Preimpresión / Tadigra, S.L., Granada*

*Imprime / Tadigra, S.L., Granada*

# **Sociocriticism**

Vol. XXXIII - 1 y 2  
2018

Institut international de sociocritique  
Universidad de Granada (España)



**ESTUDIOS SOCIOCRÍTICOS Y OTRAS APLICACIONES**

**DOSSIER : INTERPRETES ET TRADUCTEURS  
DANS L'ESPACE ATLANTIQUE : ENTRE ECUEILS  
ET DEPLACEMENTS DES FRONTIERES CULTURELLES**

**ÍNDICES DE LA II<sup>a</sup> ÉPOCA DE SOCIOCITICISM  
(2006-2018)**



## ÍNDICE

### ESTUDIOS SOCIOCRTICOS Y OTRAS APLICACIONES

Théophile KOUI, Genotexte, phenotexte, situation sociolinguistique : quelques concepts fondamentaux du fonctionnement textuel.....	11
Mirko LAMPIS, Una incursión en la teoría sociocrítica desde la semiótica	33
Michèle FRAU-ARDON, Sumak kawsay y sujeto cultural en <i>No me esperen en abril</i> de Alfredo Bryce Echenique .....	51
Valérie ARRAULT, Analyse sociocritique de « la neutralité documentaire » de l'œuvre photographique de Bernd et Hilla Becher.....	83
Alain TROYAS, <i>Fuente</i> , el todo en la parte.....	109
Andrea KAISER MORO, Sujeto, conciencia y guion de cine .....	133
Alberto ZAZO ESTEBAN, La minoría protestante española, receptora de novelas anglófonas del siglo XIX.....	155
Aránzazu CALDERÓN PUERTA, Memoria, olvido y transición histórica en el relato “Ruinas, el trayecto: guerdá taro” de Juan Eduardo Zúñiga .....	193
Ana GARRIDO GONZÁLEZ, La mujer en tránsito y sus discursos subversivos. Penélope y sus primeros pasos hacia la emancipación en <i>Adiós María</i> de Xohana Torres .....	215
José CABRERA MARTOS, Las raíces de la eternidad y el humanismo solidario en <i>Las pequeñas espinas son pequeñas</i> de Raquel Lanseros (con-claves a la agudeza y croquis del arte de ingenio) .....	253

DOSSIER : INTERPRETES ET TRADUCTEURS  
DANS L'ESPACE ATLANTIQUE : ENTRE ECUEILS  
ET DEPLACEMENTS DES FRONTIERES CULTURELLES

Introduction, par Caroline CUNILL et Rédouane ABOUDDAHAB	291
Thomas BRIGNON, Du copiste invisible à l'auteur de premier ordre. La traduction collaborative de textes religieux en guarani dans les réductions jésuites du Paraguay .....	299
Amélie DJONDO DROUET, Les dramaturges au siècle d'or: traduc- teurs et interprètes du mythe amazonique .....	339
Jacques POTHIER, Passeurs de modernité : Coindreau et Sartre.....	369
Darío R. VARELA FERNÁNDEZ, L'hispanisme français et la traduc- tion : Marcel Bataillon et l' <i>Essence de l'Espagne</i> (1923) de Miguel de Unamuno .....	395

ÍNDICES DE LA II<sup>a</sup> ÉPOCA DE *SOCIOCRITICISM*  
(2006-2018)

Índice de volúmenes .....	421
Índice de autores .....	443



ESTUDIOS SOCIOCRTICOS  
Y OTRAS APLICACIONES



**GENOTEXTE, PHENOTEXTE, SITUATION  
SOCIOLINGUISTIQUE : QUELQUES CONCEPTS  
FONDAMENTAUX DU FONCTIONNEMENT TEXTUEL**

**GENOTEXTE, PHENOTEXTE, SOCIOLINGUISTICS  
SITUATION: SOME BASIC TEXT OPERATIONS  
CONCEPTS**

Théophile KOUI

*Université Felix Houphouet-Boigny, Cote D'Ivoire*

kotheophile@yahoo.fr

**Mots clés :** génotexte, phénotexte, sociocritique, polyphonie, texte, discours

**Résumé :** Génotexte, phénotexte et situation sociolinguistique sont des concepts importants de la théorie sociocritique. Aussi, pour aider à leur meilleure compréhension, nous avons choisi la grille d'un roman africain de la transition vers les indépendances, dans la mesure où précisément celui-ci fait écho à la fois au discours du roman colonial et au discours hérétique véhiculé précisément par le courant littéraire de la négritude, forgé dans le génotexte de la transition.

**Key words:** Genotexte, Phenotexte, Sociocritic, Polyphony, Text, Speech

**Abstract:** Genotexte, phenotexte and sociolinguistic situation are important concepts of the theory sociocritique. So, to help in their best understanding, I chose the railing of an African novel of the transition to the independences, as far as exactly this one echoes at the same time the speech of colonial novel and

the heretical speech conveyed exactly by the literary movement of the negritude, forged in the genotexte of the transition.

**Palabras clave:** genotexto, fenotexto, sociocrítica, polifonía, texto, discurso

**Resumen:** Genotexto, fenotexto y situación sociolingüística son conceptos importantes de la teoría sociocrítica. Su comprensión no es evidente. Para ayudar a su comprensión me parece interesante valerme de una novela africana del período de la transición hacia las independencias africanas, en la medida en que precisamente esta obra hace eco a la vez del discurso de la novela colonial y del discurso herético vehiculado por la corriente literaria de la negritud, nacida en el genotexto de la transición.

## INTRODUCTION

Dans le dispositif théorique de la sociocritique les concepts de génotexte et de phénotexte jouent un rôle primordial en tant que catégories du fonctionnement du texte. Le génotexte est en effet l'espace où s'inscrit le rapport contradictoire qui codifie le dynamisme de la production de sens. C'est le principe même de la génétique textuelle, fondée sur la polysémie du texte. Rappelons que la notion même de texte, concept de base de la sociocritique, appelle nécessairement celle d'écriture. Or voici comment dans *Théorie et pratique sociocritiques*, Edmond Cros établit le rôle de l'écriture dans le fonctionnement du texte. « Le travail de l'écriture consiste à déconstruire sans cesse ce mixte sous la forme de phénotextes voués à réaliser à tous les niveaux textuels en fonction de la spécificité de chacun d'entre eux la syntaxe des messages préalablement programmés » (Cros, 1983 : 10). Le mixte dont il est question ici n'est rien d'autre que le génotexte, défini à son tour de la façon suivante : « Une énonciation non grammaticalisée en ce sens que cette énonciation n'est pas encore mise en formule. Elle n'est pas une structure mais appelée à le devenir en se structurant elle-même

dans différentes réalisations phénotextuelles d'un même texte » (Cros, 1983 : 10).

Structure virtuelle, le génotexte n'existe qu'à travers ses réalisations multiples et concrètes que sont les phénotextes. En fait, pour mieux appréhender la question centrale du fonctionnement du texte sociocritique, il est fondamental que soit rappelée la question épistémologique de la médiation. Comment les tracés idéologiques, vecteurs du social et de l'historique s'inscrivent-ils dans le texte fictionnel ? C'est ici que se trouve l'un des points de divergence important avec l'approche de la sociologie traditionnelle qui entretient l'illusion référentielle. Pire, dans la plupart des cas, l'œuvre est réduite au contenu de la conscience individuelle de son auteur. Ce qui revient à nier la spécificité de l'œuvre littéraire dans le sens où Iouri Lothman parle de la littérature en tant que système modélisant secondaire. En d'autres termes, toute parole impliquée dans ce système se retrouve dans un réseau de connotations qui rendent toute lecture univoque impossible dans la mesure où les connotations sont des vecteurs de l'ambiguïté. Aussi, la sociocritique répond-elle à la question en proposant les structures de médiation. Celles-ci peuvent être de diverses natures, sémiotiques, langagières, mythiques... Elles ont l'avantage d'ancrer le texte sur le hors-texte de façon objective et d'organiser un ensemble discursif intratextuel qui se reproduit tout au long du texte. Et ce sont ces structures de médiation qui sont les vecteurs de la socialité dans l'objet culturel. Ce rappel des acquis était nécessaire pour baliser notre démarche.

Dans cette réflexion sur le génotexte et le phénotexte, nous partirons du système colonial tel qu'il fonctionne dans *Une vie de boy*, un roman de Ferdinand Oyono publié en 1956. La colonie en tant que formation sociale et formation discursive saisie dans une période de crise inhérente aux changements qui se sont opérés dans l'empire colonial français au lendemain de la Deuxième gue-

re mondiale est l'objet central de cette réflexion. Les sociolectes idéologiques contradictoires que véhiculent les éléments textuels du roman et qui en sont la substance langagière sont le produit d'une situation sociohistorique engendrée par le cours de l'histoire et par des mesures dictées à l'Etat colonial par sa stratégie de conservation de son empire. Organisée en 1944, la conférence de Brazzaville procède à des changements notables dans le statut du colonisé africain. Erigé en citoyen, celui-ci pouvait désormais participer à la gestion des affaires de son territoire et jouir des droits civiques. Tout cela a été traduit dans la constitution de 1946 de l'union française. Ces changements ont permis la création des organisations politiques et syndicales africaines, ouvrant ainsi des perspectives d'évolution des colonies vers l'autodétermination.

Dans la droite ligne de cette évolution, l'ensemble des colonies africaines accèdent au statut d'Etats en 1956 grâce à la loi cadre qui institue des gouvernements autonomes. Ainsi, entre 1945 et 1960, date des indépendances, la société coloniale va subir des mutations substantielles imposées par des luttes multiformes, malgré la résistance des institutions coloniales. Notre hypothèse est que dans cette période de transition vers l'indépendance, se met en place dans la société coloniale une situation sociolinguistique nouvelle dans la mesure où les changements opérés vont affecter considérablement le langage et surtout les mentalités aussi bien dans la métropole que dans les colonies. Les catégories sociales les plus sensibles aux changements furent notamment celles des africains ayant eu accès à l'école coloniale. Ils seront les principaux agents de la crise du système colonial.

Mais qu'est ce qu'une situation sociolinguistique ? Quels sont ses rapports avec le génotexte ? Nous empruntons le concept à Pierre Vaclav Zima qui le définit de la façon suivante :

Le contexte social n'est pas la langue en tant que système neutre et statique, mais une constellation dynamique marquée par des antagonismes collectifs qui s'articulent sur le plan du langage, de la structure discursive. J'ai appelé cette constellation la situation socio-linguistique. Cette situation socio-linguistique change sans cesse dans la mesure où les divergences sociales mènent à des innovations linguistiques tant dans le domaine lexical que dans celui de la sémantique (Zima, 1988 : 18-19).

## I. GENOTEXTE ET SITUATION SOCIOLINGUISTIQUE

Les concepts de génotexte et de situation sociolinguistique nous renvoient au même espace linguistique virtuel saisi à un moment donné de l'histoire d'une formation sociale. Dans le cadre de cette étude nous nous intéresserons à la période de la transition vers l'indépendance des colonies françaises d'Afrique. En effet, pendant cette période relativement brève (1945-1960) la société coloniale s'était considérablement enrichie sur le plan linguistique. En effet, de nombreux sociolectes à la lutte multiforme pour la libération font leur apparition. Au stade de son apogée entre 1917 et 1939, le système colonial avait un discours essentiellement dominé par le sociolecte fascisant, centré sur la justification de l'entreprise coloniale et sur la négation de l'idée d'humanité, impliquant l'origine commune de l'espèce humaine : Articulé sur les théories racistes en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle et selon lesquelles les Noirs et les Jaunes seraient des races inférieures, ce discours s'imposait aussi bien en métropole que dans l'espace colonial.

Certaines catégories de colonisés, éblouies par l'éclat ou le clinquant de la culture européenne avaient commencé même à avaliser le discours raciste. Aussi dans la conscience collective, ces théories

fonctionnaient-elles comme des vérités révélées. C'est que ces théories s'articulaient elles-mêmes sur des mythes forgés par des siècles de traite négrière et d'esclavage. La légitimation du rapport maître/esclave découlait de la croyance en une hiérarchie immuable des races humaines voulues par Dieu lui-même. Robert Cornevin confirme cette réalité de la société coloniale en ces termes : Tous les Blancs, sans exception, pensent et agissent à cette époque en fonction d'une hiérarchie immuable des races humaines. Dans ce classement les Blancs viennent en tête sans discussion. Les jaunes et les Bruns suivent dans un ordre variable selon les opinions mais les Noirs sont indiscutablement à la queue.

Cette vision s'inscrit dans une tradition bien établie, car le colonialisme français ne date pas de l'époque de la troisième République. On peut rappeler, en effet, que la première édition du code Noir, cadre juridique de la gestion des esclaves dans les colonies françaises d'Amérique date de 1685 sous le règne de Louis XIV. Quant aux conquêtes coloniales sur le continent africain, pensées et organisées par la Troisième République dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, elles vont donner lieu à la création d'un courant littéraire connu dans l'histoire sous le nom de littérature coloniale. Son pionnier est André Demaison. Sa production littéraire est considérable et l'ensemble de son œuvre s'inscrit dans la droite ligne des théories racistes des Gobineau, Paul Leroy-Beaulieu et autres... Auteur du guide de l'exposition coloniale de 1931, André Demaison était un véritable idéologue du système colonial. *Diato, roman de l'homme noir qui eut trois femmes et en mourut* apparaît en 1924 comme l'archétype du roman colonial. Biographe de Faidherbe, l'une des grandes figures coloniales, intitulé *Faidherbe*, parut en 1932, André Demaison écrit plusieurs autres romans dont les plus significatifs sur le plan des sociolectes racistes véhiculés sont pour nous, *Tropiques* ( 1933a ), *Menaces dans le ciel* ( 1933b ), *Intrigues de la forêt* (



1940 ). Ces romans, dans leur ensemble, foisonnent d'abondantes professions de foi raciste qui se manifestent dans des stéréotypes et des préjugés que véhicule le discours colonialiste. La littérature coloniale connaît un essor considérable avec notamment les frères Tharand, Pierre Mille, etcetera.

Cependant, dès 1921, on observe l'apparition d'autres types de discours et notamment du discours hérétique à travers le roman de René Maran : *Batouala* ( 1921 ). Ce roman annonce l'émergence d'un discours contradictoire et dans cette perspective, Paul Vigné d'Octon va jouer un rôle essentiel en tant que pionnier de l'anti-colonialisme. Il dénonce avec véhémence les crimes du colonialisme. Paul Vigné d'Octon est l'auteur d'un essai retentissant, *Les crimes coloniaux de la Troisième République* ( 1911 ), qui vient couronner le combat mené avec la publication de son premier roman *Chair noire* publiée en 1889. La nouvelle configuration de l'interdiscours dans l'espace colonial apparaît ainsi comme le produit des luttes des peuples colonisés contre le système, mais aussi celui de l'opposition résolue de certains secteurs sociaux de la métropole qui jugent le système inhumain, rétrograde et criminel.

En ce qui concerne l'éveil de la conscience des Africains, il s'est opéré, certes grâce aux expériences concrètes vécues au quotidien dans leurs rapports avec les colons, mais aussi sur les champs de bataille au cours des deux guerres mondiales. Massivement mobilisés pour défendre la France, les Africains vont découvrir que l'Européen n'était guère un surhomme, insensible à la peur. Ce constat fait perdre au soldat africain toutes les formes de complexes qui l'habitaient. Aussi, face aux sociolectes idéologiques colonialistes et racistes, surgissent des sociolectes de valorisation des cultures et des civilisations africaines. Ces derniers discours mettent en lumière la vacuité de la prétendue mission civilisatrice au nom de laquelle s'opéraient la domination et les prélations. L'oppression, les pillages,

la spoliation que subissaient les peuples colonisés n'avaient plus d'explications rationnelles. Le mouvement littéraire de la négritude a été dans une large mesure le fer de lance de cet éveil de conscience et de la valorisation des cultures négro-africaines. Les œuvres d'Aimé Césaire, de Léopold Sédar Senghor, de Léon Gontran Damas, etc. diffusées dans l'espace colonial notamment au cours de la transition étaient des modèles de révélation. Manifestement ces œuvres ont contribué à un changement notable des mentalités surtout au sein des « évolués », c'est-à-dire cette minorité qui a eu accès, grâce à l'école coloniale, à la culture du Blanc.

Comme l'on peut le constater, cet interdiscours construit à la fois sur la base du hors-texte et des textes de la littérature coloniale et raciste et aussi de la littérature anticoloniale, constituera le tremplin de la naissante littérature africaine. Comme nous le verrons, dans une démarche critique, le discours colonialiste et raciste est abondamment parodié et consciemment soumis au sarcasme. Cependant, le contenu idéologique de cette littérature reste les frustrations de « l'évolué » africain qui aurait voulu être reconnu et associé à la gestion de la colonie à l'image de Joseph Toundi.

## **II. UNE VIE DE BOY : UNE PARODIE DU ROMAN COLONIAL**

Du point de vue diégétique, *une vie de boy* se présente comme le journal intime de Joseph Toundi, le protagoniste du roman. Tenir un journal intime est une pratique sociale que le jeune Africain qui venait d'apprendre à lire et à écrire, a copiée sur le père Gilbert. Le journal intime s'apparente à la confession dans la mesure où cela consiste à noter ses impressions ou les questions que le vécu pose à la conscience du sujet concerné. Cette pratique sociale s'inscrit en fait dans la tradition chrétienne de l'examen de conscience.

Attiré par le clinquant de la ville coloniale et ses supposées merveilles, le jeune adolescent Toundi Ondua rompt brutalement avec les siens. Il rejoint le père Gilbert à la Mission Catholique. Celui-ci l'accueille et lui apprend à lire et à écrire tout en l'initiant à la religion chrétienne. En fait pour le jeune homme, c'était un rêve qui se réalisait comme il le note dans son journal.

J'étais heureux, la vitesse me grisait. J'allais connaître la ville et les Blancs, et vivre comme eux. Je me surpris à me comparer à ces perroquets sauvages que nous attirions au village avec des grains de maïs et qui restaient prisonniers de leur gourmandise ( Oyono, 1956 : 22 ).

Joseph rompt donc avec la communauté villageoise dans l'espoir d'rompre avec la communauté villageoise dans l'espoir d'intégrer la communauté coloniale. La fuite de Toundi est une façon de sublimer l'efficacité de l'idéologie coloniale matérialisée par un arsenal sémiotique dont use le système et ses appareils idéologiques pour séduire les jeunes générations, par ailleurs de moins en moins disposées à s'inscrire dans les traditions d'une société précoloniale vaincue et dépossédée de toute initiative historique. Les petits cubes sucrés dont se sert le père Gilbert pour attirer les enfants sont à cet égard un véritable appât auquel il faut ajouter la fascination qu'exerce la ville sur la jeunesse que s'y projette et nourrit un imaginaire sur la vie paradisiaque que l'on y mène.

L'altruisme paternaliste du père Gilbert constitue un élément important de cet arsenal idéologique du système colonial dans la mesure où il s'oppose aux brutalités gratuites que le père de Toundi utilise comme instrument pour l'éducation de son fils. Aussi, Joseph Toundi ne retournera-t-il plus jamais au village. En effet, non seulement il vouait au père Gilbert une véritable vénération, mais

aussi, ayant appris à lire et à écrire, il est conquis par les capacités de conservation de cet instrument prodigieux qu'est l'écriture. Dépositaire désormais de ce pouvoir magique, le jeune africain estime qu'il a changé de statut, et c'est ce qu'il traduit lui-même en affirmant que « le chien du roi est le roi des chiens ». Mais il ne tardera pas à découvrir la véritable nature du système colonial à ses dépens. En effet, il sera systématiquement l'objet de brimades, d'injustice, d'humiliations, de violences et de racisme toutes choses qui finiront par le conduire à la mort. Le récit met en jeu la dialectique du paradis et de l'enfer et c'est dans le cadre de cette dialectique que se trouve posé le problème du colonisé. La parodie du roman colonial obéit à la nécessité de donner à voir le caractère caricatural du sociolecte colonial tel qu'il fonctionne dans le roman colonial.

## **II.1. Le discours de justification de la colonisation**

*Une vie de boy*, parodie le discours colonialiste et raciste que l'on rencontre dans le roman colonial, véhicule privilégié des stéréotypes élaborés par les croisés du colonialisme pour justifier ce qu'ils appellent la mission civilisatrice. On y trouve l'image mythique des sauvages et notamment du Nègre sale, galeux, paresseux, menteur, voleur, perpétuellement enfant et vivant dans un environnement mystérieux et inquiétant. La reproduction de ce type de discours dans le journal intime de Joseph Toundi, est le signe de l'éveil de sa conscience critique. « Evolué » parce que sachant lire et écrire, Joseph Toundi se trouve pourtant socialement exclu dans cet univers colonial du fait de son statut d'indigène, candidat à l'assimilation. Joseph est de fait éconduit pour des raisons raciales. Ni son intelligence, ni son statut d'évolué n'ont été reconnus. Bien au contraire, il est perçu comme un élément dangereux, un concurrent qu'il fallait éliminer pour sauvegarder l'avenir du système colonial.

C'est dans le but de les dénoncer que le discours narratif absorbe les sociolectes négatifs dans lesquels se manifestent les représentations du monde noir par les Blancs. Dans ce registre, les propos du commandant Decazy au cours de l'entretien que celui-ci a eu avec Toundi avant de l'engager à son service sont particulièrement révélateurs des préjugés qui organisent sa vision du monde. « Tu es un garçon propre dit-il en me détaillant avec attention. Tu n'as pas de chiques, ton short est propre, tu n'as pas de gales » ( Oyono, 1956 : 35 ). Apparemment élogieux pour Joseph Toundi, le discours du commandant est en réalité un modèle des clichés racistes que les Blancs propagent sur les Noirs. Le commandant affirme en fait que Joseph Toundi est l'exception qui confirme la règle, jetant ainsi l'opprobre sur toute la race. Dans le même registre, Madame Salvain, l'épouse de l'instituteur associe tous les noirs à l'ivrognerie, parce que son boy est ivrogne. « Tous les matins, c'est d'abord l'odeur d'alcool et de crasse qui me parvient de la véranda. C'est ce qui m'annonce que mon boy est là » ( 1956 : 78 ). Gosier d'oiseau, le commissaire de police dit exactement la même chose. « Mon z'ami [...] nous pas buveurs indigène [...] Ces gens-là boivent au-delà de toute imagination » ( 77 ).

A la lumière de ce discours raciste et dévalorisant sur le colonisé, on peut légitimement parler d'un dessein de mythification. Il s'agissait de bâtir une image mythique du noir pour justifier et perpétuer le carcan colonial.

## **II.2. Le discours humaniste**

L'instituteur Jacques Salvain est le colonial qui incarne le discours humaniste. Lucide et libéré des préjugés, il tient un discours rationnel qui intègre tous les êtres humains dans la transcendance et la communauté humaines. « Les petits Noirs sont aussi intelligents

que nos petits... On m'a traité de fou, de démagogue... Eh bien dans ma classe du certificat, il y a vingt élèves de douze à quinze ans » ( Oyono, 1956 : 50 ). C'est également dans le discours de Jacques Salvain que sont annoncés les changements introduits dans le statut du colonisé au lendemain de la Deuxième guerre mondiale. « Les temps ont changé depuis la dernière guerre mais les gens d'ici ne le comprennent pas » ( 1956 : 50 ). Le discours de Jacques Salvain s'articule sur le discours idéologique de ceux qui voulaient promouvoir les réformes pouvant arracher le colonisé à l'esclavage comme moyens de conservation de l'empire colonial. En fait par ce biais, *Une vie de boy* transcrit le débat national sur l'abandon ou la conservation de l'Empire colonial notamment dans la période critique de la transition.

### III. LA CRISE DE LA SOCIÉTÉ COLONIALE

Dans le processus de la reconstitution du génotexte de la transition, il est fondamental que soient évoqués les discours qui transcrivent la crise de la société coloniale. Au départ aveuglé et mystifié par les apparences que donnent à voir les sermons des curés de Dangan ainsi que le charme, la douceur, la beauté de Sylvie, l'épouse du commandant du cercle dont le jeune est éperdument tombé amoureux, Joseph Toundi ne tardera pas à découvrir qu'il s'agit d'un mirage. Les sermons du père Vandermayer centrés sur la vertu et la fraternité sont un exemple de mensonge, car ce prêtre à la libido débordante était plutôt un véritable satrape dont le sport favori était le viol des femmes qui, victimes des violences conjugales venaient se mettre sous la protection de l'Église catholique. Quant à Sylvie, la découverte de son adultère avec le régisseur de prison l'a fait tomber de son piédestal. Elle devient désormais aux yeux de Toundi et de tous les domestiques africains, l'incarnation de la

laideur morale. Mais au-delà de toutes les découvertes qui mettent à mal les prétentions de ceux qui s'arrogent les privilèges d'incarner les vertus humaines, la découverte essentielle pour Toundi concerne le caractère diabolique et infernal de l'espace colonial naguère perçu comme le paradis même la ville et ses Blanc, s'avèrent un enfer pour les africains qui s'y aventurent.

### III.1. Le champ morphogénétique

Il convient de rappeler ici que le récit proprement dit de *Une vie de boy* est précédé d'un prologue qui présente l'œuvre comme un journal intime du héros, récupéré dans un village de la Guinée Equatoriale après sa mort, victime de la répression coloniale.

La mort tragique du héros, victime de la torture à lui infligée par l'appareil répressif du système colonial, se présente comme la conséquence des soupçons sur le rôle supposé que celui-ci est censé avoir joué dans la mise en crise du système colonial. Entretenu par le mystère et le discours mystificateur notamment dans la période de son apothéose, le système se trouve pris dans une crise, au lendemain de la Deuxième guerre mondiale, ébranlé par de nombreux facteurs, à commencer par les conséquences de la guerre mondiale dont les champs de bataille avaient accueilli de nombreux jeunes africains mobilisés pour prendre part à la défense de la France. Dans ce registre, entre autres épisodes du récit nous retiendrons celui du personnage de Mekongo, l'ancien combattant qui, pendant son séjour en Europe a eu des rapports sexuels avec une prostituée blanche. Cette épisode contribue à la démystification du système colonial et de ses agents, en ce sens que dans les colonies, la femme blanche était, pour des raisons racistes, inaccessible aux colonisés. D'où naturellement le mythe qui l'entoure.

Mystification / Démystification

Occultation / Révélation

Mensonge / Vérité

A tous les niveaux du texte on enregistre un système lexico-sémantique qui problématise le dévoilement du système colonial en mettant en exergue la crise des valeurs coloniales.

### **III.2. La crise des valeurs coloniales**

Le passage de Joseph Toundi de l'émerveillement aveugle à la lucidité dans ses rapports avec l'espace coloniale est le signe de sa transformation en agent de la crise coloniale. Au départ grisé par la perspective d'une assimilation qui lui aurait ouvert les prérogatives et les privilèges dont jouissent les Blancs, Toundi rêvait de vivre comme eux. Mais tout indique que la fascination engendrée par la mystique de la civilisation s'est effondrée avec la mort du père Gilbert, incarnation du paternalisme colonial et dont le discours tient à la fois de l'humanisme chrétien qui s'accommode fort bien des pires barbaries exercées sur les colonisés. Mais le discours du père Gilbert s'articule également sur le discours Jacobin dont la phraséologie universaliste est l'essence même du discours colonialiste en ce sens que cette phraséologie s'inscrit dans la droite ligne de la mission civilisatrice des races supérieures. Comme l'affirmait Jules Ferry. C'est au nom de ce discours Jacobin que le système colonial conçu sous la Troisième République assimile la colonisation à l'œuvre civilisatrice, c'est-à-dire à l'apport des lumières dont jouit l'Europe aux autres peuples. Du reste, la frénésie de la violence liée à une cupidité vorace qu'exerçait le père Vanderlayer avait donné un avant-goût de la charité chrétienne. L'obsession sexuelle dont ce curé faisait preuve acheva de dévoiler aux yeux de l'adolescent la véritable nature de l'Église, frappant du coup d'inauthenticité tous les sermons rituels sur la charité, l'amour, la fraternité entre tous les hommes.



En d'autres termes, le déniement du héros se matérialise dans la découverte de l'ambiguïté du discours colonialiste. Victime et témoin de la violence qu'exercent les agents du système, par ailleurs tous assidus à la messe, Toundi mesure désormais le fossé qui sépare le discours de la praxis. Il en résulte dans la conscience du héros la dévaluation du discours humaniste chrétien qui l'avait pourtant si fasciné au point de l'arracher à ses traditions ancestrales et à sa famille. A cet égard, la conversation entre Joseph et Suzy Decazy est particulièrement éclairant :

- Tu es chrétien
- Oui madame, chrétien comme ça...
- Comment chrétien comme ça ?
- Chrétien pas grand-chose, madame, chrétien parce que le prêtre m'a versé l'eau sur la tête en me donnant un nom de Blanc...
- Mais c'est incroyable ce que tu me dis là ! Le commandant m'avait pourtant dit que tu étais très croyant.
- Il faut bien croire comme ça aux histoires de Blanc... ( Oyono, 1956 : 88 ).

La découverte de l'incirconcision du commandant, interprétée dans le code culturel africain comme une absence totale d'initiation aux secrets de la vie, apparaît comme le signe de l'immaturité et donc de l'inaptitude à jouer un rôle social important. C'est pourquoi Toundi n'avait plus de considération pour son patron. Ce fut la chute définitive du commandant par rapport à l'échelle des valeurs qui gouvernent chez lui les attitudes sociales et morales. Tous ces signes marquent la chute du masque de la perfection, du modèle de vertu, de l'être éthéré que les colons s'évertuaient à se forger. Il en résulte la dépréciation subséquente des valeurs morales et sociales qu'ils prétendaient incarner et qui justifiaient leurs privilèges. Avec

la dépréciation de l'image mythique du Blanc, s'effondre le mythe de la mission civilisatrice. Si le Blanc est pervers, hypocrite, menteur, cupide, peureux, il ne peut plus prétendre ériger son système de valeurs en modèle universel. A cet égard kalissia avait raison lorsqu'elle faisait observer à Toundi : « Comment pourraient-ils encore faire le gros dos et parler la cigarette à la bouche devant toi qui sais ! Pour eux, c'est toi... » (1956 : 152-153).

La crise des valeurs colonialiste est d'abord et avant tout la conséquence d'une prise de conscience, d'un éveil de la conscience chez le colonisé. Celui-ci commence par prendre conscience des valeurs de sa propre culture jusque-là rejetée et méprisée comme nous le montre l'itinéraire de Joseph Toundi. Face à l'échec de son assimilation à laquelle il avait aspirée ardemment, et victime de la violence, Toundi prête une plus grande attention à l'environnement. La découverte de l'incircision du commandant va accélérer sa maturité et son retour aux codes des valeurs de la culture africaine. C'est ainsi qu'il retrouve les valeurs inhérentes à la circoncision, liées ici à toute une initiation, préparant l'homme à la vie, à l'acquisition de la sagesse et du sens des responsabilités. De ce point de vue, *Une vie de boy* s'inscrit dans la droite ligne du mouvement de la négritude pour faire le procès des maîtres devant l'histoire.

### **III.3. Le procès des maîtres devant l'histoire**

Avec *Cahier d'un retour au pays natal*, Aimé Césaire avait ouvert le procès du système colonial. La traite et l'esclavage sont en effet des crimes contre l'humanité étroitement liés au système colonial. Mais dans la décennie de 1950, marquée par la controverse sur l'empire colonial, Césaire publie son *Discours sur le colonialisme*, un texte dans lequel l'écrivain déploie toute la puissance de son génie. S'érigeant en procureur, Césaire convoque l'Occident devant

le tribunal de l'histoire et étale ses contradictions et ses mensonges au lendemain d'une guerre mondiale, vécue comme la conséquence de ces mensonges. Les massacres et les camps de la mort avaient été organisés au nom de la supériorité d'une race. Mais à peine cette guerre terminée que de nouvelles guerres coloniales sont amorcées. « On peut tuer en Indochine, torturer à Madagascar, emprisonner en Afrique Noire, sévir aux Antilles. Les colonisés savent désormais qu'ils ont sur les colonialistes un avantage. Ils savent que leurs « maîtres » provisoires mentent » (Césaire, 1955 : 8).

Dès la première page de l'essai, Césaire annonce les couleurs : il s'agit d'une véritable mise en accusation de la bourgeoisie occidentale devant le tribunal de l'histoire. C'est en effet le capitalisme, création de cette bourgeoisie qui a produit le prolétariat en tant que classe, incarnation de l'aliénation humaine et le système colonial, nécessaire à l'expansion du capitalisme et responsable de graves crimes contre l'humanité. Césaire écrit :

Une civilisation qui ruse avec ses principes est une civilisation moribonde. Le fait est que la civilisation dite « européenne », la civilisation « occidentale » telle que l'ont façonnée deux siècles de régime bourgeois, est incapable de résoudre les deux problèmes majeurs auxquels son existence a donné naissance : le problème du prolétariat et le problème colonial. [...]. Et aujourd'hui il se trouve que ce ne sont pas seulement les masses européennes qui incriminent, mais l'accusation est proférée sur le plan mondial par des dizaines de millions d'hommes qui, du fond de l'esclavage s'érigent en juges ( Césaire, 1955 : 8 ).

Comme l'on peut le noter, il s'agit d'un implacable réquisitoire contre le système colonial, contre l'occident et ses prétentions d'être

l'unique dépositaire des valeurs fondamentales de l'humanité que sont la liberté, la démocratie, la culture...

Dans *Une vie de boy*, l'inversion du regard du juge s'inscrit dans le même processus et il est particulièrement significatif que l'agent du mouvement d'inversion soit incarné par le personnage du boy. En effet, dans la littérature coloniale dont le discours est parodié dans *Une vie de boy*. Le personnage de boy constituait l'objet privilégié des sarcasmes des maîtres. Il est le symbole de toutes les tares dont on affuble le Noir dans le discours de justification du système colonial. Ici, le boy accède au statut du sujet qui juge et c'est là que réside le rapport avec le génotexte. Le regard du boy va détruire les uns après les autres tous les mythes derrière lesquels le Blanc s'était barricadé pour légitimer l'exploitation et l'oppression. On remarquera à cet égard l'importance que revêt dans le texte la problématique de la nudité. Celle-ci acquiert toute son efficacité corrosive au niveau lexical et sémantique. Étroitement associée au problème de la connaissance de l'autre, c'est-à-dire de la découverte de son être véritable au-delà de son paraître factice, elle marque chez le héros narrateur découvrant la nudité de l'opposant son passage du stade de l'admiration sans limite qu'il venait à la civilisation occidentale à la conscience critique qui le transforme en sujet de l'histoire. L'inversion du mouvement du regard qui juge apparaît ainsi comme le couronnement d'un long processus d'apprentissage qui amène le colonisé à soumettre à son tour le colonisateur à l'épreuve de la connaissance et du jugement déterministes.

Voilà qui explique le manichéisme dans le discours et le caractère implacable du jugement. C'est une démarche de dévoilement, car le manichéisme du colonisé s'inscrit dans le procès de dépassement, de l'ambiguïté du discours mensonge des colonialistes. Et c'est précisément dans le cadre du dépassement de l'ambiguïté que le concept de nudité prend toute sa signification en tant qu'élément

du processus de démythification du Blanc et du système colonial. La corrélation entre les deux phénomènes est régie par le code du savoir qui fonctionne dans le texte comme une matrice idéologique dont la réalisation s'opère à travers la configuration actantielle du héros-narrateur. La spécificité de celui-ci réside dans sa dualité culturelle, dans son statut « d'évolué » Joseph Toundi est le boy qui sait lire et écrire et partant est capable d'accéder au secret de la puissance du Blanc. L'écriture et la lecture impliquent, en effet, dans le contexte colonial africain, la connaissance de la langue et de la culture des maîtres. En conséquence, elles renvoient à la base morale de la bonne conscience du colonialiste. C'est la base implicite de la conviction établie de la supériorité des valeurs que véhicule la civilisation occidentale. A cet égard, on notera que ce n'est pas par hasard que l'écriture est considérée comme la seule source d'historicité. Le caractère problématique du personnage de Toundi résulte précisément de cette conviction.

Mais c'est dans le divorce entre l'apparence et la réalité, le paraître et l'être dans le système que le héros trouvera le plus riche matériau pour instruire le procès des maîtres. Il s'agit de témoigner à partir des valeurs authentiques que sont la connaissance, l'amitié, la compréhension entre tous les hommes, affichées dans le paraître, que l'être véritable du colonialiste, se trouve aux antipodes de ces valeurs. Dans le procès, la pièce maîtresse du dossier est constituée par le personnage de Suzy Decazy. Rappelons que l'arrivée de la femme du commandant à Dangan avait été pour Toundi une véritable révolution sentimentale. La beauté physique (son apparence) de Suzy avait subjugué le boy qui l'identifiait à une sorte de déesse qu'il était prêt à adorer. Mais très rapidement cette fièvre sentimentale se transforme en un dédain froid, car l'épouse du commandant rapidement initiée aux pratiques coloniales et aux préjugés qui les justifient adopte des attitudes racistes et humiliantes à l'égard de

ses domestiques et s'en prend particulièrement à Toundi qu'elle soupçonne d'être le colporteur de ses secrets : son adultère avec M. Moreau, le régisseur de prison. Dès lors, elle devient l'archétype de la nudité morale du colonialiste. Cette accusation et ce jugement sont d'autant plus fondés que le père Vandermayer s'en prend en permanence au nom de la morale chrétienne aux femmes indigènes pour adultère.

Dans une dialectique de l'occultation et de la révélation, nous assistons à une véritable scène de déballage sur la vie de la communauté blanche de Dangan. Tout cela est résumé dans le discours du blanchisseur Baken. « Il y a deux mondes [...], le nôtre est fait de respect, de mystère, de sorcellerie – le leur laisse tout en plein jour, même ce qui n'a pas été prévu pour ça » (Oyono, 1956 : 123). On observe donc dans *Une vie de boy* la polyphonie des discours sociaux que capte et redistribue l'écriture. Écrit dans la décennie 1950, une période marquée par des convulsions idéologiques liées aux manœuvres de la métropole pour sauver l'empire coloniale, le roman de Ferdinand Oyono apparaît comme le produit d'un génotexte particulièrement contrasté idéologiquement. Mais au-delà des représentations du monde noir et du monde blanc sur lesquelles reposent les contradictions, la mort tragique de Joseph Toundi, épilogue de ce roman, doit être interprétée comme l'obsolescence d'un système, qui pourtant cherchait à se perpétuer. La révolte de Joseph Toundi était celle de l'évolué africain qui n'acceptait plus son statut d'indigène, taillable et corvéable à merci.

## CONCLUSION

Génotexte, phénotexte et situation sociolinguistique apparaissent donc comme des éléments essentiels du fonctionnement d'un texte. L'éclosion du discours hérétique dans le roman africain de

la transition vers les indépendances n'est guère une opération du Saint-Esprit. Elle est la conséquence d'une situation socio-historique dans laquelle, ébranlé par la barbarie des massacres et des camps de la mort de la Deuxième guerre mondiale le monde occidental était empêtré dans ses contradictions et ses mensonges. Les peuples colonisés qui ont par ailleurs massivement participé à la victoire des alliés n'acceptaient plus leur statut d'esclaves et avaient entrepris de dénoncer les crimes contre l'humanité dont ils ont été les victimes. En tant que réalisations phénotextuelles du génotexte complexe de la transition, *Une vie de boy* articule son discours sur celui du mouvement de la négritude qui avait posé le problème colonial en terme de l'un implacable réquisitoire sur les crimes contre l'humanité commis par le système colonial dans l'histoire.

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBIN, Michel (1924), *Diato, roman de l'homme noir qui eut trois femmes et en mourut*, Paris : Albin Michel.
- (1932) *Faidherbe*, Paris : Plon.
- (1933a), *Tropiques*, Paris : Grasset.
- (1933b), *Menaces dans le ciel*, Paris : Baudinière.
- (1940), *Intrigues de la forêt*, Paris : Flammarion.
- CESAIRE, Aimé (1955), *Discours sur le colonialisme*, Paris : Présence Africaine.
- CROS, Edmond (1983), *Théorie et pratique sociocritiques*, Montpellier : Editions du CERS.
- MARAN, René (1921), *Batouala*, Paris : Albin Michel.
- OYONO, Ferdinand (1956), *Une vie de boy*, Paris : Editions Julliard.
- VIGNÉ D'OCTON, Paul (1889), *Chair noire*, Paris : A. Lemerre.
- (1911), *Les crimes coloniaux de la Troisième République*, Dijon : Éditions de la guerre sociale.

ZIMA, Pierre V. (1988), *L'indifférence romanesque, Sartre, Moravia, Camus*, Montpellier : Editions du CERS.



# UNA INCURSIÓN EN LA TEORÍA SOCIOCRTICA DESDE LA SEMIÓTICA

## AN INCURSION INTO THE SOCIOCRTICAL THEORY FROM SEMIOTICS

Mirko LAMPIS

*Universidad Constantino el Filósofo de Nitra, República Eslovaca*  
mlampis@ukf.sk

**Palabras clave:** Sociocrítica, Semiótica de la cultura, análisis textual, interpretación

**Resumen:** El objetivo de este artículo es el de estudiar, desde un punto de vista semiótico, algunos aspectos de la teoría sociocrítica estrechamente relacionados con aquella dimensión de la cultura y del texto que solemos definir como dimensión sistémica. En particular, el estudio se centra en la operación de reconstruir e interpretar los significados socio-ideológicos inscritos (genéticamente) en el texto mediante la búsqueda y el análisis de aquellos elementos textuales que se derivan de una concreta formación discursiva e ideológica.

**Mots-clés :** Sociocritique, Sémiologie de la culture, analyse textuelle, interpretation

**Résumé :** L'objectif de cet article est d'étudier, d'un point de vue sémiologique, certains aspects de la théorie sociocritique étroitement liés à cette dimension de la culture et du texte, que nous définissons habituellement comme « dimension systémique ». En particulier, notre article se focalise sur l'opération de reconstruire

et interpréter, au moyen de la recherche des éléments textuels dérivés d'une formation discursive et idéologique particulière, les significations socio-idéologiques ( génétiquement ) inscrites dans le texte.

**Keywords:** Sociocriticism, Semiotics of Culture, Textual Analysis, Interpretation

**Abstract:** The goal of this paper is to study, from a semiotic point of view, some aspects of Sociocritic Theory that are related to that dimension of culture and text which is usually defined as Systemic Dimension. The paper is especially oriented to describe the operation of reconstruction and interpretation of the social-ideological meanings (genetically) inscribed in the text via searching for those textual elements that are derived from a concrete discursive and ideological formation.

## 1. PROLEGÓMENOS

Existen dos aspectos o zonas de la teoría y las prácticas sociocríticas que me gustaría discutir desde la perspectiva de la semiótica y, de forma más específica, desde la perspectiva de la semiótica de la cultura:

- 1) el objetivo programático de *reconstruir* o *recuperar*, “navegando aguas arriba”, los significados socio-ideológicos inscritos (y a menudo filtrados) en el texto en el momento de su génesis;
- 2) la *relectura* como práctica analítica (a la vez de-constructiva y re-constructiva) que apunta a evidenciar aquellas relaciones paradigmáticas y sintagmáticas que se derivan de una concreta formación discursiva ideológicamente organizada.

Existen, desde luego, múltiples y profundos puntos de contacto e intersección entre la sociocrítica y la semiótica, pero he decidido ocuparme de estas dos cuestiones en concreto, y no de otras, porque considero que es sobre todo alrededor de ellas que se concentran aquellos aspectos de ambas disciplinas que más relaciones tienen

con esa dimensión fundamental de la cultura y del texto definida, hoy en día, como dimensión sistémica (acerca de la cual se puede consultar Lampis, 2010, 2013 y 2016).

## 2. AGUAS ARRIBA. HACIA EL MANANTIAL DEL TEXTO

Para poder hallar y estudiar en un texto lingüístico –y, *a fortiori*, en aquellos textos lingüísticos complejos y pluri-codificados que llamamos obras literarias– los significados y redes de significados que dependen de (y nos remiten a) determinadas prácticas sociales e históricas, Edmond Cros se vale de una serie de nociones explicativas cuyas fuentes señala escrupulosamente; aquí, más que las nociones relativas a las micro-estructuras lingüísticas, objeto concreto del análisis (de tipo semio-estructural: sema, ideosema, ideologema, etc.), me interesan aquellas nociones que remiten a los procesos colectivos de organización del sentido, procesos que el texto acoge, refleja y reelabora y que el analista puede reconstruir a través de una atenta labor de lectura y relectura y a partir de sus diferentes competencias intertextuales (punto importante, este, sobre el que tendremos que volver).

En primer lugar, hay que considerar la noción de *sujeto transindividual* (o *colectivo*), derivada del estructuralismo genético de Lucien Goldmann, y la noción de *no-consciente*, de derivación lacaniana.

Un sujeto transindividual es, en resumidas cuentas, una formación social cuyos miembros comparten una misma visión del mundo (y, por ende, una misma posición ante el mundo). Con más precisión, podemos definir esta visión del mundo como el “conjunto de las aspiraciones, de los sentimientos y de las ideas que reúnen a los miembros de un grupo y los oponen a los demás grupos” (Cros, 1986: 22). Naturalmente, la participación activa y duradera de un individuo en la esfera de un sujeto transindividual implica el apren-

dizaje y la actualización de los valores que individualizan y dinamizan dicha formación. Como especifica el propio Cros:

el sujeto transindividual invade las conciencias individuales de cada uno de los individuos que participan en él mediante microsemióticas específicas; pero estas microsemióticas transcriben en signos el conjunto de las aspiraciones, de las frustraciones y de los problemas vitales de cada uno de los grupos implicados; ofrecen en cierto modo una lectura de las modalidades de inmersión en la historia de cada uno de ellos (Cros, 1986: 94).

Esta “inmersión en la historia” es, por lo común, no-consciente, así como son no-conscientes las microsemióticas que conforman y organizan el universo de sentido de cada sujeto transindividual. Este hecho tiene dos consecuencias básicas para la práctica analítica. En primer lugar, las relaciones semióticas que organizan el universo de sentido del sujeto transindividual determinan la forma en que cada uno de sus miembros puede expresarse, de modo que tales relaciones son independientes de lo que el sujeto individual pretende decir o escribir de forma consciente: puesto que en la escritura se activan “sistemas semióticos que son los vectores de estas relaciones objetivas no-conscientes que estructuran lo vivido, el escritor dice siempre más de lo que comprende y de lo que capta” (Cros, 2009: 80). En segundo lugar, los sistemas semióticos no-conscientes son independientes (al menos en parte) de la concreta organización de los enunciados que integran el texto y, por lo tanto, significan de por sí “y funcionan de manera autónoma según sus propias leyes y sus propias concordancias” (Cros, 1986: 191).

Así pues, los sujetos transindividuales se manifiestan necesariamente en el texto a través de las microsemióticas específicas

que organizan (y lexicalizan) sus valores discursivos y sociales y el analista, por ende, puede reconocer y aun reconstruir a partir del texto aquellos trazados ideológicos y aquellas isotopías de sentido que nos remiten a los concretos contextos socio-históricos en que se produjeron los sistemas de acuñaciones y valores detectados. También por ello, como señalan Carmen Ávila Martín y Francisco Linares Alés, los *ideologemas* preferentemente estudiados por Cros (signos como “patrimonio”, “posmodernidad” o “cultura”) son, por lo común, lexías que remiten a nociones abstractas de gran importancia social y múltiples acepciones, nociones que presentan una gran permeabilidad “a las modificaciones de los diferentes discursos sociales” (Ávila Martín y Linares Alés, 2010: 111-112).

Además de las nociones de sujeto transindividual y de no-consciente, Cros relaciona con el proceso de transcripción de lo social en el texto también la noción foucaultiana de *formación discursiva*. En palabras del propio Cros, individuamos una formación discursiva siempre y cuando conseguimos “localizar y definir una regularidad entre los objetos, los conceptos, las elecciones temáticas” y, desde luego, los signos empleados en la enunciación (Cros, 1986: 58). Una formación discursiva es, en otros términos, una micro-semiótica (o un conjunto coherente de micro-semióticas) reconocible y analizable en la medida en que traduce de forma regular las relaciones que integran una *formación ideológica*, resultado esta última de las estructuras materiales e institucionales operantes en una *formación social*. Se delinea, así, el siguiente proceso lineal de transcripción de lo social en el texto: formación social → formación ideológica → formación discursiva (Cros, 2009: 93).

Tal como se ve, en este proceso las formaciones ideológicas desempeñan una función “mediadora” entre las estructuras sociales y las manifestaciones discursivas. Cros sigue aquí a Louis Althusser y define la noción de *ideología* como

un sistema (que posee su lógica y su rigor propios) de representaciones (imágenes, mitos, ideas o conceptos según los casos) dotado de una existencia y de un papel histórico en el seno de una sociedad dada (Cros, 2009: 92-93).

En otros términos, la ideología existe en las prácticas materiales e institucionales que la sustentan y toda práctica ideológica “es una ideología *vivida y representada* por una colectividad” (Cros, 1986: 76). Ahora bien:

Al modelar la experiencia y todos los fenómenos —individuales y colectivos— de conciencia, la ideología interviene, efectivamente —como hemos visto—, en todos los estadios de producción de sentido y, de manera general, en todos los circuitos de la comunicación cultural. De ahí el interés que tiene actualizar la complejidad de estas redes de ideosemas en lo que se materializaría, en el texto, el conjunto de una formación discursiva. En este sentido, la semiótica de la ideología debe considerarse como una disciplina de base para la sociocrítica (Cros, 1986: 91-92).

La conformación de las micro-semióticas activas en una formación discursiva dada depende, pues, de la organización del sistema ideológico subyacente a las mismas en el momento de la génesis textual, de modo que el trabajo del analista consiste sobre todo “en reconstruir estos tipos de redes de signos para volver a encontrar, aguas arriba, las prácticas ideológicas que los han producido” (Cros, 1986: 76).

Antes de tratar más de cerca la cuestión de la legitimidad y las posibilidades de este proceder “aguas arriba” hacia los “depósitos” ideológicos y los “manantiales” socio-históricos del texto, quisiera

recordar que esta misma operación, fundamental para la práctica sociocrítica, también se encuentra entre los objetivos de ese quehacer semiótico que Manuel González de Ávila (2002) define como *vinculante*, quehacer semiótico cuya primera reivindicación, cuyo principio básico sería “el de que sólo si se tienen en cuenta las condiciones reales de la producción de los discursos podremos acercarnos a su significación humana y social, pues ningún discurso tiene sentido al margen de los diferentes contextos de donde procede y en los que se inserta” (González de Ávila, 2002: 24). No por nada, el propio González de Ávila insiste en el mismo trayecto de inscripción de lo social en lo textual defendido por Cros: Condiciones de producción→ Formaciones ideológicas→ Formaciones discursivas→ Discursos→ Textos. La historia vendría así a ser

el horizonte último de la inserción del texto en la realidad; el segmento de la totalidad histórica accesible a la investigación se denomina *condiciones de producción*, dentro de las cuales se sitúan las llamadas *formaciones ideológicas*, que por su parte producen cierto número de *formaciones discursivas*; y la tarea de las formaciones discursivas consiste en enunciar *discursos* que se materializan en *textos* (González de Ávila, 2002: 130).

Por lo demás, recuerda González de Ávila que existen tres acepciones distintas de la noción de *ideología*:

- 1) una acepción *conceptual*: “una suma de vastas estructuras cognitivas relativamente abstractas, un complejo de categorías, de sistemas de ideas interrelacionadas”;
- 2) una acepción *lingüística*: “aquello que se ofrece directamente a la luz de la conciencia en las constelaciones lingüísticas con-

vencionales, en los manejos específicos del idioma, en todo lo que el hablante no necesita pensar ni organizar porque está cristalizado y disponible para su empleo en el depósito paradigmático de la lengua”;

- 3) una acepción *material* (althusseriana): “una genuina fuerza material productora de la que lo inconsciente y lo discursivo no son más que aspectos concretos, trascendidos por lo ideológico que está presente en todos los órdenes y en todos los planos de la realidad social” (González de Ávila, 2002: 211-212).

O como también subraya Eliseo Verón:

Lo ideológico no es el nombre de un tipo de discurso (ni aun en el nivel descriptivo), sino *el nombre de una dimensión presente en todos los discursos producidos en el interior de una formación social, en la medida en que el hecho de ser producidos en esta formación social ha dejado “huellas” en el discurso*” (Verón, 2004: 17).

Es esta última acepción la que manejan tanto el quehacer semiótico vinculante como el análisis sociocrítico. Y no sólo a fin de reconectar el texto con el entorno socio-histórico de su génesis, “sino, ante todo, a fin de introducir en el propio texto sus condiciones de producción como indicios materiales, marcas formales, pertinencias de análisis” (González de Ávila, 2002: 29).

Llegamos, de este modo, a lo que se podría considerar como el problema semióticamente más interesante planteado por la práctica sociocrítica (así como por toda práctica crítico-analítica): el de las pertinencias del análisis propuesto.



### 3. LECTURAS Y RELECTURAS. LA METODOLOGÍA SOCIOCRÍTICA

Recuerda Cros que lo que la sociocrítica persigue es, por decirlo con Althusser, una *lectura sintomal* del texto: “una lectura más *atenta a lo que el texto calla que a lo que expresa*” (Cros, 2009: 58). Porque es ahí, “en las rupturas, las discordancias discursivas, es decir, en fenómenos que han escapado a todo control de la conciencia del sujeto hablante” (Cros, 2009: 59), donde es posible descubrir las huellas, los síntomas del no-consciente colectivo y de las ideologías subyacentes.

Por ello, aunque Cros emplea la terminología del estructuralismo, y sobre todo de la semiótica generativa de Algirdas Julien Greimas, el objetivo de la sociocrítica y el del estructuralismo son harto distintos: no se trata de hallar los universales significantes inmanentes al texto —y trazar así el recorrido generativo que desde unas estructuras semio-narrativas profundas conduce a las formas discursivas de superficie y finalmente a las concretas manifestaciones textuales—, sino de individuar en el texto aquellas micro-semióticas organizadas que remiten a determinadas formaciones discursivas, ideológicas e históricas. Para la sociocrítica, en suma, “la historia es el fundamento de toda estructura” y, por ende, “solo utiliza el análisis estructural para acceder al análisis dialéctico” (Cros, 2009: 56). Porque, en definitiva, así como señala Antonio Chicharro, “la sociocrítica se interesa goldmanniamente antes por lo que el texto transcribe en el juego de sus estructuras y formas que por lo que significa, lo que supone concebirlo como una forma de conocimiento y un aparato translingüístico” (Chicharro, 2012: 76).

Resumamos, una vez más, el método sociocrítico:

- 1) Así como el texto selecciona sus signos en el momento en que se plasma, selecciona también unas combinaciones de signos de entre las diversas construcciones (sintácticas, por ejemplo) que le propone el código.
- 2) Estas combinaciones no están exclusivamente en servicio del enunciado. Significan de por sí y funcionan de manera autónoma según sus propias leyes y sus propias concordancias.
- 3) Transcribiendo, de otras maneras, las estructuras profundas del mensaje, las selecciones que opera el texto en este plan remiten a su vez, más o menos directamente, a unas estructuras sociales (Cros, 1986: 191).

El análisis se dirige a los significantes del texto en cuanto nacieron y cuajaron en determinadas condiciones de producción material, ideológica y discursiva y en cuanto resulta posible reconstruir, más allá de las intenciones autoriales y la organización del enunciado, el sistema de pertinencias socio-históricas que determinó su valor y su uso; el significante se presenta, pues, como “un espacio intensamente habitado donde se entrecruzan voces venidas de horizontes y de tiempos históricos diversos y que, por tanto, reproduce y redistribuye intenciones y contradicciones” (Cros, 2009: 94).

Esto se manifiesta ya en el plano léxico, puesto que la palabra misma “es portadora de las marcas de su adscripción social, y por tanto es medio de incorporación de lo social en el discurso” (Ávila Martín y Linares Alés, 2010: 98). Las diferentes lecturas y relecturas del texto permiten detectar la presencia de lexemas y semas reiterados y estos pueden ser reconducidos a una determinada formación discursiva y a una dada ideología materializada: “los signos así instituidos constituyen un sistema-texto semiótico, considerable en principio independientemente del enunciado” (Ávila Martín y Linares Alés, 2010: 105).

Ahora bien, si no me equivoco acerca de los objetivos y de la metodología de la sociocrítica, resultan sin duda interesantes las condiciones semióticas y los resultados de sus prácticas de análisis, las cuales serían, a la postre, tan constructivistas como las de la semiótica estructuralista, si bien centradas en otros órdenes de organización significativa (otras maneras de “hacer sentido”) y aunque se nutran de una epistemología científica hartamente diferente (*vinculante* en el caso de la sociocrítica y *aislante* en el del estructuralismo generativo, para volver a la terminología de González de Ávila).

El constructivismo del análisis sociocrítico al que nos referimos, al igual que toda forma de constructivismo interpretativo (y dejemos de momento abierta la cuestión de si existen operaciones interpretativas que no sean constructivas, de-constructivas y re-constructivas), guarda estrecha relación con el llamado *principio de pertinencia*, puesto que cualquier estudio científico de un texto, como también indica Gianfranco Marrone (2011: 19), consiste en un procedimiento (rigurosamente estructurado) cuyo fin es el de hallar y “montar” un entramado de pertinencias relativas a un determinado dominio de significado (significado del texto, significado del sistema y de la tradición textuales, significado de la propia práctica analítica).

En el caso del análisis semiótico de tipo vinculante, por ejemplo, podemos decir, con Verón, que los “objetos” investigados (los *objetos pertinentes*) no están ni *en* los discursos ni *fuera* de ellos, en la “realidad social objetiva”, sino que son, más bien, “*sistemas de relaciones*: sistemas de relaciones que todo producto significativo mantiene con sus condiciones de generación por una parte, y con sus efectos por la otra” (Verón, 2004: 128).

Así pues, las pertinencias buscadas mediante el análisis sociocrítico dependen, *in primis*, “del postulado según el cual el sistema productivo ha dejado *huellas* en sus productos y es por tanto parcialmente reconstruible a partir de una manipulación de sus huellas; el análisis

de los productos apunta en realidad hacia los procesos que están detrás de esos productos” (González de Ávila, 2002: 30); se supone, en otros términos, que ciertos determinantes productivos e ideológicos han contribuido a dar al texto su organización específica, de modo que el proceso de *pertinentización* conduce a delimitar *una construcción* (más o menos extensa, más o menos abarcadora) *de relaciones intertextuales que permiten definir el funcionamiento semiótico de las expresiones estudiadas en el con-texto socio-histórico de referencia.*

Un texto complejo como una obra literaria es, en palabras de Verón (2004: 19), “*el lugar de manifestación de una multiplicidad de huellas que dependen de niveles de determinación diferentes*”. Por ello, la pertinencia analítica de una micro-semiótica dada (o hallada) en él depende sobre todo de sus posibilidades de correlación con un intertexto cuya pertinencia socio-histórica ya se da por sentada (e interesa al investigador). En otras palabras, si es verdad que “entre las condiciones productivas de un discurso *hay siempre otros discursos*” (Verón, 2004: 129) y que “todo texto es una trama citacional, en la que se absorbe y entreteje más textualidad” (González de Ávila, 2002: 134), resulta patente que la eficacia operativa de las micro-semióticas y los ideogramas investigados consiste sobre todo en la posibilidad de (y en la habilidad del analista por) correlacionarlos con complejos intertextos ya pertinentes desde un punto de vista socio-histórico. Por ello, sobre todo,

el análisis de un único texto o discurso carece rigurosamente de sentido porque todo mensaje determina sus propiedades en conexión con otros mensajes, y primero, aunque no exclusivamente, en el interior de cada uno de los universos discursivos de la comunicación social (González de Ávila, 2002: 143).

El propio Cros reconoce, en diferentes pasajes de sus obras, la dimensión constructivista de la teoría. Así, por ejemplo, un *genotexto*, con respecto a “sus realizaciones múltiples y concretas que son los fenotextos”, no sería más que “una abstracción que reconstruye el analista” (Cros, 2009: 102). Y el objetivo del analista sería sobre todo el “de sacar a la luz [*abductivamente*, nos gustaría añadir] criterios de selección de los signos que nos permitan determinar, ya sea las características específicas del discurso de un sujeto colectivo, ya sea la inscripción eventual de algunos trazados ideológicos” (Cros, 1986: 181).

Al sostener que la sociocrítica es una práctica constructivista, sin embargo, estamos lejos del defender que sea una práctica *arbitrariamente* constructivista (si lo fuese, ya estaríamos fuera del ámbito de la correcta praxis científica, y creemos, muy por el contrario, que el análisis sociocrítico ha dado suficientes muestras de su rigor metodológico, de su eficacia explicativa y de sus aciertos interpretativos). Y no es una práctica arbitraria en la misma medida en la que no lo son los propios intertextos con los que trabaja. La competencia textual, enciclopédica e histórica del analista resulta, desde luego, fundamental para poder individuar objetos pertinentes (micro-semióticas, ideologemas, sujetos colectivos, etc.), para poder atar cabos, develar relaciones, construir intertextos —y es también a la enorme competencia del profesor Cros, admitámoslo, que podemos reconducir la bondad de sus análisis—, pero esta labor no sería posible o resultaría insignificante si: 1) la estructura material del texto (filológicamente entendida) no suportara el análisis de forma intersubjetivamente válida; y 2) otros textos (literarios, documentales, históricos, etc.) pertenecientes a la tradición cultural en que se mueven (y por la que fluyen) los analistas y sus objetos no contribuyeran a (y no autorizaran) la coherencia de la misma interpretación de conjunto (como también se deriva de la hermenéutica filosófica; véase Gadamer, 1960).

La sociocrítica se escaparía, en este sentido, de la dicotomía señalada por Sultana Wahnón (2011) entre, por un lado, las prácticas deconstructivistas (que pretenden relativizar todo posible acercamiento textual) y las prácticas de análisis ideológico (que buscan en el texto unos determinantes sociales, políticos o psicológicos *ya* establecidos) y, por otro, las prácticas estructuralistas (y aislantes), que vuelven a la necesidad de centrarse en las propias formas y estructuras del texto (desde los “excesos” formalistas hasta los métodos jerarquizantes del estructuralismo más tardío); tampoco se acercaría la sociocrítica a la (sensata) síntesis sugerida por la propia Wahnón, la de una *hermenéutica constructiva*, muy próxima a la hermenéutica estructural de Paul Ricoeur. Porque el método crosiano representaría, más bien, *otra* aproximación lectora al texto, *otra* hermenéutica organizada de modo sincrético.

Hay que tener en cuenta que la sociocrítica, a través de sus lecturas y relecturas, no estudia lo que el autor o el texto “quieren” decir ni “cómo” lo dicen, sino que trata de pertinentizar, explicar y comprender aquellos elementos del *con-texto* que el texto *transcribe* en sus estructuras, entre sus formas significantes; es decir, las modalidades por las que se *incorporan* en el texto, en el momento de su génesis, las tensiones sociales e históricas que organizan la actividad (y por ende el discurso) social; en otros términos, las *relaciones existentes* entre las estructuras textuales y las de la sociedad en la que el texto tomó forma, en la medida en que estas dejan huellas en aquellas bajo la forma de micro-semióticas específicas (e intertextos) disponibles para el análisis.

En consecuencia, pensamos que el método y los objetivos sociocríticos resultan a la postre compatibles no sólo con las semióticas vinculantes, sino también con cualquier metodología analítica (estructuralista, generativista, cognitivista, etc.) que tenga como fin el estudio de los modos de organización de las formas de la expresión

y del contenido, tanto en su vertiente inmanente como en sus posibilidades relacionales; así como resultan compatibles, *a fortiori*, con los principios y dictámenes de la hermenéutica textual, tanto en sus versiones más historicistas (Gadamer) como en sus versiones más estructuralistas (Ricoeur). A todas estas corrientes interpretativas, la sociocrítica *sumaría* su peculiar manera de mirar hacia la “superficie” del texto y su peculiar manera de hallar relaciones de sentido, fundadas, en su caso, desde un punto de vista social e histórico.

Diría, además, que los instrumentos del análisis sociocrítico, afinados a partir del trabajo con esos textos complejos y complejamente comunicantes que son las obras literarias —y no se olvide la “fuerte dosis de empirismo metodológico” que distingue a la disciplina, “hasta el punto de haber guiado éste la reflexión teórica” (Chicharro, 2012: 91)—, pueden sin duda ser aplicados a otros y muy diferentes objetos textuales sin por ello caer en esa nivelación de los estudios discursivos y comunicacionales a partir de la cual se tiende a olvidar la especificidad de la comunicación literaria y de los textos poéticos (Wahnón, 2011).

Repitémoslo una vez más: la sociocrítica no consiste, *stricto sensu*, en una metodología de hermenéutica textual, sino en una metodología textual de hermenéutica histórica y de crítica ideológica. En definitiva, si es verdad que los textos artísticos admiten diferentes lecturas (y diferentes aproximaciones analíticas) pertinentes, mientras que los textos más pragmáticos (científicos, periodísticos, publicitarios, etc.) admiten menos, también es cierto que todos ellos son el resultado de determinadas condiciones socio-históricas de producción: así como la materia de la que los seres humanos estamos hechos procede del sol, con independencia de cómo esté ahora organizada, la de los textos lingüísticos procede de dominios comunicativos cuyas estructuras y lexías adquieren valores ideológicamente marcados (el lenguaje nunca es neutral). Tales valores siguen presentes, ahí, en el texto (y

en las redes textuales), interesen poco o mucho, contribuyan poco o mucho a lo que el texto puede y suele decirnos, y es hacia ellos que dirige su atención el análisis sociocrítico.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁVILA MARTÍN, Carmen, LINARES ALÉS, Francisco (2010), “Algunas nociones sociocríticas y la dimensión cultural de las palabras”, *Sociocriticism*, XXV, 1 y 2, pp. 94-118.
- CHICHARRO, Antonio (2012), *Entre lo dado y lo creado. Una aproximación a los estudios sociocríticos*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos.
- CROS, Edmond (1986), *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid, Gredos.
- (2009), *La sociocrítica*, Madrid, Arco/Libros.
- (2011), “Towards a Sociocritical Theory of the Text”, *Sociocriticism*, XXVI, 1 y 2, pp. 31-47.
- GADAMER, Hans-Georg (1960), *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel (2002), *Semiótica crítica y crítica de la cultura*, Barcelona, Anthropos.
- LAMPIS, Mirko (2010), “El texto artístico y la historia. Una mirada sistémica sobre la fijación y el devenir social de las estructuras significantes”, *Sociocriticism*, XXV, 1 y 2, pp. 139-153.
- (2013), *Tratado de semiótica sistémica*, Sevilla, Alfar.
- (2016), *Tratado de semiótica caótica*, Sevilla, Alfar.
- LINARES ALÉS, Francisco (2009), “Introducción”, en Cros (2009: 23-49).
- LOTMAN, Iuri M. (1996), *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra.



- MARRONE, Gianfranco (2011), *Introduzione alla semiotica del testo*, Roma-Bari, Laterza.
- VERÓN, Eliseo (2004), *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Barcelona, Gedisa.
- WAHNÓN, Sultana (2011), “La función crítica de la interpretación literaria. Una perspectiva hermenéutica”, *Sociocriticism*, XXVI, 1 y 2, pp. 127-164.



**SUMAK KAWSAY Y SUJETO CULTURAL  
EN *NO ME ESPEREN EN ABRIL* DE ALFREDO  
BRYCE ECHENIQUE**

**SUMAK KAWSAY AND CULTURAL SUBJECT  
IN ALFREDO BRYCE ECHENIQUE'S *NO ME ESPEREN  
EN ABRIL***

Michèle FRAU-ARDON

*Grupo de investigación "Teoría de la literatura y sus aplicaciones"*  
(HUM-363), Universidad de Granada, España

michele.ardon@la poste.net

**Palabras clave:** Sumak Kawsay, Perú, 1950, Pacha Mama, sujeto cultural, Alfredo Bryce Echenique, *No me esperen en abril*, sociocrítica

**Resumen:** Nos proponemos abordar el concepto del *Sumak Kawsay* en la novela de Alfredo Bryce Echenique, *No me esperen en abril*, desde el sesgo del paradigma cultural de la Pacha Mama. En la Lima de los años 1950, conocida en tanto *aluvión migratorio*, las fisuras, el distanciamiento y, por fin, el borrado de los dos sujetos problemáticos de la novela, Manongo, el representante del poder hegemónico, y Adán Quispe, el cholo del corralón, quienes cuestionan el discurso neoliberal del crecimiento económico, y apuntan a las cesuras que genera, a la par que problematizan la relación del ser humano con la Naturaleza.

**Keywords:** Sumak Kawsay, Perú, 1950, cultural subject, Alfredo Bryce Echenique, *No me esperen en abril*, sociocriticism, Bryce Echenique

**Summary:** We introduce the *Sumak Kawsay* concept from Bryce Echenique's novel, *No me esperen en abril*, via the cultural paradigm of the *Pacha Mama* in the Lima of the 1950s (nineteen fifties), identified as a *migratory alluvium*, the break downs, the gap, (the distance) and eventually, the elimination of the two main characters of the novel, Manongo, the hegemonic power representative, and Adán Quispe, the *cholo del corralón*, who questions the neo-liberal speech of the economical development, pointing the cesuras it generates, as themselves problematizes the relationship between humans and Nature.

**Mots clés :** Sumak Kawsay, Peru, 1950, Pacha Mama, cultural topic, Alfredo Bryce Echenique, *No me esperen en abril*, sociocritique, Bryce Echenique

**Résumé :** Nous nous proposons d'aborder le concept du Sumak Kawsay à partir du roman de Bryce Echenique, *Ne m'attendez pas en avril*, depuis le paradigme culturel de la Pacha Mama. Dans la Lima des années cinquante, connue en tant que crue migratoire, les fissures, l'écart, et finalement l'effacement des deux sujets problématiques du roman, Manongo, le représentant du pouvoir hégémonique et Adán Quispe, le métis de la cour, questionnent le discours néolibéral de la croissance économique, en venant pointer du doigt les césures qu'elle génère de même qu'ils problématisent la relation de l'être humain avec la Nature.

## PREÁMBULO

*No me esperen en abril* del autor peruano Bryce Echenique (1995) cuenta la historia de un amor eterno, el de Manongo Sterne y Tere Mancini, en un espacio limeño cruzado por las tensiones que acompañan el proceso histórico de la emergencia de las barriadas. Este proceso que tuvo lugar en los años cincuenta y sesenta del siglo XX transcribe la invasión de los andinos que emigraron a la capital, al identificarlos de modo despreciativo como *serruchos*, *facciolos*, *caras de plato*. Dicha emigración de gran amplitud fue un objeto de estudio privilegiado por los sociólogos a través de la expresión específica de *aluvión migratorio*. Fuera de la evidente dicotomía inclusión versus exclusión, que ilustran recíprocamente las figuras de Manongo Sterne y de Adán Quispe, hemos visto en

análisis precedentes (Frau Ardon, 2010) cómo se alimentaba el sujeto cultural de tres fuentes: la cultura andina vehiculada por los signos del Río Rímac y de la paloma cuculí; la cultura popular importada de Estados Unidos a través de múltiples representaciones del cine hollywoodense; así como por el filtro de varias músicas de moda en aquellos años y luego de su desmoronamiento, la cultura criolla enfocada en poemas de Sebastián Salazar Bondy y la letra del vals criollo de Nestor Chocobar. Ahora bien, nos proponemos ampliar nuestro estudio para demostrar que, en definitiva, la obra de Bryce Echenique se encuentra en un entrecruzamiento entre los campos de estudio de la antropología, la sociología y la sociocrítica.

## INTRODUCCIÓN

El presente análisis se centra en una confrontación entre dos representaciones del mundo, la indígena y la criolla, representaciones mediadas por discursos socio-ideológicos opuestos: lo identitario profundamente anclado en la memoria colectiva de lo indígena, transcrito en el Sumak Kawsay, aquello que viene identificado con el elemento mórfico —dentro o desde dentro, o sea, lo endógeno y lo exógeno, aquello que irrumpe desde fuera, el capitalismo, un sistema que se da a leer dentro de los elementos mórficos integración versus marginación, equilibrio versus desequilibrio, a la par que apunta a las consecuencias generadas por el propio sistema, viniendo a trabajar/ modificar los contornos del sujeto cultural. Nuestra hipótesis de trabajo es que al investir el texto, el Sumak Kawsay está problematizado pues su nivel de visibilidad no se nos aparece en un funcionamiento autónomo sino bajo la forma simultánea de construcciones (Pacha Mama) y deconstrucciones (el sueño simultáneo de los amigos, el cholo Adán Quispe y el oligarca Manongo Sterne), deconstrucciones operadas por las estructuras textuales.

Uno de los elementos de parametrage que oficializa la cuestión identitaria es la *cosmovisión*. En efecto, para entender lo que implica el Buen Vivir, hay que empezar por recuperar la cosmovisión de los pueblos y las nacionalidades indígenas (Acosta, 2013: 16), es decir, su forma de ver, sentir, percibir y proyectar el mundo. Existen muchas naciones y culturas en el AbyaYala (América desde la llegada de los conquistadores europeos), cada una de ellas con sus propias identidades, pero con una esencia común: el paradigma comunitario basado en la vida en armonía y el equilibrio con el entorno. Afirman los sabios de los pueblos que recuperar la cosmovisión ancestral es volver a la identidad; “un principio fundamental para conocer nuestro origen y nuestro rol complementario en la vida” (Huanacani Mamani, 2010: 15). La apelación a las cosmovisiones indígenas invoca una ruptura con visiones etno o antropocéntricas del capitalismo en tanto civilización dominante y también de los diferentes socialismos existentes hasta ahora, y reclama una mirada más bien cosmocéntrica que incluya la vida en todas sus formas, no solo la humana, cobijada en la naturaleza hoy amenazada. Al considerar esta amenaza, la experiencia de los pueblos indígenas cobra importancia al tener en común la idea de Madre Tierra como hogar de todas las formas de vida (Farah & Vasapollo, 2011: 171).

## **1. APROXIMACIONES A LAS LECTURAS DEL SUMAK KAWSAY**

### **1.1. Definición del vivir bien**

Pero, ¿qué se entiende exactamente por Sumak Kawsay? Cabe subrayar que el concepto del vivir bien desde los diferentes pueblos originarios se complementa con las experiencias de cada pueblo. Según la ideología dominante, todo mundo quiere vivir mejor y

disfrutar de una mejor calidad de vida. De modo general se asocia esta calidad de vida al Producto Interior Bruto de cada país. Sin embargo, para los pueblos indígenas originarios, la vida no se mide únicamente en función de la economía. Desde las cosmovisiones aymara y quechua, toda forma de existencia tiene la categoría de igual. En una relación complementaria, todo vive y todo es importante. La Madre Tierra tiene ciclos, épocas de siembra, de cosecha, de descanso, de remover la tierra, de fertilización natural. Así como el cosmos tiene ciclos, la historia tiene épocas de ascenso y descenso, la vida las tiene de actividad y pasividad, realidad concreta que arraiga la concepción cíclica del tiempo —(teoría holística). En aymara se dice “*suma qamañatakija, sumanqañaw*”, que significa “para vivir bien o vivir en plenitud, primero hay que estar bien”. Saber vivir implica estar en armonía consigo misma/o; “estar bien” o “sumanqaña” y luego, saber relacionarse o convivir con todas las formas de existencia. El término aymara *suma qamaña* se traduce como “vivir bien” o “vivir en plenitud”, que en términos generales significa “vivir en armonía y equilibrio; en armonía con los ciclos de la Madre Tierra, del cosmos, de la vida y de la historia, y en equilibrio con toda forma de existencia” (Huanacani, 2010: 21).

De modo general, el buen vivir ofrece una lectura multifacética, bajo los sesgos cultural, político, económico, jurídico, último aspecto que mereciera un análisis profundizado pero que me propongo presentar brevemente por ser la naturaleza o Madre Tierra, un sujeto de derecho en que cualquier pueblo latinoamericano logra reconocerse y afirmarse en tanto parte y totalidad a la vez.

## **1.2. Los derechos de la Madre Tierra**

La naturaleza no solo se nos presenta bajo aspecto simbólico sino también desde lo político que apunta a la identidad nacional: “La

naturaleza no es muda” (Galeano, 2008). Superar el divorcio entre el ser humano y la Naturaleza fue el mayor reto que concretaron sucesivamente dos constituciones. De eso tratan los Derechos de la Naturaleza, incluidos en la Constitución de la República del Ecuador (2008), mas no en la Constitución de la República de Bolivia (2009), en la que se otorga un puesto preferente a la Pacha Mama. “Ambas ideas, la Pachamama y el Buen vivir se basan en nociones de vida en la que todos los seres (humanos y no humanos) existen siempre en relación entre sujetos, no entre sujeto y objeto, y de ninguna manera individualmente” (Acosta, 2013: 58). Estas nuevas constituciones se inspiran en un concepto profundo de la cultura de la vida: “vivir bien o buen vivir” como horizonte a transitar. En términos ideológicos implica la reconstitución de la identidad cultural de herencia ancestral milenaria, la recuperación de conocimientos y saberes antiguos, una política de soberanía y dignidad nacional, la apertura a nuevas formas de relación de vida (ya no individualistas sino comunitarias), la recuperación del derecho de relación con la Madre Tierra y la sustitución de la acumulación ilimitada individual de capital por la recuperación integral del equilibrio y la armonía con la naturaleza (Huanacani, 2010: 13).

Las invocaciones a un vivir bien, que incluyen la necesidad de respeto y defensa de los “derechos de la madre tierra” como parte de la batalla ideológica contribuyen a una propuesta alternativa nombrada como “sociedad del vivir bien” donde construir y mantener ese vivir bien supone condiciones materiales y espirituales, para una vida armónica en permanente construcción. Desde la cosmovisión de los pueblos indígenas originarios, TIERRA constituye el espacio natural de vida, donde vive la comunidad, es el lugar sagrado de interacción, es el centro integrador de la vida en comunidad. Comprende el espacio de arriba (el éter), el espacio en el que vivimos aquí, el espacio de abajo, es decir, todo lo que está dentro de la



tierra, y el espacio indeterminado, donde moran nuestros ancestros (Huanacani, 2010: 51). Esta arquitectura simbólica viene a nutrir los deseos y las orientaciones políticas del pueblo latinoamericano.

## **2. REDISTRIBUCIÓN NOVELESCA**

El objeto de nuestro estudio tiene como objetivo cuestionar el arraigo de la morfogénesis en su contexto proteiforma, o sea, en sus producciones discursivas desde el doble sesgo de la cultura y de la política, la cual se deja leer a través del sistema socio económico. En *No me esperen en abril* el Sumak Kawsay vertebrada a diferente nivel dos conjuntos estructurados centrados recíprocamente en el paradigma cultural (las dos primeras partes) y en el paradigma económico (las dos últimas partes). Conforme ahondamos en el texto, constatamos que se borra el matiz cultural en beneficio del matiz socioeconómico a través del cual el Buen vivir aflora en los varios trayectos de sentido en tanto contra lectura del sistema capitalista, metaforizada tanto en el fracaso del sistema como en el borrado del sujeto.

### **2.1. El paradigma cultural: el discurso sobre el Rímac y la cuculí**

Inmersos en el tejido textual, los signos del río Rímac y de la paloma cuculí son elementos de un mismo conjunto, el de la Pacha Mama visto como sinónimo de Naturaleza, en tanto reconocimiento de plurinacionalidad e interculturalidad. Nos incumbe reconstruir este nivel al incorporarlo a un nuevo nivel de significación cuyo alcance y contenido ideológicos deben ser tomados en consideración. Nos referimos al Sumak Kawsay: “El sujeto puede haber asimilado e interiorizado más o menos la cultura a la que pertenece, pero no actúa sobre ella a nivel individual. La cultura es [...] un bien

simbólico, colectivo, que no existe nada más que porque es colectivamente compartido” (Cros, 2003: 163).

El Rímac remite a las varias funciones del agua en la visión pachamamista. La apelación quechua del río Rímaq, o sea hablador apunta tanto a las raíces indígenas como al proceso de la colonización por Pizarro: “Del Rímac, *del río que habla* únicamente queda el mitigado nombre [...] en la ciudad dibujada un cálido día de enero por Francisco Pizarro” (Salazar Bondy, 1968: 9). Además, hay que tomar en consideración el matiz mítico que enmarca al Rímac en el espacio primordial de la Pacha Mama, a través de la denominación de Flujo Cosmológico. Según la cosmovisión andina:

La relación del agua con la tierra forma la idea del agua como Mamacocha (Madre-Mar-Laguna): el agua rodea la totalidad de la tierra y se constituye en su origen [...] el agua es receptáculo sobre el cual gira y fluye la totalidad del cosmos. El génesis primordial constituye una visión del mundo que tiende a explicar el movimiento en términos de flujo inacabado y de equilibrio constante (Lozada Pereira, 2009).

La cuculí no es una sencilla paloma sino una adscripción del mito de la antigua Kukuli, nombre que identificaba a la Pacha Mama.

El grito de la cuculí redistribuye en cierta medida el antiguo texto de la Conquista. Recordemos que en la Europa coetánea a la Conquista, e incluso en años posteriores:

La letra no se había impuesto sobre la voz y en más de un sentido era ésta la que encarnaba el Poder [...] y sin embargo, en los Andes, concretamente en el emblemático diálogo del Inca y de Valverde, la escritura asume la

representación plena de la Autoridad. Esto indica que en el universo andino, la asociación general entre escritura y poder tiene que historiarse dentro de una circunstancia muy concreta: la de la Conquista y colonización de un pueblo por otro (Cornejo Polar, 2011: 29).

Impronta de la oralidad, el grito de la cuculí metaforiza la voz indígena que baja de los Andes (Valcárcel, 1963). Además, el cuculí-cuculí de las palomas inscribe la violación simbólica a la par que lo exógeno de la cultura andina que irrumpe en el dormitorio de la casa moderna de San Isidro, de Manongo, para luego perseguirle por todos los espacios del colegio Santa María.

¿Por qué nadie habla nunca de la paloma cuculí? [...] Atravesaba también la blanca puerta de su dormitorio verde el cuculí-cuculí de las palomas. Venía por los corredores del segundo piso, entraba seguro a perdigonazos helados y desgarradores por otras ventanas, por otros dormitorios (Bryce Echenique, 1995: 30).

Esta lectura nos permite articular una reflexión acerca de la identidad cultural en tanto proceso de asimilación de componentes del pensar mítico. No obstante, constatamos que se disloca este primer discurso sobre la Pacha Mama, precisamente en la parte central de la obra a partir del tercer capítulo de la tercera parte de la novela, titulado: “Bajo el ardiente sol de Piura” (Bryce Echenique, 1995: 337-374). Así que me parece necesario reflexionar sobre la fractura que operan los carnavales de Piura. Dicha fractura se da a leer en las varias transformaciones operadas a través de las nuevas representaciones de Manongo: en pocas palabras, antes de este momento específico en el relato, a Manongo se le identificaba como una

figura crística, era el momento de su santificación. A la hora de los carnavales, irrumpen al tejido textual un sinfín de transgresiones que contribuyen a mostrar cómo Manongo se vuelca al pecado: es la reconfiguración de la caída original que apunta al sema de la damnación. Es así como el signo de los carnavales, verdadero eje articulador cuya función será presentar las dos vertientes del sujeto a través de la dialéctica del Bien y del Mal, remodela los trayectos de sentido preexistentes, para subvertir los discursos ya sacados a la luz. En el texto, Manongo, el santo, se convierte en un diablo obsesionado por la acumulación de bienes así como que cede al *pecado sexomortal*, sacrificando a su Tere antes mitificada. Se trata de una redistribución del mito de Galatea cuyo desciframiento se dio a leer a través del modo como intentó Manongo fasonar a Tere a su imagen, al asimilarla dentro de esquemas culturales que ella siempre rechazó no sin cierto miedo (Frau Ardon, 2011). Recordemos que refuerza esta lectura el enigma del epígrafe de Muñoz Molina: “No te he inventado como inventé a otras mujeres incluso después de haberlas conocido” (Bryce Echenique, 1995: 9). Cerremos ahora este paréntesis necesario para centrarnos en el objeto de nuestro estudio. Luego de enfatizar en el discurso sobre la Pachamama, el texto se nos presenta como una ausencia de la misma para dejar sitio al despliegue del sistema capitalista, cuyos ilustres representantes vienen a ser los personajes del padre Lorenzo y su hijo Manongo. Cabe subrayar dos puntos: el primero, el borrado de la Pachamama coincide con la irrupción al tejido textual de los carnavales de Piura. Desde entonces Manongo se enmascara, un rey bufón en una vida que parece una mascarada:

Manongo había llegado a Lima hacía sólo unos días [...] medio loco no sino loco y medio y que qué ¿con casco de explorador y calato? [...] A Manongo le sacaron de la

comisaría cantando todavía [...] ya estaba seco y vestido del todo pero por nada del mundo había dejado que le quitaran el sombrero de explorador con el que emprendió el camino a Nazca por la avenida Grau, la principal de Piura (Bryce Echenique, 1995: 353).

Segundo, a mi entender esta ausencia de la Pachamama, un vacío, es un indicio semiótico muy fuerte que significa la transgresión del Sumak Kawsay mediado por el discurso carnavalesco. Allí se deja leer la inversión como una estructura que significa que el poder está problematizado: en efecto, la inversión viene limitada en el tiempo carnavalesco. Todo esto entra en convergencia y en conflicto a la vez con la concepción cíclica del tiempo, aquella que está relacionada con la cuestión identitaria problematizada por la escritura. Por lo cual avanzo la hipótesis de que no solo remite a la inversión a una reactualización de los códigos carnavalescos cuya aproximación fue realizada anteriormente (Frau Ardon, 2011) sino que se define dentro del funcionamiento del genotexto en tanto que morfogena.

Además, al partir del presupuesto crosiano de que todas las huellas discursivas posibilitan una inversión de los mismos discursos en su contrario, conforme a la ley fundamental del funcionamiento de las estructuras discursivas (Cros, 2007), nos incumbe entonces interrogar el principio contrario, el LLAKI KAWSAY (El mal vivir) para ver en qué medida éste constituyera una segunda clave de descodificación para el espacio de análisis sobre los vínculos entre las prácticas discursivas y la emergencia del mismo. Notamos que la segunda vertiente, la del “mal vivir” se vislumbra en el texto a partir de dos elementos. Primero, un juego de la escritura, a nuestro entender la deconstrucción del sintagma del Buen vivir en sus deslizamiento y reconstrucción hacia el “buen beber”, un pasaje de la novela donde el autor se pone en escena: “Bryce Echenique, con su perdón, no

quería echarse un trago, y Adoum era un bebedor con fina cultura alcohólica, a diferencia de las grandes masas latinoamericanas, que no suelen poseer una verdadera cultura del buen beber” (Bryce Echenique, 1995: 459). Río arriba del texto, desde el sesgo de la parodia, esta deconstrucción se deja leer como uno de los rasgos definitorios de la cultura latinoamericana, en lo que a los excesos y degradación de la salud se refiere, o sea que bascula el sintagma hasta la famosa noción filosófica del “mal vivir”. Será la cultura alcohólica de la chicha. Para situar el texto ficcional, estamos entre los años sesenta y ochenta:

queda una mezcla andina y caribeña , o sea totalmente inexplicable aún para los sociólogos:la chicha y sus aledaños y hay inmensos chichódromos cual pampones hampones y todo, donde no entran ni siquiera los sociólogos que estudian *lo chicha* ni los cultores del realismo sucio ni del inmundo ni de nada porque el todo es chicha y sus aledaños (Bryce Echenique, 1995: 466).

El segundo elemento que leemos en tanto “manifestación del mal vivir” es el signo sociocultural de los carnavales de Piura. Éstos abren sobre un nuevo conjunto estructurante, un contra-discurso que definiera como las múltiples formas de un mal vivir, aquello que me propongo demostrar en adelante.

## **2.2. El cuestionamiento sobre el capitalismo en la sociedad limeña neoliberal de los años 60 a 90**

Según Acosta, en el mundo capitalista el funcionamiento de la economía y de la misma sociedad se basa en la premisa que el mejor nivel social posible se alcanza al dejar en libertad a cada individuo

en su búsqueda y realización personal (la negación del otro) en un ambiente de competencia (ley del mercado), a partir de la defensa irrestricta de la propiedad privada (Acosta, 2013: 58). Si bien la idea de la libertad es incuestionable, el modo como se concibe la alteridad mereciera, a mi entender, otra perspectiva de lectura.

Es a ese nivel del análisis que nos permitimos introducir la noción de ideología materializada tal como la define Louis Althusser, o sea una ideología que encuentra su expresión a través de una serie de actos insertos en prácticas específicas (Althusser, 1970). Desde este sesgo, haré funcionar el binomio aparentemente antagónico de Manongo (figura de la oligarquía limeña) y de Adán Quispe (figura del corralón), ambos personajes son amigos de toda la vida.

Por una parte, en la figura de Manongo se observa, en el plano del no consciente, una doble interpelación ideológica: en un primer momento, en la necesidad de reproducción del orden social, Manongo satisface los deseos del padre o sea las actividades en el mundo de lo económico, “se traga el mundo de las finanzas nacionales” (Bryce Echenique, 1995: 50). A través del “motivo del *pacto patriarcal* (donde el hijo prodigo realiza el proyecto del padre)” (Portugal, 2004: 458) Manongo cumple la identificación a la figura paterna hasta su sustitución: “Te superé, papa” (2004: 314); “Su padre estaba muerto y enterrado... ¡Viva Manongo Sterne! Su padre no había tenido amigos y le había enseñado a despreciar a su país... ¡Viva Manongo Sterne!... [...] Su padre estaba muerto y enterrado y él empezaba a tener una inmensa fortuna” (Bryce Echenique, 1995: 538). Este destronamiento simbólico apunta a la ley de la transmisión en lo que a lo negativo se refiere: la corrupción y el rechazo del otro y de los Otros: “De Don Lorenzo había aprendido la insignificancia de la palabra insignificante, pero llevada ahora a la práctica y aplicada a los demás y a todo lo demás” (Bryce Echenique, 1995: 500). En un segundo momento, se vislumbra la primacía otorgada al dinero

al cual se encuentra sujeto el binomio amor/amistad: entre varios ejemplos, “Poderoso caballero es don Dinero”, “el Rey Granuja primero”, la lexía “con su inmensa fortuna”, título de un capítulo, *Cielito Lindo* la única razón de vivir de Manongo, pero una canción en la que se altera la letra pues la suerte se torna fortuna, en el sentido de los bienes materiales:

Manongo se debatió entre gritar No me esperen en abril y volverse a largar para regresar otra vez con su inmensa fortuna todo compradora, y la fragilidad igualmente inmensa que le produjo la repentina revelación y el atroz y definitivo convencimiento de que su compadre José Antonio tenía toda la razón del mundo: la hija de la gran puta de *Cielito Lindo* no hablaba de una inmensa fortuna sino de la suerte (Bryce Echenique, 1995: 585).

Desde este sesgo de aprensión del sujeto, “Manongo se convierte en *jugador* en un contexto de relaciones mercenarias, depredadoras-función que le toca ejercer no solo como financista internacional sino, sobre todo, como magnate de bienes y raíces [...] como destructor-constructor de espacios humanos” (Portugal, 2004: 459). En paralelo, el discurso sobre la marginación se despliega en el mismo molde ideológico del capitalismo, visto a través del AIE<sup>1</sup> que representa la Iglesia: “Ningún lugar mejor que una iglesia para saber que Dios no existe” (Bryce Echenique, 1995: 48). Si enfocamos nuestro

---

<sup>1</sup> Se toma esta noción de la propuesta desarrollada por Althusser (1979); la misma consiste en señalar de esta manera a aquellas instituciones sociales que tienen la tarea de disciplinar a los individuos, por medio de diferentes estrategias, dentro del imaginario hegemónico.



análisis sobre el discurso del *cholo* Adán Quispe, salta a la vista que no se trata de un discurso de sí mismo, discurso del representante de una clase social bien definida, sobre todo en aquella época de la emergencia de las barriadas y de los asentamientos que constituyen los corralones. Recordemos que el texto enfatiza la pertenencia a las capas sociales en función de la ubicación: Adán Quispe es el cholo del corralón. En realidad, estamos en presencia de un discurso sobre el sí mismo. En el espejo que tiende a Adán Quispe, ya inscribió la sociedad los contornos de su propia proyección: “la sociedad manda adoptar por el individuo la imagen de sí mismo que ella le propone a fin de que, aceptándola y adoptándola como efectivamente suya, reproduzca, del mismo seno de la marginación, los valores que su existencia amenaza (Cros,1998: 63).

### **2.3. Adán Quispe y la redistribución/deconstrucción del sueño utópico americano**

El cholo Adán Quispe, uno de los pocos cholos individualizados en el análisis textual, va a engendrar un proceso de signos en el que no solo se refleja sino que también se refracta como consecuencia de los enfrentamientos de intereses sociales múltiples y diversos. En efecto, el análisis semiótico de la novela demuestra que su discurso viene enfocado en tentativas de ascenso social entre las cuales destaca la redistribución de la construcción del sueño americano. ¿Quién es Adán Quispe? Es un mestizo, un personaje “intersticial” como lo designa Ángel Rama (1981), un ser *híbrido* que emerge a partir de los años 50, de los intensos movimientos migratorios que desencadenaron en este período los planes carreteros y que, no bien instalado en las miserables barriadas, ingresa a un proceso vertiginoso de transculturación. Antes de abordar al personaje emblemático de Adán Quispe, conviene aclarar aquello que se entiende por esta

tipificación específica que el propio Bryce presentara un año más tarde de publicada la presente novela:

Puede hablarse [...] de cuatro o cinco millones de mestizos pobres que viven en condiciones de extrema precariedad y frustración debido a las inmensas dificultades que encuentran para mejorar su status dentro de una sociedad que los margina y los excluye. Las tensiones sociales y psicológicas entre esos grupos y subgrupos, cuando no al interior de los mismos son cada día más agudas, mientras que el racismo y el resentimiento social se mezclan y confunden en una sociedad que, sin embargo, ha rechazado siempre cualquier forma de *apartheid* en el terreno jurídico-institucional (Bryce Echenique, 1996: 120).

A partir del individuo Adán, que apunta a “la supresión del Otro”, a través de un discurso “deslegitimizado” (Bryce Echenique, 1996: 108), el texto se centra en el proceso histórico, evocando la *cholificación*, un fenómeno que se debe entender como producto de una segregación racial.

Centrémonos en el nombre de Adán. En el plano semántico, el nombre es ambiguo y enfatiza en la hibridez del sujeto. Adán remite a los tiempos del génesis ¿Llevaría en él el Mal? Por ese camino volvemos al asunto del pecado original y la ambigüedad fundamental del Bien y del Mal. Por otra parte, a la resonancia quechua de Quispe inscribiera las raíces andinas. Por lo cual, ya el propio nombre apunta a la noción de fisura y de hibridez del sujeto y anticipa las dos líneas de conducta que movilizan al cholo del corralón: el rechazo de los orígenes familiares y culturales y los esfuerzos por ser integrado, reconocido socialmente: ser cura. Su exilio a Estados Unidos para ser campeón de karate, tal como era su primer deseo

explicita el afán por presumir del éxito de la ascensión social. Lo que busca Adán es una legitimidad social. Ahora bien se percibe en filigrana el interrogante: ¿serán o no los orígenes socio-culturales de Adán un obstáculo para ascender en los estratos sociales?

Hay que tomar en consideración que desde el principio de la aparición del personaje, el texto apunta a los orígenes de Adán a través de la filiación materna. Su madre es percibida bajo una vestimenta y una gestualidad que la marginan; se la ve bajo su aspecto folklórico, “su atuendo de indígena y todo, con su pollera, con sus ojotas” (Bryce Echenique, 1995: 91), en el ambiente del corralón, un lugar marcado por la pobreza: “un corralón con chozas y esteras y ponchos sucios y viejos y polleras y ojotas” (Bryce Echenique, 1995: 92). A este panorama se suma una postura socio cultural que enfatiza el conservar el propio idioma quechua y su obstinación en no contaminarse del idioma de los colonizadores: “está aprendiendo a olvidar el quechua, aunque no sé si está aprendiendo a aprender castellano” (Bryce Echenique, 1995: 92). El proceso de adhesión no a la lengua nativa sino al idioma de los colonizadores refuerza el sentido de representatividad. El asunto se da a leer: “En el intricado espacio de las relaciones entre la voz y la letra en el seno de una nación tajada por el analfabetismo de buena parte de la población y el bilingüismo asimétrico de su mapa idiomático” (Cornejo Polar, 2011: 145).

Así, el texto muestra cómo la referencia modélica no puede ser un habla sin prestigio a la par que transcribe el esfuerzo homogeneizador de parte del poder oligárquico. Esta visión parece estar allí para servir de punto de referencia de aquello en lo que se va a convertir Adán Quispe, o sea otra vertiente que apunta a traducir los efectos nefastos de la colonización. Adán no ha interiorizado las categorías del mundo andino, ni las ve como componentes fundamentales de su visión del mundo. Antes bien, Adán huye de las propias

raíces indígenas para adherirse a imágenes vehiculadas tanto por el colonialismo religioso —ser cura, una reminiscencia del tópico de la Conquista que quería “extirpar las idolatrías”—, como por el imperialismo estadounidense, ser campeón de karate en ese país:

Curas de mierda [...]. Me trataron como a un indio de mierda, yo años estudiando y aguantándoles todo, yo sirviendo desayunos y limpiando claustros y altares y [...] me dejaban ayudar la misa, me dejaban vestirme de acolito, y el tiempo pasaba y yo cada día más beato, mas estudioso, yo quería llegar a ser alguien, Manongo, quería ser como ellos, ¿por qué no?, ¿qué tienen ellos que no tenga? (Bryce Echenique, 1995: 47).

En resumidas cuentas, su experiencia de la marginación lo conduce a trasgredir los códigos de su propia cultura. Al descartarse de la cultura de los orígenes, Adán nos da una lectura de su vida que posibilita su adscripción a la noción de falta, pues en definitiva no logra recuperar para su provecho una cultura que le es extraña o que ha perdido de forma progresiva. La segunda exclusión expuesta está en profundo desfase con la concepción del trabajo en el Sumak Kawsay: al respecto, se trata primero de producir, luego no de producir más, sino de producir para vivir bien. Sólo en esa perspectiva contribuye el trabajo a la dignificación de la persona. Habrá incluso que asumir el trabajo como espacio de libertad y de goce. La influencia colonial y capitalista está presente a través de múltiples formas en el mundo indígena. Algunos son absorbidos por la lógica de la monetarización propia del mercado capitalista; otros, en situaciones de gran precariedad o de marginación, tal como la vive Adán Quispe, “en casa del pobre siempre hay sitio para otro pobre” (Bryce Echenique, 1995: 91) siguen atrapados por el sueño

del mito del progreso, el que les será imposible alcanzar. Además, hay que tomar en cuenta los procesos migratorios del campo a la ciudad, en los que se profundizan las situaciones de desarraigo de los indígenas urbanos, quienes van distanciándose de sus tradicionales comunidades extendidas (Acosta, 2013: 50-51). Desde el presupuesto de una re-construcción del sueño americano, el texto teje, en cierta medida, “la red simbólica de rasgos que componen la paulatina representación de América como locus utópico” (Pastor, 1994: 64). Pero la figuración discursiva no expresa, esta vez, el impulso utópico de los descubridores de la Conquista del Nuevo Mundo, huella que se rastrea en el enunciado dentro del “artefacto incaico llamado Perú” (Bryce Echenique, 1995: 28), sino en sentido inverso la expresión simbólica de un autóctono que, al exiliarse hacia Estados Unidos presume a su vez descubrir Otro Mundo, un Mundo Nuevo o sea la proyección de un Mundo capaz de resolver las contradicciones reveladas por la realidad socio-histórica peruana. Así vemos cómo se desplaza la utopía americana de la conquista, para reformularse a través del discurso de Adán en el proceso de una pseudo-asimilación socio-cultural.

En definitiva, se cuestiona el borrado del sujeto que transcribirá la eliminación del Otro, del cholo/indio en concreto, y de sus discursos. Individualizado en la persona de Adán, el cholo aparece como el agente del desorden y de la fragmentación por lo que debe ser suprimido. De ahí que el discurso sobre Adán apunte antes bien “al deseo de extirpar al otro y/o a su cultura, o ya sea el deseo de dominarlo”. Esas varias representaciones “llevan en sí mismas las grietas de la heterogeneidad, están constituidas por el malentendido que supone el encuentro entre sujetos y discursos pertenecientes a tradiciones ajenas” (López Maguiña, 1998: 157).

Las representaciones de Adán se adhieren al retrato ya presentado en años anteriores por Valcárcel: “El mestizo es un personaje sin

identidad ni futuro: no más que un ser híbrido [...] que no hereda las virtudes ancestrales sino los vicios y las taras. El mestizaje de las culturas no produce sino deformidades” (Valcárcel, 1963: 107).

Con los vagabundeos de Adán, la subversión del discurso religioso que se ve contaminado por un discurso económico más la desaparición de un cholo “que se murió sin nombre” (Bryce Echenique, 1995: 48), sin ser ni conocido ni reconocido se equivale a que nombrarlo Adán Quispe es negarle la identidad. En paralelo, para tener un nombre es imprescindible poseer fortuna, dos parámetros que ilustran que el desarrollo convencional es visto como una imposición cultural heredera del saber occidental, por lo tanto colonial. Desde este ángulo de la novela se perfila la interacción entre las figuras del colonizado y la del colonizador, tales como vienen ya analizadas en las obras de Memmi y de Gruzinski. En definitiva, Adán hubiera debido reaccionar contra esa colonialidad, pero ello implicaba un distanciamiento del desarrollismo, una teoría que no podemos pasar por alto en este nivel del análisis.

Desde mediados del siglo XX un fantasma recorre el mundo; ese fantasma es el desarrollo. La metáfora del desarrollo, institucionalizada en 1949, desde el discurso inaugural del presidente de Estados Unidos, Harry Truman, se convirtió en un mandato que implicaba la difusión del modelo de sociedad estadounidense. De ahí se estableció y se consolidó una estructura de dominación dicotómica: desarrollado versus subdesarrollado, pobre versus rico, avanzado versus atrasado, civilizado versus salvaje. Claro es que el último binomio retoma el sema de la Conquista y esta perspectiva, reminiscencia del antiguo debate entre la voz y la letra, no se podrá leer en Adán “la formación de un sujeto que está comenzando a comprender que su identidad es también la desestabilizante identidad del otro, espejo o sombra a la que incorpora oscura, desgarrada y conflictivamente como opción de enajenamiento” (Cornejo Polar, 2011: 74). En

definitiva, es Adán un ser aislado que intenta escapar a su destino de miseria, y cuyos esfuerzos sólo generan cada vez más soledad y rebeldía, al remitirlo a imágenes de humillación y de exclusión. Aquí es donde se dejan leer todos los signos que dan prueba de la imposibilidad para un cholo, igual que para un nativo, de asimilarse al universo occidentalizado.

En contrapunto, Manongo es la expresión de un poder auto-suficiente, sustentado en el individualismo ególatra fundado en el paradigma del yo-sin-nosotros (Dávalos, 2008). La libertad capitalista anula la percepción del Otro y en el caso específico de la novela, se nota como todos los otros —mayoritariamente identificados en tanto cholos— no escapan de la discriminación racial, basándose ésta en el aspecto biológico. Ser cholo es tener una apariencia andina, o sea, ser “estigmatizado como feo, monstruoso, amorfo, pervertido, ordinario, insignificante” (Puente-Baldoceda, 2004: 488). No obstante, fuera de estas representaciones que son las de la “raza” o, mejor dicho, “razas inferiores”, es de notar la demonización ejercida por la cultura colonial o post-colonial de la élite criolla sobre lo indígena. En pocas palabras, “la cultura que representan y la región andina de donde provienen lo cual demuestra que los conceptos de raza, cultura y región están interrelacionados” (Puente-Baldoceda, 2004: 287), otras tantas representaciones de la alteridad que se quiso amordazar.

#### **2.4. Manongo Sterne de Tovar y de Teresa o el discurso sobre la corrupción**

¿Cómo definir a Manongo, a no ser en tanto que eterno trotamundos que lleva una vida de errancias, no eremíticas sino todas centradas en un único objetivo: la fortuna? En efecto, a partir de la cuarta parte de la novela, un eje de lectura irradia el texto. Se trata

del nuevo sistema del capitalismo financiero. Veamos lo que escribe Cornejo Polar respecto al contexto histórico del Perú

Habrá que señalar por lo menos dos aspectos sustanciales: de una parte, la consolidación y modernización de la estructura capitalista del país y su inserción dentro de la órbita del imperialismo norteamericano, herencia del proceso histórico que comienza con el segundo gobierno de Leguía (1919-1930) (Cornejo Polar, 2005: 30).

Obsesionado por una lógica especulativa que lo conduce a una acumulación desenfrenada de bienes que convoca a una competencia entre los seres humanos y acarrea las consecuencias de la doble devastación social y ambiental, fuera de las transgresiones repetidas de la ley (blanqueo de dinero y una fuga permanente), la caída de Manongo metaforiza la caída de Adán en el Edén a la par que se conjuga curiosamente con la de su amigo, el cholo Adán Quispe.

Cabe recordar que dicho proceso tiene su anclaje histórico: la confianza en el desarrollo. Sin embargo, en tanto proceso planificado para superar el atraso, se resquebrajó este paradigma en las décadas de los ochenta y de los noventa. Esto contribuyó a abrir la puerta a las reformas de mercado de inspiración neoliberales, en las que la búsqueda planificada y organizada del desarrollo de épocas anteriores debía ceder paso a las pretendidas fuerzas del mercado (Acosta, 2013: 42). Es de subrayar que es a partir de fines de la década de 1990 cuando las posturas neoliberales naufragaron. Dicho fracaso agudizó los conflictos sociales y los problemas ambientales exacerbando las desigualdades y las frustraciones (Acosta, 2013: 42). En esta lectura del desarrollo se inscriben como es obvio la construcción de las tres villas y de la Villa de Tere, otros tantos proyectos de Manongo ya maduro, proyectos que modifican, degradándolas las condiciones de



los suelos. Lo enfatiza Eduardo Gudynas (2011) cuando concluye que no tiene futuro la acumulación material mecanicista e interminable de bienes, apoltronada en el aprovechamiento indiscriminado y creciente de la naturaleza.

*2.4.1. Desde el sistema capitalista hasta su contra-lectura en El sumak kawsay: ¿un paradigma no capitalista?*

La visión del capital como valor fundamental del pensamiento occidental generó enormes brechas entre ricos y pobres. Estos referentes de vida han propiciado un escenario de desencuentros y han ido profundizando cada vez más los abismos entre los seres humanos y todo lo que les rodea, llevando a la humanidad a un alto grado de insensibilización. Más allá de lograr “una mejor calidad de vida”, cual fuera la promesa de la modernidad, la humanidad avanza cada día más hacia la infelicidad, la soledad, la discriminación, la enfermedad, el hambre... Y, más allá de lo humano, hacia la destrucción de la Madre Tierra (Huanacani, 2010: 7).

Consciente de que las reflexiones que contiene el concepto aparecen en un momento crucial en la defensa de los derechos de la Madre Tierra y en la construcción o recuperación de paradigmas en la lucha de los pueblos, quiero hacer hincapié en el esfuerzo intelectual de pensadores americanos y europeos que proponen una sistematización imprescindible de la doctrina y práctica del Vivir Bien. Como lo subraya Acosta, el Vivir Bien como una forma de vida, de relación con la naturaleza, de complementariedad entre los pueblos es parte de la filosofía y la práctica de los Pueblos Indígenas. El Buen vivir plantea una profunda crítica al sistema que está devorando a seres humanos y a la naturaleza: el sistema capitalista mundial. Mientras los Pueblos Indígenas proponen para el mundo el “Vivir Bien”, el capitalismo se basa en el “vivir mejor”. Las diferencias son claras:

el vivir mejor significa vivir a costa del otro, explotando al otro, saqueando los recursos naturales, violando a la Madre Tierra, privatizando los servicios básicos. En cambio, el Vivir Bien es vivir en solidaridad, en igualdad, en armonía, en complementariedad, en reciprocidad (Farah & Vasapollo, 2011: 10). Es la lógica del sistema capitalista la que está destrozando el planeta, es la lógica del consumo sin fin, en el que el Vivir Bien está reñido con el derroche, con el consumismo. De modo general, reconoce el pueblo latinoamericano que no aspira a vivir mejor que los otros. No cree en la concepción lineal y acumulativa del progreso y el desarrollo ilimitado a costa del otro y de la naturaleza. Notemos que el concepto de desarrollo no existe en la cosmovisión andina por lo cual el *sumak kawsay* no puede ser una variante indígena del desarrollo, sino un concepto alternativo a este. Completarse y no competir, complementarse y compartir posibilitan la puesta en obra del Vivir Bien. Para resumir, como lo enuncia el presidente de Bolivia Evo Morales Ayma, el dos de octubre del 2006 (Lajo, 2012) el Vivir Bien es pensar no solo en términos de ingreso per-cápita, sino de identidad cultural, de comunidad, de armonía entre nosotros y con nuestra Madre Tierra.

#### *2.4.2. Mundo nuevo y/o Nuevo Mundo*

El sujeto, individual o colectivo, no se construye en y para sí; se hace, casi literalmente, en relación con otros sujetos, pero también (y decisivamente) por y en su relación con el mundo.  
CORNEJO POLAR, 2011: 14.

El texto de Bryce organiza una red de sentido que se propaga a partir de la *lexía mundo*: *mi mundo*, *mundo nuevo*, *antiguo nuevo mundo*, *nuevo mundo*, *nuevo mundo entero*. No se tratará aquí de sólo convocar la *lexía mundo* en el sentido filosófico, tal como

la define Immanuel Kant, a saber que el mundo se reduce a las representaciones que se hace a sí mismo el sujeto, dentro de los límites de un espacio / tiempo subjetivado:

Todas nuestras intuiciones son solo representaciones de fenómenos, [...] no percibimos las cosas como son en sí mismas, ni son sus relaciones tal como se nos presentan, y [...]si suprimiéramos [...] la constitución subjetiva de nuestros sentidos en general, desaparecerían también toda propiedad, toda relación de los objetos en el Espacio y Tiempo, y aun también el Espacio y el Tiempo, porque todo esto, como fenómeno no puede existir en sí, sino solamente en nosotros. Es para nosotros absolutamente desconocido cual pueda ser la naturaleza de las cosas en sí, independientes de toda receptividad de nuestra sensibilidad (Kant, 1973: 192).

El mundo de Manongo, “su” mundo, padece fluctuaciones que, más allá de un mero proceso de madurez visto como una transformación del individuo a partir de su adolescencia, nos cuestiona tanto sobre su entorno socio cultural como sobre la problemática de la realidad socio-histórica. Así que las formas específicas con las que una sociedad dada se ha construido, deconstruido y reconstruido, formas que transcriben el proceso de la sociedad limeña en plena mutación, sólo constituyen, a mi entender, un primer nivel de lectura. Al tomar en consideración la definición crosiana del signo, a saber “un signo aislado no significa nada y no comienza a significar nada más que cuando se pone en relación con otro signo” (Cros, 2003: 93), me parece evidente articular una sobre otra las dos lexías “mundo” y “conquista”. Es necesario adelantar que mi punto de partida que presentía pero que ahora me permito confortar fue

aceptar el principio de que existe una noción-valor redistribuida en el tejido textual bajo formas múltiples: la conquista. Es necesario entonces tomar una pausa para reflexionar sobre el modo como puede eventualmente estar redistribuido a diferentes niveles del análisis el texto cultural de la conquista. Esta palabra, de una fuerte carga semántica conlleva tanto el sema de la colonización como su correlato, es decir, una explotación inmisericorde de la Naturaleza y la destrucción de muchas culturas y civilizaciones. Eduardo Galeano lo dice claramente:

Desde que la espada y la cruz desembarcaron en tierras americanas, la conquista europea castigó la adoración de la naturaleza, que era pecado de idolatría, con penas de azote, horca o fuego. La comunión entre la naturaleza y la gente, costumbre pagana, fue abolida en nombre de Dios y después en nombre de la civilización (Galeano, 2008: 12).

De parte de Manongo, conquistar al mundo, y conquistar a Lima, “había crecido también por esa zona la ciudad que pensaba conquistar además del mundo” (Bryce Echenique, 1995: 571), posibilita en adelante la conquista de Tere Mancini. El *leitmotiv* “con su inmensa fortuna” título del primer capítulo de la última parte de la obra así como su puesta en abismo dentro del mismo capítulo, reproduce varias veces la visión de un ser potente pero corrompido que no puede enriquecerse más que por medios ilegales. Esta visión que procede de la instancia ideológica está arraigada en tiempos aparentemente remotos. Formulo la hipótesis de que la articulación del discurso capitalista viene parametrado en relación con el contexto ideológico de la Vieja España antes de la Conquista, y a este nivel, esta misma concepción que tenía España permanece anclada en la sociedad ; se cuestiona la paradoja de usar el término

‘conquista’ para designar el sistema capitalista, de ahí el vínculo con la Conquista histórica a un momento en el que la península ibérica y gran parte de Europa sólo miraban al Otro, el ser del Nuevo Mundo, como perteneciente a un conjunto pero en tanto inferior, y de ningún modo como un ser, claro, diferente, pero de igual a igual. Preconstruido, infiltrado en el tejido textual a través de las dos claves de descodificación como son el Rímac y la cuculí, viene sedimentado en el inconsciente. Aquello que me parece digno de interés es notar cómo se transcribe la noción de diferencia del Otro. Paradójicamente, la diferencia del Otro aparece en la propia mismidad, desde la perspectiva de Manongo que se identifica con Adán Quispe, tomando como motivo o pretexto el valor moral de la amistad, a la par que, de manera simbólica, se inscribe una subversión del poder hegemónico: “Adán me es fiel, en él puedo tener toda la confianza del mundo” (Bryce Echenique, 1995: 86). Por otra parte, desde el ángulo de Adán, si bien da pruebas de su amistad al principio de la novela, en especial cuando sirve de guardaespaldas a Tere, vigilándola en permanencia, luego, cuando se marcha a Estados Unidos se diluye poco a poco el sentimiento en el modo como se comunica con Manongo. Adán Quispe escribe, luego se silencia su voz. Antes bien, es Manongo quien se preocupa por su destino, al exigir que uno de sus empleados vaya a buscarlo. Entonces, ¿no serán estas citas perdidas, ese desencuentro entre Manongo y Quispe la metáfora de la fractura histórica ya descrita por Mariátegui?: “La costa y la sierra [...] son efectivamente dos regiones en que se distingue y separa, como el territorio, la población [generando con esto] la dualidad de la historia y el alma peruanas” (Cornejo Polar, 2011: 150). En última instancia, la búsqueda de la identidad se debe leer a través del ideograma “posmodernidad” que es necesario entender a través de un nuevo universalismo que esgrime los ideosemas de la diferencia y de la otredad, dos nociones que Cornejo Polar cruzó con

las ya antiguas búsquedas de autodefinición de los latinoamericanos (Palermo, 2002: 51). El sema de la diferencia ha articulado a diferentes niveles todo el tejido textual, conjugándose con la temática del Bien y del Mal, dos términos de una confrontación que aparece bien definida. Ambos personajes problematizan este discurso, al remodelarlo a través de varias apropiaciones. El Bien para Adán es ser cristiano y para Manongo se concreta en los dos pilares morales de su vida: el amor y la amistad; para ambos, a través del Mal se perfila la parábola de la oveja perdida (Mt.18.10-14) que se pierde en el camino, lejos de la antigua tierra conquistada de los incas, pero aquí no hay ninguna posibilidad de recuperación.

## **CONCLUSIONES**

A través de la filosofía de la vida (Sumak kawsay), el texto de Bryce Echenique cuestiona el sistema capitalista, al transcribir bajo formas múltiples cómo éste altera al individuo, desvirtuándolo todo. El fracaso de los intentos recíprocos de los personajes Adán y Manongo para asimilar la realidad a la utopía ilumina simultáneamente “la imposibilidad de consumir esa ruptura, ruptura con la sociedad y con la historia y el carácter de practica utópica del intento” (Pastor, 1994: 73). El pronunciamiento del universo físico y psíquico de Manongo hace sentido: desprendimiento de los bienes materiales, metaforizado en última instancia en papeles tirados en los rincones de la Villa, papeles que resumen, a través de citas filosóficas, la existencia; resignación del ya adulto Manongo que ya no obra en una línea individualista sino que acaba acostumbrándose, signo de su adhesión a un grupo social, una comunidad, poco antes de que lo atrape el tiempo nostálgico de la ensoñación, antes de suicidarse en su mansión de la bahía de Formentor.

No obstante, implícitamente, a través de la vaciedad generada por el sistema capitalista no se rehabilitará la cultura del buen vivir, a través de la reconciliación con la Pachamama, metaforizada, al final de la obra, en un bienestar cercano a un estado lleno de beatitud, a la par que se perfila el deslizamiento de una visión antropocéntrica hacia una visión biocéntrica, articulada en torno a la igualdad biocéntrica en la que, según Eduardo Gudynas (2009), se debe aceptar que todos los seres vivos tienen el mismo valor ontológico (lo que significa que sean idénticos), aun cuando no sean de utilidad para los humanos.

Respecto al funcionamiento del discurso sobre la Pachamama (presencia versus ausencia) si bien en un primer tiempo procede desde el interior, luego viene a ser parasitado por el exterior para emerger en otro espacio-tiempo, y al final se inscribe el mecanismo de una espiral. Bien se trata de la restauración del pensamiento profundo pero otra aproximación/amenaza de cualquier índole hace posible otro *brouillage*/interferencia que impidiera o por lo menos intentaría silenciar la voz indígena, por lo cual habrá que volver siempre a la base para extraer de ella los sedimentos que constituyen la infraestructura.

Por fin, queda patente a lo largo de toda la novela la dialéctica inclusión versus marginación. Los múltiples discursos que la activan problematizan la emergencia del sujeto cultural peruano por una textualización que apunta a un espacio conflictivo, vector de un sistema de valores subversivos, espacio de resistencia que está transcrito de forma metafórica en el doble exilio de Manongo y de Adán. Simbólicamente, ambos personajes pasan por el mismo recorrido: el sueño los lleva al vagabundeo —un abandono de las raíces— y de allí, a una forma plural de perdición, señal de las sucesivas fracturas imprescindibles en cualquier constructo de la propia identidad. El dialogismo textual que acaba de ser descrito

perfila como posible el espacio de un diálogo a la hora de afirmarse el Sumak kawsay en tanto estrato imprescindible en la constitución del sujeto cultural latinoamericano.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA, Alberto (2013), *El Buen Vivir. Sumak Kawsay, una oportunidad para imaginar otros mundos*, Barcelona: Icaria Editorial.
- ALTHUSSER, Louis (1970), “Idéologie et appareils idéologiques d’État (notes pour une recherche)”, *La pensée*, 151, juin 1970, pp. 26-28.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo (1995), *No me esperen en abril*, Barcelona: Anagrama.
- (1996), *A tranças y barrancas*, Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.
- CORNEJO POLAR, Antonio (2005), *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista. Clorinda Matto de Turner, novelista. Estudios sobre Aves sin nido*, Lima: Latinoamericana Editores.
- (2011), *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas*, Lima: Latinoamericanas Editores.
- CROS, Edmond (2011), *Genèse socio-idéologique des formes*, Montpellier, Collection «Études sociocritiques»: Éditions du CERS.
- (2007), “La no-representabilidad del otro”, *La sociocritique d’Edmond Cros*, <http://sociocritique.fr/spip.php?article21> [Consulta el 5 /12/ 2015].
- DÁVALOS, Pablo (2008), “Reflexiones sobre el sumak kawsay (el buen vivir) y las teorías del desarrollo, Buen vivir. Sumak Kawsay-Suma Qamaña”, *Otro desarrollo*, Montevideo: Centro Latino Americano de Ecología Social, <http://www.otrodesarrollo.com/buenvivir/> [consulta 2/ 02/2016].



- FARAH, Yvonne y VASAPOLLO, Luciano (2011), *Vivir bien: paradigma no capitalista*, La Paz (Bolivia): Plural Editores.
- FRAU ARDON, Michèle (2010), “Alfredo Bryce Echenique, ¿una escritura post-colonial?”, *VI Congreso del Ceisal. Independencias. Dependencias. Interdependencias*, IPEALT, Toulouse, Maison de la Recherche, halsh-00515911, consultado el 09/09/2010.
- (2011), “Bajo el ardiente sol de Piura: imagologie, sociocritique et psychanalyse dans *No me esperen en abril* de Alfredo Bryce Echenique”, *Sociocriticism*, XXVI-1 y 2, pp. 337-365.
- GALEANO, Eduardo (2008), “La naturaleza no es muda”, *Semanario Brecha*, Montevideo, 18 de abril, pp. 12.
- GUDYNAS, Eduardo y ACOSTA, Alberto (2011), “La renovación de la crítica al desarrollo y el buen vivir como alternativa”, *Utopía y Praxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, Centro de Estudios Sociológicos y antropológicos (CESA), Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad del Zulia-Venezuela, Año 16, N°. 53, abril-junio, pp. 71-83.
- HUANACANI MAMANI, Fernando (2010), *Vivir bien/buen vivir*, La Paz: Convenio A. Bello, Instituto Internacional de Investigación y CAOI.
- KANT, Immanuel (1973), *Crítica de la razón pura*, México: Porrúa.
- LAJO, Javier (2012), Illanar: facultad andina que supera el “razonar”, *América Latina en movimiento*, <http://www.alainet.org/es/active/59396>, [Consulta el 4 /12/ 2015].
- LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago (1998), “Real heterogeneidad imposible homogeneidad”, *Perfil y entraña de Antonio Cornejo Polar*, Lima: Amaru Editores, pp. 156-168.
- LOZADA PEREIRA, Blitz (2003), *La visión andina del universo*, pp.17-18 [www.cienciasyletras.edu.bo/publicaciones/estudios%20](http://www.cienciasyletras.edu.bo/publicaciones/estudios%20)

- culturales/articulos/Estudios%20Bolivianos%208/Vision\_andina\_del\_mundo.pdf [Consulta el 20 /12/ 2015].
- PALERMO, Zulma (2002), “Sociocrítica, diferencia epistémica e identidad cultural”, *Sociocriticism*, Vol. XVII, 1 y 2, pp. 47-61.
- PASTOR, Beatriz (1994), “Utopía y conquista”, en *El indio, nacimiento y evolución de una instancia discursiva*, *Imprévue*, 1994 - 1 y 2, Montpellier: CERS, pp. 61-77.
- PORTUGAL, José Alberto (2004), “No me esperen en abril: Alfredo Bryce Echenique y la anatomía de una melancolía peruana”, en FERREIRA, César y MÁRQUEZ, Ismael P. (eds.), *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos*. Lima: Pontificia Católica del Perú, pp. 457-469.
- PUENTE-BALDOCEDA, Blas (2004), “Representación del otro en la ficción de *No me esperen en abril*”, en FERREIRA, César y MÁRQUEZ, Ismael P. (eds.), *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique. Nuevos textos críticos*. Lima: Pontificia Católica del Perú, pp. 481-499.
- RAMA, Ángel (1981), *Formación de una cultura nacional latinoamericana*, México: Editorial Siglo XXI.
- SALAZAR BONDY, Sebastián (1968), *Lima la horrible*, México: Era.
- VALCÁRCEL, Luis E. (1963), *Tempestad en los Andes*, Lima: Pulpulibros Peruanos.

**ANALYSE SOCIOCRIQUE DE « LA NEUTRALITE  
DOCUMENTAIRE » DE L'ŒUVRE PHOTOGRAPHIQUE  
DE BERND ET HILLA BECHER**

**SOCIOCITICISM ANALYSIS OF «NEUTRALITY IN  
DOCUMENTARY» IN BERND AND HILLA BECHER'S  
PHOTOGRAPHY WORK**

Valérie ARRAULT

*Université Paul-Valéry Montpellier III, France*

valerie.arrault@univ-montp3.fr

**Mots-clés:** Sociocritique, désenchantement, indifférence esthétique et sémantique, photographie contemporaine

**Résumé :** L'œuvre photographique de Bernd et Hilla Becher est toujours présentée comme étant strictement informative du fait qu'elle a appliqué un rigoureux protocole dit scientifique lors de sa morphogénèse. Associée à "L'École de la photographie de Düsseldorf", cette œuvre conceptuelle est considérée comme une tentative (hors idéologie) d'une nouvelle émancipation artistique de la photographie parce qu'elle repose sur des signes iconiques qualifiés d'espaces sémiotiques de neutralité. Or, cette neutralité devient contestable dès lors qu'elle constitue une modalité de transcription des structures iconiques de l'œuvre des Becher en homologie avec le désenchantement (M. Weber) que réactive l'émergence de structures sociohis-

toriques du [Le] *nouvel esprit du capitalisme*, décrit dans l'ouvrage éponyme de Luc Boltanski et Eve Chiapello. Tout comme est encore douteux que l'œuvre, en transcrivant l'inconscient culturel technoscientifique infiltré non consciemment dans la morphogénèse de la photographie, soit considéré comme relevant d'une neutralité objectiviste, dès lors qu'il renforce une indifférence esthétique par un processus de dé-sensibilisation esthétique, culturelle et symbolique. Ainsi, les concepts de désenchantement comme celui de l'indifférence esthétique ébranlent la notion de neutralité établie par la critique d'art contemporain prédominante. C'est la raison pour laquelle sont examinées dans cet article les structures significatives d'émancipation ou de "libération" de toute référence au vécu, d'indifférence sémantique et de vision du monde dépersonnalisées, comme étant susceptibles d'interagir sur le sujet, en constituant des homologues structurales entre ce type de photographie documentaire artistique contemporaine et le Tout (Cros: 2016). Le Tout, étant ici compris comme le monde social en passe d'être dominé par un capitalisme libéral globalisé.

**Keywords:** Sociocriticism, disenchantment, aesthetic and semantic indifference, contemporary photography

**Abstract:** The photographic work of Bernd and Hilla Becher is always considered as being strictly informative, applying a rigorous so-called scientific procedure in its very morphogenesis. Associated to the Dusseldorf School of Photography, this conceptual work is seen as a new attempt (leaving ideology aside) to be artistically emancipated from photography as the former rests on iconic signs characterized as neutral semiotic spaces. Now this neutrality becomes questionable in so far as it constitutes a mode of transcription of the iconic structures of the Bechers' work in homology to the disenchantment (M. Weber) that is reactivated by the emergence of socio-historical structures of *Le nouvel esprit du capitalisme* ('the New spirit of capitalism'), as it is describes in the eponymous book by Luc Boltanski and Eve Chiapello. In the same way, it is still doubtful whether their work, by transcribing the techno-scientific cultural unconscious unwittingly infiltrated in photography's morphogenesis, is considered as belonging to some objectivistic neutrality, in so far as this unconscious reinforces an aesthetic indifference, through a process of aesthetic, cultural and symbolic desensitization. Thus, the concepts of disenchantment as well as of aesthetic indifference shake the notion of neutrality established by the prevailing contemporary art criticism. That is why this article examines the significant structures of emancipation or 'liberation' from any reference to real life, of semantic indifference and of a depersonalized vision of the world, as

being susceptible to interact with the subject, by constituting structural homologies between this type of contemporary artistic documentary photography and the *Tout* (“The Whole Thing”) (Cros: 2016), that is to be understood as the social world that is about to be dominated by a globalized liberal form of capitalism.

**Palabras clave:** sociocrítica, desencanto, indiferencia estética y semántica, fotografía contemporánea

**Resumen:** Siempre se presenta la obra fotográfica de Bernd e Hilla Becher como estrictamente informativa por aplicar en su morfogénesis un protocolo riguroso llamado científico. Relacionada con la “Escuela de la fotografía de Düsseldorf”, esta obra conceptual es considerada como tentativa (fuera de ideología) de una nueva emancipación artística de la fotografía porque estriba en signos icónicos considerados como espacios semióticos de neutralidad. Sin embargo, esta neutralidad se revela contestable siempre que constituye una modalidad de transcripción de las estructuras icónicas de la obra de los Becher en homología con el desencanto (M. Weber) que reactiva la emergencia de estructuras socio-históricas del [El] *nuevo espíritu del capitalismo*, descrito en la obra epónima de Luc Boltanski y Eve Chiapello. Al igual que es todavía dudoso que la obra, al transcribir el inconsciente cultural tecno-científico filtrado no conscientemente en la morfogénesis de la fotografía, se considere como entrando dentro de una neutralidad objetivista, siempre que refuerza una indiferencia estética por un proceso de de-sensibilización estética, cultural y simbólica. Así, los conceptos de desencanto como el de indiferencia estética socavan la noción de neutralidad elaborada por la crítica de arte contemporáneo predominante. Es por lo que se examinan en este artículo las estructuras significativas de emancipación o de “liberación” de cualquier referencia a lo vivido, de indiferencia semántica y de visión del mundo despersonalizada, como potencialmente capaces de inferir en el sujeto, al constituir homologías estructurales entre este tipo de fotografía documental artística contemporánea y el Todo (Cros: 2016). El Todo, aquí entendido como el mundo social a punto de ser dominado por un capitalismo liberal globalizado.

## INTRODUCTION

Comme toutes les images, celles de la photographie transmettent des messages qui sont considérés communément comme équivoques. C’est pourquoi la photographie se livre difficilement à l’analyse et fait

donc l'objet de multiples interprétations. De ce fait, il est légitime pour la sociocritique de proposer d'en distinguer un fond sémantique originel, une structure significative profonde qui engendrerait toutes les autres et qui s'analyse principalement comme productrice d'un effet idéologique à dévoiler.

Dans ce domaine iconique spécialisé, l'œuvre de Bernhard et Hilla Becher qui couvre plus de quarante années revêt une importance dont on a encore peu idée dans l'histoire de la photographie européenne. Il s'agit d'images en noir et blanc, de format 30 x 40 cm ou 50 x 60 cm, ayant capturé un patrimoine industriel en désaffection, en friche ou pas, évitant autant que possible des détails appartenant à « la sphère profane du vivant » (Gronert, 2009: 18). La particularité de l'œuvre est d'avoir suivi un unique et rigoureux protocole de prise de vue photographique. Sa réception essentiellement laudative au sein du monde de l'art et l'accueil positif qui lui est réservé par les plus grands musées et biennales internationales, est en partie redevable, selon l'avis des experts légitimants,<sup>1</sup> à ce qu'elle a promu l'idée qu'une neutralité iconique pouvait exister. C'est peu dire de cette œuvre qui fut et reste considérée comme fondatrice, dès lors qu'elle a contribué à formater le goût, et plus généralement, des sensibilités esthétiques bien au-delà du champ de la photographie

---

<sup>1</sup> Quelques noms d'experts légitimants, directeurs de biennales et de grandes expositions internationales d'art contemporain qui ont exposé l'œuvre des Becher : Harald Szeemann (Dir. artistique de la documenta 5 de Cassel, juin-octobre 1972), ; Manfred Schneckenburger (Dir. artistique de la documenta 7 de Cassel, juin-septembre 1987) ; Rudi Fuchs (Dir. artistique de la documenta de Cassel, juin-septembre 82) ; Giovanni Carandente, directeur de la Biennale de Venise de 1990 ; Gilles Mora, directeur artistique des trentièmes Rencontres arlésiennes, *Vive les modernités !*, 1999 ; Laurent Busine, directeur du Mac's, Grand Hornu, Belgique, été 2006.

artistique. La légitimité officielle du monde de l'art l'ayant encensée et proposée comme modèle pour de nombreuses générations, autorise à concevoir l'importance d'en examiner le sens comme de décider de repérer les traces d'idéologie qu'elle contient. En effet, la photographie qui est annoncée comme relevant d'une esthétique documentaire, est-elle si pourvue de neutralité ?

## 1. UNE HOMOLOGIE STRUCTURALE DE DESENCHANTEMENT

Selon les principes fondamentaux de la sociocritique, il serait fructueux d'analyser cette photographie sous l'angle de sa contradiction, dans la mesure où elle est présentée comme travaillant à une nouvelle émancipation de tout contexte socio-politique, alors que ses espaces sémiotiques alimentent non consciemment une vision du monde de désenchantement (Goldmann, 1959: 46)<sup>2</sup> en train de contribuer à l'avenir de la domination capitaliste. Cette proposition d'analyse est, assurément, éloignée de la perception hégémonique des idéologues qui voient dans le respect d'une procédure scientifique un effet peu discutable de neutralité. En conséquence, le but de cet article est de repenser le statut de la notion de neutralité par l'analyse de cette production artistique qui entretient l'illusion politique de la fin de l'Histoire, illusion d'après laquelle la domination libérale aurait réussi à mettre fin aux utopies.<sup>3</sup> Laquelle domination postule que

---

<sup>2</sup> Selon Lucien Goldmann, « la littérature et la philosophie sont, sur des plans différents, des expressions d'une vision du monde, et [...] les visions du monde ne sont pas des faits individuels mais des faits sociaux » (Goldmann, 1959 : 46).

<sup>3</sup> Notamment concrétisée par la disparition de l'URSS.

les sociétés occidentales capitalistes sont l'expression la plus aboutie d'un monde libre car démocratique, décolonisé, débarrassé des utopies humanistes accusées d'être particulièrement criminogènes. Par conséquent, découle de l'idéologie libérale et de sa transcription dans le domaine de l'art photographique, l'élimination du sens qu'infère la représentation expressive de la subjectivité au bénéfice d'une approche « objectiviste » ou « élimination de la présence subjective de l'auteur » (Buchloh, 1992 : 94). Pour cette vision libérale du monde, le principe le plus abouti d'une image artistique, y compris en photographie, est — conformément à l'idéologie dominante libérale — celui du laisser-faire, principe qui se propose d'ailleurs en général d'être la meilleure garantie de la paix sociale (Michéa, 2017). C'est la raison pour laquelle les discours médiatique et politique de la domination s'accordant à penser qu'une œuvre puisse relever de la neutralité intéresse grandement la sociocritique, dans la mesure où, faut-il le rappeler, un de ses postulats repose sur le principe que toute production culturelle contient des traces idéologiques dissimulées et que l'espace sémiotique de toute œuvre — même photographique — est l'expression de la structure dominante qui les engendre. Donc, contrairement à une critique d'art et une histoire de l'art qui interprètent le travail photographique des Becher comme faisant preuve de neutralité, je poserai par une approche sociocritique, l'existence d'une première homologie structurale, sur un aspect central de l'Histoire qui s'est immiscé non-consciemment dans l'œuvre photographique des Becher, à savoir le désenchantement (Max Weber) et ses diverses conséquences politiques et psychoaffectives. De ce point de vue, le statut principal de ce désenchantement est corrélatif au dépérissement des utopies (Marcuse: 1968) que vante et nourrit la domination sous le jour de son époque. C'est pourquoi il convient de proposer une interprétation approfondie qui n'ignorerait pas l'homologie structurale qui enchaîne des struc-



tures significatives — techniques et mentales — mettant en jeu les valeurs philosophiques et politiques dominantes fondées sur le vide d'utopies (Lipovetsky :1989).

### **1.1. Une première structure significative : des signes iconiques émancipés de toute référence au vécu**

Reprenons très synthétiquement le texte de présentation du site du Centre Georges Pompidou qui a été rédigé pour l'exposition de l'œuvre de ces artistes qui s'est tenue d'octobre 2004 à janvier 2005, à Paris, dans cette noble institution muséale. Tout d'abord, il importe de préciser que cette exposition intitulée *Bernd & Hilla Becher* fut très importante :<sup>4</sup> ces artistes sont, en effet, connus et reconnus pour avoir fait école, d'après les critiques et historiens d'art spécialistes de la photographie contemporaine, dont Quentin Bajac qui fut le commissaire en charge de l'exposition parisienne. Ce fut, en effet, en France, la première véritable rétrospective de l'œuvre de Bernd et Hilla Becher. En mémoire à cette grande exposition, le site du Centre Georges Pompidou présente toujours en ligne l'œuvre de la manière suivante, dont voici un extrait :

Organisée principalement autour des séries typologiques de bâtiments industriels du duo d'artistes, l'exposition rassemblait également une quarantaine de paysages industriels ainsi qu'un travail documentaire réalisé au début des années 1970 dans le bassin de la Ruhr, autour du complexe minier Zollern II. En plus de quarante ans, depuis la fin

---

<sup>4</sup> Hernd et Hilla Becher sont considérés comme les chefs de file d'un courant documentaire allemand de l'École des Beaux-Arts de Düsseldorf.

des années cinquante, Bernd et Hilla Becher ont mené un projet descriptif et systématique de recensement par la photographie de bâtiments industriels banals avant qu'ils ne soient livrés à la destruction : châteaux d'eau, tours de refroidissement, gazomètres, puits de mine, silos, hauts-fourneaux... constituent l'essentiel de leur répertoire (Bajac, 2004: 5).

Dans ces quelques lignes se trouve le résumé emblématique de nombreux commentaires, et qui, tous, se veulent aussi froidement constatatifs et objectifs. Ceci peut être considéré par la sociocritique comme une première structure significative dans la mesure où elle porte sur un ensemble de signes récurrents caractéristiques qui sont aussi internes qu'externes à l'œuvre. Cette présentation est un point de référence dans la mesure où ce texte sémiotique recense une absence d'effets psychoaffectifs qui se retrouve de manière répétée, dans des espaces imaginaires transindividuels artistiques d'un temps passé proche ou contemporain à l'œuvre des Becher. Ce que d'ailleurs, je vais m'attacher à montrer dans la partie 3. En général, les commentaires de l'œuvre de ces photographes sont, en effet, dépouillés de toute considération phénoménologique et de toute référence proche ou lointaine à la métaphysique. La critique d'art des biennales internationales félicite l'œuvre d'être émancipée de toute référence au vécu ; aucun sentiment relevant des traditionnelles catégories esthétiques n'y a droit de cité. L'œuvre, présentée comme étant strictement informative, c'est-à-dire sans dimension esthétique nostalgique ou dramatisée, influe sur tous les commentaires des experts puisqu'ils abondent dans ce sens. D'ailleurs, selon les propos des Becher, leur œuvre est artistique non pas parce qu'elle induit des affects et des sentiments, mais bien parce qu'elle est la plus distanciée possible. Le problème de l'artistique y est réglé à la façon

du modernisme le plus froid, tel qu'il était d'ailleurs en honneur à cette époque aux Etats-Unis. Par exemple, à la question : « mais où est l'art dans ces photos ? » La réponse fuse : « Dans la leçon de photographie qu'ils nous donnent ! », répond l'introductrice du minimalisme étatsunien en Allemagne fédérale. Une même image, dit-elle, faite par un photographe pourtant connu n'a pu prendre la totalité d'une tour au contraire des Becher : « Entre les deux images la différence est frappante : d'un côté, une photographie quelconque, de l'autre une œuvre d'art ! » (Lejeune, 2006:107).

## **1.2. La deuxième structure significative provient de la technique opératoire « objectiviste », dépersonnalisée, inexpressive et de l'esthétique du documentaire**

Techniquement, les photographies des Becher se prêtent, en effet, à une dépersonnalisation. Pour accentuer l'objectivité distante du cliché photographique, le couple Becher poursuit une logique archivistique, en travaillant chaque série sous ce qui a été appelé un principe stylistique de l'anonymat<sup>5</sup> (Freeman, 2010 :124), en l'occurrence la minimisation de la perspective, l'élimination de l'environnement, et, disons-le, de manière obsessionnelle, en œuvrant à la disparition de toute végétation pouvant interférer dans les images avec l'inertie des architectures industrielles, et enfin à l'élimination de la figure humaine. C'est en particulier ce dernier espace sémiotique qui participe à la deuxième structure significative venant conforter la première. Cette absence permet une focalisation exclusive sur l'objet industriel de leur photographie, et qui, par élimination de ce qui

---

<sup>5</sup> William Jenkins, commissaire de l'exposition *New Topographics : Photographies d'un paysage altéré par l'homme* (1975).

pourrait insérer du sentiment, crée une distance sur le mode d'une démarche informative, elle-même apparentée à un ordre scientifique. Photographier sans états d'âme et évacuer toute sensibilité au profit d'une conception documentaire et formaliste<sup>6</sup> constituent ce qui anime fortement l'imaginaire artistique des Becher. Ainsi, comme le précise Oliver Lugon, le style documentaire implique :

Systématisme, simplicité, retrait expressif se conjuguent avec les idéaux de l'archive et de l'archéologie visuelle, car la particularité de l'esthétique documentaire est qu'elle parvient à préserver, à l'intérieur même du projet esthétique, la question de l'usage sans la réduire à celle de l'utilité des images (Lugon, 2001 :114).

C'est la raison pour laquelle, dans les expositions, on peut soutenir que cette esthétique documentaire est accentuée par l'organisation d'une classification sans hiérarchie des photographies composant une planche. D'ailleurs, pour rendre compte du choix de leur esthétique documentaire et de leur approche objectiviste, les artistes Becher ont laissé des écrits — tout aussi dénués d'évocation émotionnelle — à partir desquels certains éléments essentiels de la morphogénèse de leur œuvre mettent en lumière des structures plastiques sémiotiques significatives. Il apparaît que cinq structures plastiques sémiotiques sont les plus illustratives, dont: 1) une dépersonnalisation intentionnelle doit se manifester par la répétition du même protocole, quel

---

<sup>6</sup> « Comme l'a dit Carl Andre : « Les photographies des Becher enregistrent l'existence transitoire des structures purement fonctionnelles, et révèlent, à quel point la forme est déterminée par les besoins invariables de la fonction » (Andre, 1959 : 94).

que soit l'objet photographié; 2) une déhiérarchisation des objets doit être réglée par l'obtention d'une composition orthogonale à l'intérieur de laquelle est reproduit un module rectangulaire de format identique; 3) une diminution des échelonnements des plans au bénéfice d'une accentuation d'une frontalité doit permettre un effet de réalisme diminué; 4) une limitation de la subjectivité artistique doit être obtenue par un jeu de faibles contrastes; 5) une éradication de toute présence humaine doit être systématique.

Résumons en d'autres termes ce qui apparaît communément essentiel. L'œuvre retient une volonté manifeste de s'écarter de toute émotion par une suppression de tout signe qui pourrait l'évoquer. La morphogenèse indique explicitement que doit présider une esthétique froide, impersonnelle, objective, lisse, presque clinique. Cette dépersonnalisation se conforte par une frontalité systématique, c'est-à-dire par un automatisme opératoire, un mécanisme méthodique, bien éloigné d'une recherche d'angles de vue susceptible d'inférer des affects, et par conséquent, qui pourrait être suspect de s'éloigner de toute objectivité scientifique visant une neutralité documentaire.

Mais, du point de vue de la sociocritique, comme il a été noté auparavant, et comme pour toute œuvre et donc pour toute image, l'œuvre photographique des Becher est loin d'être le produit de ces seules opérations conceptuelles et procédures techniques selon ce type de protocole très strict. Toutes ces opérations sont également, et dans une mesure plus profonde, l'œuvre d'un espace imaginaire transindividuel<sup>7</sup> (Goldmann, 1966 : 128) artistique international

---

<sup>7</sup> Pour Lucien Goldmann, le "Je" individuel n'existe que sur l'arrière-plan de la communauté ». En revanche le sujet est celui dont : les actions historiques, la maîtrise de la nature, la création culturelle ne peuvent être comprises dans leur signification et expliquées dans leur genèse qu'à partir d'un sujet collectif, ou plutôt, *transindividuel*.

propre à l'époque, ce qui ne saurait être écarté pour parvenir à la structure significative de fond que recherche la sociocritique. Il est alors nécessaire de repérer en quoi les espaces sémiotiques de ce type de photographie font homologie structurale avec *Le nouvel esprit du capitalisme* (Luc Boltanski ; Eve Chiapello, 2008), tout en montrant comment ils sont également déterminés par des héritages culturels et artistiques qui se redistribuent dans l'espace iconique de manière incohérente.

### **1.3. Une troisième structure significative : la science et la technoscience**

Dénoncé successivement comme idéologie du progrès par les dadaïstes, puis par André Breton, puis encore tenu pour un potentiel danger par Lucien Goldman<sup>8</sup> (Goldmann, 1970: 29) l'époque est toutefois dominée par un inconscient culturel scientifique hégémonique. Ce dernier se manifeste par une admiration souvent aveugle pour la science et la technique bien qu'une partie des intellectuels et des artistes soient conscients de sa puissance de séduction, de son ensorcellement aliénant, de l'illusion de la toute-puissance et de toute dérive idéologique. L'industrie, le monde politique et médiatique sont néanmoins fascinés par l'esprit de la science pensé essentiellement comme étant rationnel, objectif, froid, impartial, détaché de considérations idéologiques, efficace, contrairement à

---

<sup>8</sup> Face au développement vertigineux de la technique, Lucien Goldman met en garde contre « l'absence de forces éthiques qui pourraient diriger l'emploi des découvertes techniques et les subordonner aux fins d'une véritable communauté humaine risque d'avoir des conséquences qu'on ose à peine imaginer ».

un petit nombre de penseurs<sup>9</sup> qui considèrent que la science, et aujourd'hui la technoscience, sont capables de se tromper et de faire se tromper... Nouvelles croyances et nouveau goût pour la performance et la compétition sont néanmoins bien en honneur, se faisant à la faveur de données et bilans chiffrés, d'expertises numérisées pour des analyses quantitatives, sur un fond de méfiance envers le cerveau humain calculeur au sens machiavélique. Tout ceci, en vertu de l'économie arithmétique qui est accordée prioritairement sur l'humain. Cette supériorité attribuée à la science et à l'esprit scientifique est assurément celle qui se trouve insérée dans la morphogénèse de l'œuvre des Becher, du fait qu'elle se trouve redistribuée dans les espaces sémiotiques que sont la frontalité, le faible jeu de contrastes, le plein cadre, la dé-hiérarchisation des signes iconiques, le format identique, le module, et enfin l'objectivité et la dépersonnalisation.

Il s'en dégage une homologie de structures entre la science et l'œuvre photographique des Becher. C'est pourquoi jusque dans les années 1980, les séries photographiques de châteaux d'eau désaffectés et des bétonnières hors services, ont pu faire valoir le discours d'une neutralité documentaire objectiviste. Y présidait alors un constat froid, sans émotion, qui faisait regarder ces vestiges vides de toute présence humaine comme s'ils ne concernaient pas la vie bien que pour le critique d'art, Benjamin Buchloh, les Becher « aient réussi à combiner les deux principes opposés de la peinture et de la photographie en un compromis historique exemplaire ». C'est-à-dire à combiner les « deux forces opposées du formalisme et de

---

<sup>9</sup> Günther Anders, Jacques Ellul, Aldous Huxley, Christopher Lasch, Dwight Macdonald, Herbert Marcuse, George Orwell, Pier Paolo Pasolini, John Ruskin, Henri David Thoreau, Cédric Biagini, Jean-Claude Michéa, Eric Sadin, etc.

l'historicité » (Buchloh, 1992 : 91). Or, avec le formalisme et la position d'effacement et de retrait qui était celle préconisée par les artistes conceptuels nord-américains, la conscience s'est détachée du subjectif et de ses principes fondant les idéaux de la réalité, ce qui, pour le dire différemment, confirmait le constat du vide qu'on peut dire être — avec des philosophes comme Herbert Marcuse, Gilles Lipovetsky, Jean-Claude Michéa — consécutif à la disparition des idéologies humanistes.

D'ailleurs, ce vide existentiel est particulièrement perceptible dans le paysage physique sélectionné par les Becher autant qu'il l'est dans celui du mental politique global de ces récentes années. Le contexte sociohistorique et politique des années 1980-1990 a été particulièrement marqué par la désindustrialisation, la délocalisation des usines vers l'extrême orient, l'augmentation du chômage et par un capitalisme financier anonyme, sans visages et sans frontières déplaçant ses capitaux indifféremment d'une zone géopolitique à une autre, après les avoir vidés de leurs substances industrielle et humaine. En un mot, la révolution libérale dite également "révolution conservatrice" émergeant de façon latente depuis la fin des années 1960 se caractérise peu à peu au cours des années 1980 par un désengagement progressif de l'État et par une indifférence ouverte au sort humain de plus en plus implacable, ourdie par la fin des utopies et la détermination consciente et inconsciente de la liquidation de toute perspective autre que celle promue par le capitalisme dans sa forme libérale. Comme le signale l'ancienne conservatrice au Victoria & Albert Museum, Charlotte Cotton, il n'est guère surprenant que cette forme photographique ait pu correspondre parfaitement à l'attente des galeries et à la frénésie collectionneuse de la décennie — au point même que ce mouvement bénéficia à l'ensemble de la création photographique qui put ainsi accéder à une position centrale au sein de l'art contemporain (Cotton: 2005, 81).



## 2. UNE DEUXIÈME HOMOLOGIE STRUCTURALE: INDIFFÉRENCE ESTHÉTIQUE ET SÉMANTIQUE

Si le désenchantement continue à s'imposer par le bouleversement accéléré des modes de vie, une deuxième homologie structurale le maintient ou le renforce par l'existence de structures significatives de l'indifférence esthétique et sémantique ou une invitation au détachement psychoaffectif, dont on peut faire le constat aussi bien dans le monde social que dans l'œuvre des Becher. L'indifférence esthétique et sémantique se présente dans le contexte socio-imaginaire global, du fait qu'elle ait été stratifiée par différents legs historiques et héritages culturels qui se trouvent, à leur tour, redistribués dans les différentes séries photographiques, parmi lesquelles il convient de recenser : la Nouvelle objectivité (1930), le "duchampisme" (1958), l'art minimal (1958) et l'art conceptuel (1960). Dans l'espace imaginaire multidimensionnel de l'œuvre des Becher, commençons par identifier plus précisément la puissance de la théorie artistique de la Nouvelle objectivité telle qu'elle est née dans la situation historique germanique.

### 2.1. La dimension culturelle de la Nouvelle objectivité (*Neue Sachlichkeit*)

La *Neue Sachlichkeit*, ce mouvement de la photographie allemande des années 1930 qui rejetait le pictorialisme, affirmait l'art de la photographie comme étant susceptible de faire preuve de vertus descriptives autant que formelles en s'écartant de tout subjectivisme. À ce sujet, Karl Blossfeldt, ainsi que Albert Renger-Patzsch, chef de proue de la Nouvelle objectivité avec *Le monde est beau* (1928), offrent une vision typiquement moderne de ce qui est pour ce mouvement artistique la beauté : des images

d'objets industriels et de produits en masse comme des fers à repasser et des pièces mécaniques côtoyant des images de la nature. Pour tous ces artistes de quasi même sensibilité, l'objectivité est primordiale. Bernd Becher a d'ailleurs confirmé cette parenté : « nous ne choisissons que des sujets qui sont capables, selon nous, de raconter leur propre histoire. De toute évidence, les photographes avaient en partage avec La Nouvelle objectivité la volonté de reproduire les formes de façon mécanique comme leurs maîtres allemands, dont le but, rappelle Lionel Richard, « était de laisser parler la réalité elle-même, de donner à saisir le pouls du temps » (Richard: 2016).

## **2.2. La beauté d'indifférence de Marcel Duchamp et du néo-duchampisme**

Ensuite, cette vision du monde dépersonnalisée s'est également trouvée confortée par la reconnaissance de Marcel Duchamp aux Etats-Unis, après la deuxième guerre mondiale. Les sensibilités de ces deux écoles, l'objectivité duchampienne version étatsunienne et celle des Becher se trouvent effectivement affiliées à cette structure très significative de l'indifférence. Rappelons qu'en 1960, dans ce domaine, l'influence du maître français du conceptuel connut une fulgurante ascension jusqu'à devenir « un mentor » de la vie artistique et culturelle new-yorkaise puis du monde occidental. Bien que le contexte fut différent, on se souvient par ailleurs, que dès 1913-1914, Duchamp avait déjà déclaré chercher "la beauté d'indifférence" comme si, déjà, il fallait trouver quelque chose qui soit absurde sans avoir à le chercher, comme l'illustra son premier *ready-made* (1914), un porte-bouteille acheté au Bazar de l'Hôtel de Ville à Paris. Afin que l'œuvre échappe à la notion de goût, au goût du spectateur et du collectionneur, Marcel Duchamp préconisait de

devoir “parvenir à quelque chose d’une indifférence telle que vous n’ayez pas d’émotion esthétique” (Cabanne, 1967 :84).

Plus tard, dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le propos parut d’actualité à des artistes étatsuniens, eux aussi politiquement désenchantés, qui visaient à construire les bases d’une esthétique radicalisant celle de Dada, ce qui permit sa réalisation dans le contexte de cette après Deuxième Guerre mondiale. Ce n’est donc qu’à la faveur de la rétrospective sur son œuvre au musée de Pasadena, en Californie, en octobre 1963, que débuta vraiment une emprise qui s’exercera sur tout l’art, que les experts identifieront alors sous le nom d’”art contemporain”. C’est à l’occasion de cette exposition que pour la première fois, les *ready-made*, ces objets flirtant avec l’insensé, sont montrés à la connaissance du public. Andy Warhol, Jasper Johns, Rauschenberg, autrement dit les artistes les plus en vue, allèrent s’y recueillirent pour en adopter ce principe d’indifférence sémantique, contribuant par-là à la crise et la fin des critères de jugement de goût de la tradition survivant encore par bribes dans le monde de l’art. Le goût “bourgeois”, le bon goût était, en effet, de plus en plus accusé, partout, de manipulation idéologique au service d’une part du capitalisme, et d’autre part, de l’URSS, chantre du réalisme socialiste. Même le cubisme, l’expressionnisme, le tachisme, pourtant purs produits de la modernité bourgeoise leur semblèrent obsolètes. De même, l’expressionnisme abstrait fut également inculpé bien qu’à l’opposé du sens traditionnel.

### **2.3. L’insensibilité du minimalisme et de l’art conceptuel nord-américains**

Artistiquement, cette assomption de ce qu’il est convenu d’appeler le duchampisme, investit l’espace imaginaire des Becher qui se portait logiquement vers les théories des artistes américains. Parmi

lesquels Ad Reinhardt qui, lui, préconisait une occupation totale de la surface par une mosaïque de signes « aporétiques ». Pour ce dernier, notamment, il fallait renoncer à toute asymétrie, à toute irrégularité, à toute couleur vive, à toute expression émotionnelle, la règle de l'art ne pouvant que s'incarner dans la dépersonnalisation. Pour assurer ce goût, les artistes américains comme les artistes allemands adoptèrent alors des schémas géométriques, répétitifs, et s'orientèrent vers la quasi-monochromie des surfaces. Le sculpteur Carl Andre dira d'ailleurs admirativement à propos d'un autre minimaliste Frank Stella. « L'art exclut ce qui n'est pas nécessaire. Frank Stella a trouvé nécessaire de peindre des bandes. Il n'y a rien d'autre dans sa peinture. Frank Stella ne s'intéresse pas à l'expression ou à la sensibilité » (Andre, 1959 : 5).

Cette conception de l'art résume ici précisément ce nouvel espace imaginaire. On peut encore saisir cette influence étatsunienne en soulignant l'apport de l'art conceptuel, cet enfant de Marcel Duchamp et du minimalisme et pour lequel, l'art c'est l'idée et non la forme. « C'est à partir de l'art conceptuel qu'il a été possible à la photographie de s'imposer dans l'art [...]. L'art abstrait [...] était devenu un peu ennuyeux » (Gronert, 2009: 17), reconnaissent les Becher. La remarque est importante tant il convient de comprendre qu'elle concourt à l'insensibilité globale qui stratifie la vision du monde de l'art.

Ainsi, dans les années 1960, l'Allemagne, était certes en plein développement industriel mais connaissait en même temps un intense mouvement contre-culturel très profond, qui était contre les valeurs traditionnelles du point de vue des mentalités, des mœurs, du style de vie, en écho aux mouvements contestataires de la jeunesse américaine, mexicaine et de bien d'autres pays, et qui, en France, se sont concrétisés par « mai 68 ». Partout, l'ordre ancien figé, devenu inadapté, était la cible d'un rejet sur tous les plans. Ce qui,

de plus, nourrissait en une importante proportion le mouvement contestataire allemand à la suite des désastres humains. La Seconde Guerre mondiale, la Shoah puis Hiroshima, en août 1945, furent à la source d'une culpabilité et d'un besoin de repentir collectif à la suite surtout de la barbarie nazie.

Cet esprit culturel dominant des années 1969 imprégna profondément les artistes plasticiens de ce pays. Dans le secteur de la photographie, c'est justement le moment où les époux Becher mirent au point leur première série sur les bâtiments industriels. Ce qui n'avait rien d'incongru car dans le domaine des arts plastiques en général, les artistes avaient décidé de tourner le dos à la figuration humaine, quelle qu'elle fut. La crainte d'une idéalisation possible de la figure allemande et d'un rapprochement avec la figure aryenne, vantée par les nazis, était encore très vive dans les esprits. La majorité des plasticiens comme des photographes suspectaient les images figuratives d'être susceptibles de se prêter à propagande. De plus, la fréquence des représentations morbides de la figure ou du corps humain en raison de la mémoire encore trop meurtrie et honteuse des camps ne pouvait en effet que conforter leur suspicion. Après la sentence d'Adorno, dont l'influence était manifeste, les artistes se sentaient pris entre l'absurdité d'une culture humaniste pouvant renaître des cendres d'Auschwitz et la nécessité de contribuer à la reformulation d'une nouvelle culture.

L'idée d'une culture ressuscitée après Auschwitz est un leurre et une absurdité, et c'est pourquoi toute œuvre qui est finalement produite doit payer un prix fort. Mais comme le monde a survécu à son propre déclin, il a néanmoins besoin de l'art en tant qu'écriture inconsciente de l'histoire. Les artistes authentiques du présent sont ceux dont les œuvres font écho à l'horreur extrême (Adorno, 1962: 54)

Pris dans cet étau, un désistement politique, une indifférence de traitement et un évitement de la figure humaine prévalurent dans les esprits artistiques. Pour les raisons que je viens d'évoquer, on comprend que les choix photographiques retenus par les Becher étaient favorables à l'élimination de toute anecdote, narration et figuration.

Ainsi, dans ces années qui virent s'amplifier la réputation des Becher, s'était imposé un imaginaire artistique européen et nord-américain qui avait en partage une vision du monde commune, en la destitution de la place de l'humain passant par un processus de dé-sensibilisation interne aux œuvres d'art, une absence plus ou moins clairement revendiquée de transcendance. S'affirme là, par cette troisième structure significative, une dépersonnalisation de la figure humaine s'imposant au grand bénéfice d'une consécration de premier plan de la technique et de l'objet technoscientifique.

Le travail des Becher commence, en effet, à la fin des années 1950, c'est-à-dire lors des dernières années du modernisme. Ce phénomène est probablement la plus significative des structures tant elle féconde la philosophie de l'existence de cette époque. Du point de vue socio-économique, rappelons que l'Allemagne d'alors poursuivait sa reconstruction et commençait à établir son positionnement dans la mondialisation qui prenait déjà son élan, en vue de dépasser un système protectionniste patriarcal-autoritaire, de toutes parts en proie à une virulente contestation. Mais avant le triomphe visible du nouveau paradigme dit post-industriel ou postmoderne, il fallait que l'Histoire célèbre le rite mortuaire du précédent. Cette dernière remarque est décisive en ce sens que l'analyse d'une œuvre d'art ne peut s'affranchir de l'Histoire, ce qui permet à une perspective sociocritique de jeter la lumière sur le moteur de la vision du monde dominant. Le sens de l'œuvre photographique des Becher est ainsi une conséquence de ce changement existentiel radical de

civilisation célébrant la disparition d'un monde si structuré qu'il en était devenu insupportable.

### **3. UNE TROISIÈME STRUCTURE SIGNIFICATIVE: LE POST-NAZISME COMME STRUCTURE CULPABILISATRICE**

Ainsi, au milieu des années 1960, contre le progressisme artistique expressionniste, finalement accusé de participer au vieux monde, les courants minimaliste et conceptuel célèbrent un retour à une simplicité et un dépouillement formels. Une telle opération est jugée plus efficace par son automatisme récurrent à la fois technique et mental, promouvant une privation sensorielle considérée résolument apte à une libération de la tradition du fait de ses liens idéologiques supposés de cette dernière avec les catastrophes du siècle. Evidemment, cette troisième structure significative, telle que je la propose comme prépondérante, associant un mode opératoire scientifique à une détestation des utopies émancipatrices issues de l'humanisme passé ne tombait pas du ciel. Comme je l'ai dit plus avant, ce rejet des utopies envahissait le groupe social des artistes. Partout, l'évitement de tout sens, le scepticisme envers les idéologies modernes et les grands récits socio-politiques commençaient à prendre le pas sur les visions du monde l'ayant construit. Si les œuvres des artistes de l'Avant-garde nord-américaine enregistraient un retrait du politique (Guilbaut : 1995) à la suite de l'explosion d'Hiroshima (1945) — et dont il est absolument impossible de faire passer au second plan les effets dévastateurs dans les consciences profondes — les œuvres des artistes et plasticiens allemands témoignaient d'une inclinaison vers un désengagement politique, compte tenu de la forte culpabilité collective due à la Shoah. Là, dans le refus du réel politique, dans la perte dépressive des utopies, réside sans

doute la cause de la structure significative la plus profonde animant le nouvel esprit du temps fait d'indifférence, de dépersonnalisation et d'absence voulue. Ce qui, d'une autre façon, éclaire également l'intention de nombreux artistes, dont les Becher, de vouloir « franchir le degré final de négation critique du rôle traditionnel de créateur et d'inventeur » (Buchloh, 1992: 95)

## **EN GUISE DE CONCLUSION**

Ma conclusion entend souligner quelques principes de la sociocritique qui ont permis de mettre en évidence l'intimité des rapports entre trois structures significatives de l'œuvre des Becher — ainsi qu'une certaine photographie artistique dite documentaire — et le monde social et politique, tel qu'il se déploie historiquement dans une phase dominée par l'émergence de l'idéologie du capitalisme libéral.

En étudiant l'œuvre photographique des Becher, il ressort que le statut de la notion de neutralité documentaire est redevable d'un contexte socio-historique, politique et idéologique de désenchantement généralisé qui a contribué « au conditionnement des modes de perception ainsi qu'à celui des modes de production artistique » (Buchloh, 1992 :38) dont celui des époux Becher. La position de l'œuvre, dans ce contexte ou réalité historique donnée, renvoie dialectiquement à une conception formaliste biaisée. L'œuvre qui se pensait indépendante, autonome, en fondant sa morphogenèse sur un protocole qui avait pris soin d'éliminer tout subjectivisme et tout legs culturel, a néanmoins enregistré des traces idéologiques inconscientes dont une indifférence esthétique et sémantique. Comprise ou associée à une structure significative d'émancipation ou de libération de toute référence au vécu, cette indifférence esthétique a distribué, dans un certain brouillage, des signes sémiotiques de



dépérissement des utopies modernistes. La conception formaliste, telle qu'elle était en vigueur aux Etats-Unis et en Europe, a permis d'asseoir la notion de neutralité documentaire comme une modalité de transcription, par laquelle a pu être envisagé un constat froid, technologique, distancié, favorisant un processus une dé-sensibilisation esthétique, culturelle et symbolique vis-à-vis d'un monde industriel obsolète qui avait, pourtant, porté des espoirs humains.

Si cette photographie artistique documentaire sert l'Histoire, comme l'affirme Benjamin Buchloh, en révélant « le potentiel passé de la société pour une subjectivité collective »,<sup>10</sup> l'analyse sociocritique dévoile dans un même mouvement, une contradiction dans la mesure où en tant que représentation, elle contient des signes iconiques d'un monde privé de sens et d'avenir, en raison de la perte de ses idéaux utopiques.

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADORNO, Theodor W. (1962), « Les fameuses années Vingt », *Modèles critiques : interventions, répliques*. Paris : Payot, pp. 51-59.
- ANDRE, Carl (1959), Préface à la peinture en bandes *Stripe Painting*, catalogue de l'exposition *Sixteen Americans*, MOMA : New York.
- BAJAC, Quentin (2004), Catalogue d'exposition *Bernd et Hilla Becher*, Paris : Editions du Centre Pompidou.

---

<sup>10</sup> Benjamin Buchloh, « Comme le ferait un travail de vrais historiens, les typologies d'architecture fonctionnelle révèlent le potentiel passé de la société pour une subjectivité collective » (Buchloh, 1992 : 95).

- BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Eve (1988), *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard.
- BUCHLOH, Benjamin (1992), « Bernhard et Hilla Becher », *Essais historiques II*, Art edition, p. 94.
- CABANNE P. (1967). *Entretiens avec Marcel Duchamp, Ingénieur du Temps perdu*, Paris : Belfond.
- COTTON, Charlotte (2005), *La photographie dans l'art contemporain*, Paris : Thames and Hudson.
- CROS, Edmond (2016), « La notion de Totalité – Structures binaires et morphogénèse. Le sujet culturel en tant que Tout ». *La sociocritique d'Edmond Cros*, <https://www.sociocritique.fr/?La-notion-de-Totalite-Structures-binaires-et-morphogenese>
- GOLDMANN, Lucien (1959), *Recherches dialectiques*, Paris, Gallimard.
- (1966). *Sciences humaines et la philosophie*, Paris : Gonthier.
- (1970). « La philosophie des Lumières » 1960, *Structures mentales et création culturelle*, Paris : Anthropos.
- GRONERT, S. (2009), *L'Ecole de photographie de Düsseldorf, Photographies 1961-2008*, Paris : Hazan.
- GUILBAUT, S. (1995), *Comment New York vola l'idée d'art moderne : Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Nîmes : Jacqueline Chambon, coll. Rayon Arts.
- FREEMAN, M. (2010), « Le style graphique épuré », *L'esprit du photographe*, Lewes : The Ilex Press Ltd. UK, Pearson, p.124.
- JENKINS, William (1975) *New Topographics : Photographies d'un paysage altéré par l'homme*, New York : International Museum of Photography & Film, George Eastmann House de Rochester.
- LEJEUNE, C. (2006), *Typologies anciennes. Bernd & Hilla Becher*, catalogue d'exposition, Musée des Arts contemporains au Grand Hornu, Bruxelles : La Lettre volée.
- LIPOVETSKY, Giles (1989), *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris : Folio, essais.

- LUGON, Oliver (2001), *Le Style documentaire. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris : Macula.
- MARCUSE, Herbert (1968), *La fin de l'Utopie*, Paris : Seuil.
- RICHARD, L. (2016), « Nouvelle Objectivité ». In *Universalis éducation* [en ligne]. *Encyclopædia Universalis*. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/nouvelle-objectivite/>
- RENGER-PATZSCH, Albert (1928), *Die Welt ist Schön* (Le monde est beau), Munich : Kurt Wolf Verlag.



## ***FUENTE, EL TODO EN LA PARTE***<sup>1</sup>

### ***FOUNTAIN, EVERYTHING ON THE PART***

Alain TROYAS

*Université Paul-Valéry Montpellier III, France*

alain.troyas@orange.fr

**Palabras-clave:** sociocrítica, historia, psicoanálisis, tecnociencia, arte, Duchamp

**Resumen:** Le corresponde a la ideología liberal colarse de forma insidiosa en las psiquis, los comportamientos y los objetos industriales o culturales. En la medida en que condiciona de forma invisible las mentalidades y los gustos con vista a confortar, ensanchar y perpetuar su dominación y la alienación, le toca a la sociocrítica desvelar con prioridad los mecanismos ocultos y el sentido misticador sobre todo cuando estos objetos de la dominación no se valen de formas textuales. Algunos de ellos, únicos, visuales, sin textos, se entregan con dificultad a su análisis aunque presumen ser emancipadores como se suele decir de las obras de las artes plásticas. Es el caso en particular de *Fuente*, obra de Marcel Duchamp en la que la Totalidad del sistema liberal libertario se inscribe sin embargo de forma profunda, lo cual se señala cuando la sociocrítica, cuya tarea es ésta, recurre al materialismo histórico y al psicoanálisis.

---

<sup>1</sup> Traducción al español de Béatrice Mandopoulos.

**Key-Words:** Sociocriticism, History, Psychoanalysis, Technoscience, Art, Duchamp

**Abstract:** It is inherent in liberal ideology to insidiously penetrate psyches, behaviours and industrial or cultural objects. As it invisibly conditions mentalities and tastes to better assert, enlarge and perpetuate its domination and alienation, it is the role of psychocriticism to primarily unveil the hidden mechanisms and mystifying meaning of this ideology, especially when the objects it creates take no textual form. Some of these unique, visual, text-less objects are not easily analysed by sociocriticism while they are supposed to be emancipating, in the same way as works of plastic arts are generally said to be. It is especially the case of *Fountain*, a work by Marcel Duchamp, to which the Whole of the libertarian liberal system is nevertheless deeply connected, a system that can be spotted when sociocriticism—which precisely has the task to spot it—calls on historical materialism and sociopsychanalysis.

**Mots-clés :** sociocritique, histoire, psychanalyse, technoscience, art, Duchamp

**Résumé :** Il est dans la fonction de l'idéologie libérale de s'infiltrer insidieusement dans les psychés, les comportements et les objets industriels ou culturels. Dans la mesure où elle conditionne invisiblement les mentalités et les goûts en vue de conforter, d'élargir et perpétuer sa domination et l'aliénation, il appartient à la sociocritique d'en dévoiler prioritairement les mécanismes cachés et le sens mystifiant surtout quand les objets qu'elle crée n'empruntent pas de formes textuelles. Certains de ces objets, uniques, visuels, sans textes, se livrent difficilement à son analyse alors même qu'ils sont prétendus émancipateurs comme on le dit généralement des œuvres d'arts plastiques. C'est le cas en particulier de *Fontaine*, œuvre de Marcel Duchamp, en laquelle la Totalité du système libéral libertaire s'inscrit pourtant profondément, lequel se repère quand la sociocritique, dont c'est la tâche, fait appel au matérialisme historique et à la sociopsychanalyse.

## 1. EL TODO Y LA PARTE: UNA PROBLEMÁTICA FUNDAMENTAL PARA LA SOCIOCRTICA

«Nosotros, *civilizaciones, ahora sabemos* que somos mortales» (Valéry, 1957: 3). Basta con una mera mirada sinóptica sobre el mundo para constatar hasta qué punto sigue de actualidad aquella sentencia de Paul Valéry y cómo este mundo tan distinto al de hace

poco deja sitio en el caos a un nuevo paradigma histórico. Ante nuestros propios ojos vemos cómo van disolviéndose las marcas que lo estructuraban, los principios que lo organizaban. Tal mutación no puede dejar indiferente a la sociocrítica y pide identificar este paradigma global, esta totalidad, y desvelar urgentemente sus mecanismos ocultos que se materializan en lo particular de la vida cotidiana para alienar de forma cada vez más eficaz al individuo si es que esta totalidad está al servicio de la dominación capitalista. Como mínimo, este problema me parece ser hoy el más importante que hace falta centrar en el planteamiento sociocrítico si se acepta que procura descifrar el sentido mistificador de varios objetos culturales cuya presencia es tan habitual que parece natural.

### ¿POR QUE *FUENTE*? UN OBJETO BANAL, SIN NARRACIÓN. ¿UN OBJETO MUDO? ¿INARTISTICO?



Por consiguiente, me propongo abordar aquí este problema metodológico sometido a la sociocrítica cuando tiene que dejar constancia de un objeto particular, en este caso, estético icónico sin ningún signo de narración<sup>2</sup> como *Fuente*, un mero urinario presentado como obra de arte en 1917 por Marcel Duchamp (objeto, sin embargo, operativo y venerado en el mundo del arte desde la segunda mitad del siglo XX. Ante todo he de manifestar que no elijo al azar esta obra sino porque su asunción histórica es un fenómeno enorme,

<sup>2</sup> La firma R. Mutt aparte, cuyo sentido no es aquí el más fundamental.

en sentido estricto, asombroso, sin duda alguna uno de los más importantes de la historia del arte. Considerada por la comunidad legítima como la matriz del arte contemporáneo, *Fuente* inaugura e influencia en efecto todo el arte de mediados del siglo XX y del principio del XXI. Bandera de la iconoclasia posmoderna, es sin duda la obra más influyente del siglo pasado. Más que su emblema, es además su ídolo.<sup>3</sup> Y se lo merece. En esta pieza caben todos los principios efectivos en el arte que domina en la actualidad. *Fuente* es un momento esencial de la totalidad de la historia del arte.

En primer lugar, a cualquiera que mire este objeto se le plantea de inmediato la cuestión de su estatuto artístico. ¿En qué es arte? Todo en ella se opone a la idea tradicional que ha propuesto la historia. Es posible, claro, disertar acerca de su estética y ver así los efectos que conlleva: su apariencia, su brillante blancura, sus curvas regulares, sus reflejos variados, etcétera. Pero solo son efectos vulgares idénticos a otros muchos objetos que, por otra parte, no se evocan nunca como explicativos de su valor artístico. En sí misma, *Fuente* no enseña nada de su estatuto. Ninguna narración, ni icónica ni literaria. Ninguna señal visual incorporada, ninguna expresión gestual, ningún trazado escrito. *Fuente* es inmóvil y muda. En resumen, hace falta librarse de la posible ilusión de que podamos analizarla como analizamos una escultura o un cuadro clásicos.

Ésa es la dificultad que plantea este tipo de imagen a un estudio sociocrítico, pero éste no debe renunciar a descifrar su sentido. La cuestión es fundamental y merece algún espacio para entender el criterio adoptado aquí que se le parece. En primer lugar, hay

---

<sup>3</sup> Rechazado al principio por la Sociedad de artistas independientes en 1917, este ahora símbolo de la subversión no se destinaba a pretenderse obra de arte sino a tender una trampa a artistas que se afirmaban liberales y tolerantes.



que afirmar otra vez el principio estratégico que mantiene firme, como lo aconseja Edmond Cros, el hilo de Ariadna trenzado con el materialismo histórico y el psicoanálisis (Cros, 2003). He aquí, aunque resumido, pero de forma esencial, lo que es el método general. Luego, ante este objeto, queda por resolver la cuestión de por dónde comenzar su estudio. No creo ir en contra del método del materialismo histórico si afirmo que será muy conveniente comenzar por la totalidad, es decir, en este caso empezar el estudio a través de la inscripción de *Fuente* en la síntesis del contexto general. Soy consciente que esta fórmula merece que se aclare su abstracción. Al intentarlo, en los límites de este artículo, diría primero que resultaría sofista comprender la totalidad que engloba *Fuente* como la de una parcela de la cultura, por ejemplo de la historia del arte, pero que hace falta entenderla más ampliamente como la de un conjunto antropológico tal como nos lo enseñó Lukacs después de Marx. Al seguirlos, resulta —con tanta brevedad— que hace falta considerar lo universal como síntesis de la lucha de las estructuras sociales entre sí, de las que forma parte, en nuestro terreno, la historia del arte. Es esta síntesis la que se determina como *Zeitgeist*, o espíritu de los tiempos, el cual se propone como base común de una pluralidad conflictual de estructuras sociales que configuran el clima filosófico y psicosocial de la época, al encajar lo imaginario y la realidad pragmática de la que todos participan de forma consciente y también inconsciente, que nos enseñó a su vez el psicoanálisis. Por consiguiente, me parece operativo comenzar el estudio de este objeto particular que es *Fuente* y utilizar este concepto de espíritu de los tiempos del que depende, como todas las estructuras socioculturales, el mundo del arte. Con este enfoque, resultará más fácil entender cómo este espíritu de los tiempos, hoy tan trastornado, provoca parecidas fracturas en la psiquis colectiva.

Tengo pues que proponer caracterizar con más precisión este *Zeitgeist* como determinado por lo que algunos, entre ellos la Escuela de Frankfurt, llaman la *tecnociencia*, estructura amplia en la que el capitalismo actual se encarna, pero también como una estructura sobredeterminada por los intereses generales del capitalismo el cual, como se sabe, lleva la guerra —otra palabra por división— como el nubarrón la tormenta. Tengo que afirmar otra vez, esta síntesis “espíritu de los tiempos”, resultante de conflictos internos en sus campos, siempre la determina en última instancia la clase dirigente que se esfuerza permanente e indefectiblemente con éxito por hacer de ella una ideología dominante. El capitalismo es el Maestro, la figura aplastadora de la humanidad actual y, mediante la fusión con la tecnociencia, es la instancia decisoria de un sistema que ocupa corazones y espíritus. Y esto hasta tal punto que unos observadores de otras esferas filosóficas como Jacques Ellul (2008) han podido afirmar que lejos de ser neutra, la tecnociencia impone sentido, ambiguo es verdad, pero el suyo por esencia, autónomo, y al que —aquí reside el momento clave— se somete todo. En efecto, hoy ¿quién no ve que la tecnociencia como ideología del capitalismo se libra de toda axiología distinta a la del provecho a todo coste e impone su orden a todos? Al observar las innovaciones científicas, queda claro que es indiferente a cualquier otro valor y difunde sus imágenes por todas partes, incluso por la creación artística que a veces las retomó como tales so pretexto de vanguardismo. El mismo Dada, tan rebelde, tan desfasado, no se libró.

## **2. FUENTE ES UNA MANIFESTACIÓN ACTUAL DE LA IDEOLOGÍA DOMINANTE TECNOCIENTÍFICA**

Desde este punto de vista, y esto será la base de la primera parte de mi tesis, como manifestación particular del espíritu de los tiempos,

*Fuente* es en origen un objeto industrial. Es una sinécdoque en la medida en que nuestra época histórica la regula en mayor parte un desarrollo fenomenal de la industria que se derrama en todos los sectores del sistema. Los hechos son patentes. Desde mediados del siglo XIX, una cascada de descubrimientos técnicos ha transformado de hecho la situación del mundo. Estos progresos que dejan atrás cualquier otro fenómeno han sido espectaculares desde el principio de la revolución industrial pero es sobre todo desde principios del siglo pasado cuando, en unos decenios, cambia el mundo más que durante varios siglos. El desarrollo de los medios de producción<sup>4</sup> ha trastornado el marco y los modos de vida con mucho más intensidad que en los principios industriales del capitalismo durante el Renacimiento. El lazo que vincula de forma íntima el mundo técnico y los modos de pensar que tejó aquella era, se manifiesta hoy con mucha más evidencia hasta tal punto que todos se dan cuenta de que la tecnociencia dirige más que nunca la suerte de nuestra sociedad, su organización, su orientación e incluso su marco visual porque «los criterios de la actividad instrumental penetran también otros campos de la existencia» como lo recuerda con acierto Jürgen Habermas (1973: 3). «La técnica, dice a su vez Serge Latouche en una fórmula asombrosa, nos transforma así en herramienta de su propio desarrollo» (Latouche, 2004: 9). Por lo general, de acuerdo aquí también al Instituto de Adorno y Horkheimer, me parece difícil negar que la ciencia y la técnica rigen las preocupaciones de los gobiernos y, por consiguiente, la vida cotidiana de los pueblos.

Sin desconocer sus aspectos liberadores en numerosos terrenos, es imposible ignorar la parte del balance según el cual desde su brutal desarrollo a mediados del siglo XIX, la tecnociencia marca también

---

<sup>4</sup> No se deben confundir con las fuerzas productivas.

de forma importante la condición humana en un sentido mutilador inédito. Dicho eso sin añorar lo pasado, no obstante cabe insistir en los caracteres fundadores de esa sociedad moderna que Jacques Ellul llamó con acierto técnica en el sentido en que se distingue en esencia de las fases históricas pasadas. Lo que cabe subrayar después de él, es que esta sociedad así caracterizada lo es muchísimo más que lo fue en su real principio moderno, en particular en el siglo XV, época que la vio dar un salto nuevo. Hoy, de forma evidente, esa fase histórica técnica no tiene precedentes. Más que nunca, y de forma mucho más esencial, el sistema técnico es la energía sin la cual las formas, la organización, el mismo espíritu de la sociedad no pueden existir. Sean las que sean las denominaciones que se le atribuyen, que la llamen «de consumo», «del espectáculo», «de la información», «posmoderna» o «posindustrial», ante todo es determinada por la técnica que la generó y la autoriza, lo que es, cabe repetirlo, un hecho sin precedentes. Al contrario que las sociedades premodernas, no puede deshacerse de ella ni siquiera un segundo so pena de crisis mortal. Privarla de sus instrumentos numéricos, por ejemplo, significaría conducirla a un caos generalizado. En tiempos del maquinismo numérico, estos instrumentos ahora interconectados, dependientes de su sistema y a la vez interdependientes, son los verdaderos dueños del mundo. Que falle uno de ellos resulta mucho más grave que en las épocas históricas anteriores. Un incidente, defecto procesal o trastorno social, en una fábrica o una cadena de distribución comercial, paraliza sectores enteros de la economía, provoca disfunciones increíbles que pueden resultar catastróficas para la vida de sectores sociales enteros. Para prevenirlo, hasta ahora, se despliega cada vez más técnica, se alimenta así el mal con el mal. Al contrario que los paradigmas sociales anteriores a la época posclásica, a ésta la caracteriza el no poder existir sin dedicarse ante todo al desarrollo de la tecnociencia. Mientras que antaño, la máquina tenía

que adaptarse a los límites físicos del ser humano, a su habilidad manual, con el maquinismo, la producción no reclama sino un solo gesto indefinidamente repetido. Marx repite sin cesar que durante la Edad Media como en el Renacimiento, el ser humano se encontraba en el centro del trabajo que guardaba un sentido decisivo para él, mientras que perdió sentido para su potencia creadora.

Mucho más que nunca, esta tecnociencia no es solo interdependiente sino también omnipresente. Se cuela por todas partes, no deja nunca de actuar, para ella no hay noche ni día, invierno o verano, lluvia o escampado. El tiempo biológico es forzado, violado. Ya no vive la gente en armonía con la tierra, las estaciones, la duración del tiempo; el trabajo ya no se acuerda con los ritmos naturales y las representaciones de la existencia ajustada por la carrera del sol, y las horas del día ya no dan sino imágenes nostálgicas de tiempos pasados. A principios de la era moderna, la velocidad no tenía otro sentido sino dar ritmo a la vida del pueblo. Casi ningún reloj exigía que alguien se diera prisa. Bajo el dominio del sistema técnico, incluso el campesino o el ganadero debe usar ordenador para calcular sus gestiones, es decir, su tasa de supervivencia.

También ubicuo, sus cámaras graban varios lugares al mismo tiempo para un solo observador, exigen eficacia sin fallos de los observados. Vigilancia inédita, imposible e impensable antes de la era de la tecnociencia. Antes de la revolución industrial del siglo XIX, el sueño, la despreocupación, el descanso, el tiempo de vivir, eran posibles sin culpabilidad. Todavía pueden verse aquellos encantos de la existencia que empiezan a reducirse con la pintura impresionista, en la que bajo la sombra amenazadora de las fábricas tienen por última vez la posibilidad de fusionarse con una naturaleza que va en retroceso.

Omnipresente, ubicua, la tecnociencia también sabe ser mutiladora. El espíritu es picado por la división de los conocimientos y su

inevitable reducción a lo presentado como esencial. Otro ejemplo, la formación intelectual de antes del desarrollo del maquinismo se contaba en las «humanidades»; se prepara hoy en primer lugar y de forma universal para el mundo técnico, al que se adaptan la cultura, los usos y los reflejos, se elimina lo esencial de lo que se consideraba constituía «el ser humano culto». La formación técnica y la científica devoran las asignaturas «inútiles», se ha dado la condición de la excelencia tanto como la de poder sobrevivir. El sujeto social ya no conoce el mundo sino de forma parcial a través de informaciones sesgadas y tendenciosas y su falta de sentido crítico que solo le proporcionaban las «humanidades» le prohíben ahora una visión comprensiva. Abarcar el mundo entero de una sola mirada era posible para Jean de Dinteville y Georges de Selve, pintados por Holbein el Joven en 1533. Tenían los instrumentos más sencillos y cómodos para la comprensión que simbolizaba el saber suficiente y necesario de la época. Todos estos objetos, puestos en relieve a su lado, representaban su personalidad fundamental eran, por decirlo así, su concepto. Relacionados con el *quadrium*, sea la aritmética, la geometría, la música y la astronomía, figuraban como las asignaturas propias para fundar el espíritu. Para ellos el mundo era de forma íntima y entera posible de conocer.

## **2.1. La tecnociencia impone la división en la totalidad, en todos los modos del pensar**

Sin embargo, en sí mismo, queda claro que el concepto «tecnociencia» no puede aplicarse de forma directa como tal a todos los análisis particulares. Para hacerlo más «ergonómico», repetiré la idea recién evocada según la que lo esencial de su función estriba en las modalidades inconscientes de su dominación, en los conceptos derivados de su carácter general tal como todos los han interiorizado.

De forma más profunda que su mera omnipresencia visual, esta influencia hiperrealista del espíritu de los tiempos se manifiesta al ser, de manera universal, fragmentante. Socialmente ya, su índole impone en nombre de un inevitable y claro esperado «progreso» una competencia violenta a todos y en cada uno, una guerra que divide el mundo tanto como las mentalidades individuales para vencer mejor.<sup>5</sup> En esta división reside para mí el concepto operativo principal de la ideología de la tecnociencia, el mismo que a su vez se filtra de forma sistemática en todas las partes de la totalidad. No contenta con mandar la organización económica y política, por consecuencias sucesivas como una ineludible reacción en cadena, la tecnociencia de hecho y sobre todo prescribe la división en general y en especial en el pensamiento. La fragmentación de los procesos de los trabajos intelectual y manual, con vistas a una imparable organización racion-instrumental más eficaz del mundo, se invierte cada día más en los modos de pensar individual, en la manera de entender el mundo y de operar en él. El mundo se hace cada día más cosa de expertos que se dedican a dividirlo, a separarlo en especialidades.<sup>6</sup>

En arte, por ejemplo, sobre todo durante el siglo XX, no es tan solo la reproducción anecdótica, es verdad, aunque sintomática, de máquinas la que ocupa la creación artística pero, de manera más profunda, es un modo de percepción y de interpretación del mundo inspirado por sus procedimientos industriales el que privilegia el fraccionamiento, la parcelación del trabajo, la escisión, modalidades que acompañan en su mayor parte a las de la esfera económica

---

<sup>5</sup> Y eso, si las apariencias se manifiestan por una unificación del planeta, llamada «globalización» que sin embargo parece más un collage

<sup>6</sup> Como lo atestigua, si fuera necesario dar un ejemplo más, el arreglo de los estudios universitarios.

dirigida por esta parcelación del trabajo y que se han convertido en la última palabra de la eficiencia hacia el «progreso». Son los modos divisionistas de percepción intelectual que dirigen las sensibilidades los que pueden más, tal como se puede ver que empiezan en las invenciones posimpresionistas. El arte abstracto, arrebatado por la ciencia, se sometió también de forma tan amplia como lo hizo ante lo irracional espiritualista, al adoptar íntimamente en su mente este concepto central. En definitiva, y para resumir un poco la cuestión, la estructura significativa del espíritu de los tiempos que requiere lo global de este momento capitalista es la mentalidad, el intelecto desensibilizado, dimensión ahora separada de su complemento, la utopía, otra manera de nombrar los ideales políticos emancipadores. En todas partes, la tecnociencia crea una raja, un fraccionamiento en la manera de pensar convertida en víctima de una ultra racionalidad. Hoy, en cada actividad, esa omnipotencia de la lógica tecnocientífica instrumental tiene prelación sobre cualquier otra consideración sensible aunque no todos los objetos llevan sus signos de forma evidente.

En el arte contemporáneo, aún más que en el Renacimiento e incluso en la época de la posrevolución industrial del siglo XIX, es esta estructura mental desencarnada, objetal, teórica, instrumental, divisora, lo subrayo con fuerza, la que preside a la creación del objeto. Es esta función intelectual la que es separada del proceso artístico global y elegida como principio del arte dominante. Esta doxa emite que la creación artística de verdad no estriba en la capacidad artesanal, la manera, tampoco en el tema de contenido humanista tal como lo hacían las obras «clásicas» de los paradigmas pre modernos, sino en el gesto mental artístico y, con más precisión, en la idea que lo dirige. Así fue el urinario declarado obra de arte según la idea de que es la idea la que hace al arte. Para cuantos deciden lo que debe ser el arte contemporáneo, es el pensamiento y la decisión los



que son creadores, no lo son la técnica y los referentes humanistas que vinculan la práctica y la teoría. Vuelve aquí esta adhesión al pensamiento científico que concibe antes de realizar. Para este espíritu de los tiempos, la intención calculadora no es solo el medio, es la meta, por ser la intención la esencia de todas las cosas. Y bien se concibe que cualquier cosa pueda hacerse arte por la gracia de la omnipotencia del pensamiento y del texto que lo atestigua. En cuanto se admite el principio, poco importa el objeto material. Cualquier cosa puede entonces pasar a ser arte. Lo que se valoriza, adula, recompensa, es la fase de concepción y el discurso que lo atestigua y no la obra misma. El hecho es determinante. ¿No será ésta la mayor deuda del arte con respecto al espíritu tecnocientífico?

Con este punto de vista, *Fuente* como parte del todo es marcado necesariamente por estos rasgos del *Zeitgeist*. Por su lado, Marcel Duchamp —él también gran admirador de la técnica— integró con fervor y fatalismo esta fascinación por ella. En 1912, mientras visita la Exposición de la locomoción aérea con sus amigos Fernand Léger y Constantin Brancusi, se queda atónito ante un avión y exclama: «Se acabó la pintura. ¿Quién haría algo mejor que esta hélice?» (Dorival, 1969: 721). La anécdota tiene sentido y cabe pensar que fue aquella imantación por la técnica del mundo en su conjunto la que le llevó a elegir el urinario *Fuente*.<sup>7</sup> Bien se ve lo que esta sensibilidad debe al deslumbramiento ante la omnipotencia y la maestría otorgadas al poder tecnológico disciplinado y limitado a su propio y exclusivo empleo. Tal como la hélice y tantos otros objetos fabricados que se muestran en los escaparates del mundo, es por ser un producto técnico puro por lo que Fuente es un trozo simbólico de esa visión

---

<sup>7</sup> Después de descomponer en fragmentos sus obras anteriores entre las cuales en 1912 el famoso *Nu descendant l'escalier*.

del mundo. El Todo del mundo dominante también es el núcleo de la parte. El urinario incluso fue uno de los primeros objetos de la historia de la industria de masas.<sup>8</sup> Fue concebido primero para un uso prosaico, previsto por un diseño matemático, fabricado en cadena. Es un objeto de cerámica perfectamente automatizado, calculado, un producto calibrado, normado. El producto de un proceso automático, serial, previsto, previsible, una reproducción fuera de cualquier imprevisto. De hecho, la principal calidad de la existencia de este objeto es haber sido pensado, meditado, finalizado por una mente aritmética. Ninguna huella de la mano en este objeto glacial y anónimo, nada que sugiera una sensibilidad artesanal, todo en él demuestra una despreocupación radical. Su materia es dura, rígida, su aspecto es nítido, pulido, brillante. No tiene o solo unos pocos atributos propios de lo artístico antes de esa época. *Fuente* es una ilustración perfecta de lo que puede la eficacia de la tecnociencia. Es el producto sinecdótico representativo de la totalidad de la civilización técnica que se separó de su dimensión humana, por lo menos de la que habitaba los paradigmas humanistas y que nunca imaginó una representación fuera de su ámbito.

### **3. ESTA IDEOLOGÍA INFLUYE EN LA PSIQUIS INDIVIDUAL Y COLECTIVA**

#### **3.1. Homología con el superyó arcaico paternal**

Estas consideraciones previas acerca del espíritu de los tiempos me llevan ahora a la segunda parte de mi tesis que propone ver en

---

<sup>8</sup> Este objeto fue patentado en los Estados Unidos por Andrew Rankin el 27 de marzo de 1866.

esta obra de arte una función simbólica determinante de y en lo imaginario del arte como parte del todo civilizador. Esa dominación de la tecnociencia como ideología que lo insemna todo, tiene claras consecuencias sobre las psiquis individual y colectiva en la medida en que tanto el psicoanálisis como la sociología admiten la influencia en el comportamiento y en las mentalidades por identificaciones sucesivas al entorno.<sup>9</sup>

Del punto de vista psíquico, esta dominación de la tecnociencia lo tiene todo que ver con la figura del padre inscrita en el inconsciente individual y colectivo, no de un padre benévolo y justo, un padre edípico, sino un padre superyoista cuya función regresiva es acentuada por las circunstancias exteriores azotadas por las diversas catástrofes que cada día más caracterizan al mundo. Pues decir que el estado del mundo crea una preocupación permanente sería poco. Por todos lados aparecen signos de caos que por otra parte podemos, sin aventurarnos mucho, referir de forma homóloga a los que caracterizan lo psicótico. Los disturbios que se derraman sin cesar crean por consiguiente cascaduras en los pensamientos y las percepciones y su amplitud lleva los individuos a reprimir, con las consecuencias de retorno patológico, de estrés, si quieren seguir sobreviviendo. En esta escala, entre los principales efectos que genera, esa tecnociencia culpabiliza, ya que su potencia quebranta el orden natural del mundo, al agredir a la madre naturaleza cuyo imago está arcaicamente oculto en el inconsciente. Asusta en particular con su espada de Damocles nuclear siempre enarbolada ante cualquier despropósito o la menor amenaza de las partes que componen el mundo. A este respecto, el brote de horror que permite la industrialización de la muerte, un horror ahora comunicado a todos gracias a la universalización

---

<sup>9</sup> Éste tiende, además, a sustituirse al superyó paterno familiar.

de los medios, no puede sino participar en la crisis generalizada de las estructuras mundiales que se manifiesta, por ejemplo, con tanta crueldad en las guerras mundiales fraccionadas de estos principios del siglo XXI.<sup>10</sup> De forma concomitante con el decaimiento de las utopías, y desde luego con la pérdida de sentido del espíritu de los tiempos, se activa por consiguiente esa ley del padre superyoista que divide la psiquis al privilegiar la parte arcaica amenazadora siempre en estado de vigila. En el plano cotidiano, tal como lo enseñan las estadísticas, las estructuras del trabajo provocan una tasa de *burnout* que crece con regularidad, parte la unicidad del yo, multiplica las reacciones depresivas, los ataques de ansiedad y los suicidios. Se añaden a eso las consecuencias sobre las relaciones sociales en las que las tasas cada vez más altas de divorcios, delincuencia, toxicomanía, psicopatologías firman una pérdida de confianza tanto en sí mismo como en las estructuras políticas. Aquella descomposición de las estructuras generales solo puede afilar la función latente «traumática» arcaica y autoritaria de este superyó presente ya, lo vuelvo a decir, en la psiquis y que, por esto, domina con ferocidad cada vez más comportamientos.

Cabe comprender que yo no pueda alargar la descripción de la sintomatología general provocada por la acción del superyó. Solo puedo evocarla y, por otra parte, la literatura psicoanalítica es bastante rica a este respecto para que cada uno la consulte con beneficio.

---

<sup>10</sup> ¿Pedirá alguien otros indicios de esa prevalencia del superyó en la vida social? Bastará con citar la multiplicación de leyes prohibitivas en nombre de la protección y promoción del individualismo que encarna a diario la sobrevivencia de aquel padre autoritario, prohibitorio, seco, calculador e inhumano. Un superyó juez y censor contra cuanto intenta escapar de su ley, un superyó angustioso, nacido con la revolución industrial del siglo XIX que sigue aplastando las sociedades pero de forma infinitamente más sutil que a principios del siglo XX.

Me contentaré con exponer los principales efectos que este sistema técnico trae a la psiquis al subrayar en particular que en las condiciones actuales del capitalismo la potencia de la tecnociencia lleva a una regresión psíquica no solo individual sino también colectiva tal como lo han enseñado psicoanalistas como Gérard Mendel (1968) o Erich Frömm (2000). Solo haré hincapié en los efectos más típicos de este superyó que la tecnociencia aviva. En este sentido simbólico, lugar donde me sitúo, todo indica que su omnipotencia infantiliza a todos: el individuo y los grupos sometidos a su ley inflexible se dividen, culpabilizan y regresan.

Al separar la psiquis en beneficio de la parte sometida, infantiliza por ser elevada al puesto de nueva divinidad, como lo escribió Jacques Ellul (2008). Incautó, al incorporarlo, lo sagrado, al suscitar temor y admiración como lo hacían los dioses de antaño. La vida de las sociedades depende tanto de la psiquis por ser deudora de tal subordinación, que se ha santificado y es ahora tan hegemónica que es vivida en el inconsciente como divinidad misteriosa y poderosa, lejana y fría, sin benevolencia, inflexible y autoritaria y omnipresente.

En manos de una élite científica convertida en sumos sacerdotes del Progreso, aquella nueva divinidad es regresiva hacia una edad prerracional por ser vivida como mágica: para serenarse, la parte racional del individuo cede terreno al rodearse de una profusión de máquinas, ahora con pantalla, para colmar un fallo de potencia, para esperar domar y domesticar la naturaleza tanto como su propio medio ambiente, para llenar el vacío que lo estrecha a causa del repliegue de las esperanzas emancipadoras. Al conseguirlas, al rodearlas de mil cuidados, el individuo rinde culto a esos nuevos ídolos con vistas a conservar su poder brujo, cuyo uso comulga con potencias misteriosas, se las concilia porque dan poder a sus adeptos depositarios de sus secretos al regalarles cierta adivinación.

Dominante, infantilizadora por consiguiente, es además regresiva porque el común de sus usuarios no puede comprenderla. Si estos procedimientos exigen una racionalidad rigurosa, rituales que cada uno puede dominar sin demasiadas dificultades, su funcionamiento interno resulta en cambio incomprensible a la mayoría de los individuos que en esta ocasión experimentan su servidumbre con lo que les pasa por encima, los domina y disminuye. Esa incomprensión es peligrosa para el yo por el hecho de su misteriosa superioridad y de sus conminaciones cada vez más despóticas. Induce obediencia y sumisión por ser cada vez más perfeccionada, codificada por oscuros algoritmos, y tememos no ser dignos de su autoridad, no estar al nivel de su exigencia de eficacia. Al romper la unicidad del yo por exitar su parte castigadora, exige de los que lo utilizan precisos y meticulosos rasgos de carácter, la observancia de rituales muy organizados, obsesivos. De rechazo, bajo esa vigilancia, es de temer la pérdida de su propia autoestima por incompetencia e impotencia al exponerse así a su juicio de forma desfavorable. Se engendra así un temor larvado al castigo por parte del Maestro, de la diosa Técnica, si no nos sometemos a sus códigos de reglas precisas. Para la máquina, la libertad es la mayor enemiga. Tal como el padre superyoista, funciona de manera automática, cada vez más autónoma e insensible. Aquí está, sugerido en estos algunos rasgos, en que se identifican los rasgos de carácter típicos del superyó paternal castrador, es decir divisor, tal como habita el inconsciente de todos y desencadena psicosis en muchos.

### **3.2. A lo que se añade la dimensión superyoista arcaica maternal**

Por otro lado, si es objeto puesto en el noble pedestal de las ideas por su parentesco con la técnica y la ciencia, *Fuente* es también de forma paradójica el síntoma de esta crisis de civilización que exalta

por igual lo irracional, instancia de la que bien se sabe que coexiste originariamente en el yo. Desde el punto de vista de la sociología, eso es la otra vertiente conflictual de la totalidad que se encarna en lo general y, claro, en el objeto particular *Fuente*. La historia del siglo XX habla bastante por sí misma del tema, pues compagina esta paradoja y, a mi parecer, este segundo aspecto es tan simbólico como su dimensión metafórica superracional, aumenta incluso las psicosis colectivas de las que es profundamente responsable.

Quiero decir que vivimos desde los años 60 la era del liberalismo libertario, sistema en el que las formas ideológicas del relativismo, del ultra individualismo y del subjetivismo fundan un nuevo régimen psíquico en el que los valores del Padre, todavía presentes como he intentado mostrarlo, sufren ahora la competencia con los de la madre.<sup>11</sup> Y eso por el hecho mismo —a mi parecer, tal como lo dije arriba, lo más fundamental— de este vacío provocado por el fin de las utopías políticas (los «metarrelatos» de François Lyotard), utopías positivas que formaron el ideal del yo interiorizado en el inconsciente por el modelo del padre justo y racional como artesano de la separación con el capullo maternal infantilizador.

¿No vemos todos los días esa subordinación del ideal del yo en favor del superyó arcaico materno? Los financieros e industriales que aceptan un arreglo de su papel directivo «paterno» dejan cada vez más al Estado un papel «maternal» para tratar la gestión «social» de la guerra de todos contra todos. Bajo su dirección, la dominación invita de manera permanente a un ultra individualismo antitético del imago paterno edípico al invitar a cada uno a seguir sus propios deseos, a autonomizarse, a personalizarse, a «customizarse», a seguir

---

<sup>11</sup> Lo que no significa que se trate de «valores femeninos» (si es que puedan existir tanto como puedan existir «valores masculinos»).

sus inclinaciones al separarse de la conciencia razonante. Y sobre todo a valorizar lo afectivo, lo compasivo, la benevolencia, lo emocional, lo pulsional, lo fusional, valores sintomáticamente «maternos» inscritos en el ser neonatal del individuo, lo todo subsumido en el imperativo del deseo hecho valor supremo, deseo inextinguible por esencia, y excelente soporte para el imperio del consumo. Privilegiado por la publicidad que lo excita, el deseo reanima el sentimiento oculto de esa omnipotencia, función que el psicoanálisis considera también como una nostalgia de la infancia, en la que todo gira alrededor del sujeto bajo el dominio de procesos primarios.

Ese infantilismo es también evidente en los efectos de lo que se llama de forma común el desencantamiento del mundo, es decir, en la desafección para con las instituciones. Debido a ese retroceso de las ideologías emancipadoras que causan comportamientos cada vez más cerrados en sí mismos, el individuo y los grupos sociales buscan desesperados compensaciones al vacío político-existencial en el aislacionismo en lo afectivo. Tal como lo señala un periódico reciente, los emoticones, los besitos, los conejitos, los polluelitos, los ositos cariñosos, las velitas y los corazoncillos invaden las prácticas sociales, y si fuera necesario otro indicio de esa infantilización, cabe notar que ‘mono’ es una de las palabras más usadas en Twitter, y por fin todo indica que para influir sobre el comportamiento de la gente, nada es tan eficaz como la utilización de los niños. Así, de forma paralela a la potencia del padre superyoista, lo son también los afectos vinculados al superyó materno arcaico reprimidos antaño los que vuelven a la historia como valores privilegiados, de forma paralela a la potencia del padre superyoista tan arcaico él también. Lo que era preiniciativo vuelve ahora y, a mi parecer, este segundo aspecto es tan decisivamente simbólico como su dimensión metafórica superracional. La unicidad del yo es ahora dividida en dos partes antagónicas que



provocan un caos psicosocial en el que los valores de la madre arcaica triunfan a menudo sobre los del padre.

Así, como parte de la totalidad, por un lado *Fuente* resulta ser un objeto industrial que introyecta de manera inconsciente en su principio los valores de la tecnología, sin duda, pero es también el objeto simbólico de un imaginario más primitivo, al revés del que en que caben los refinamientos suaves que se han dado hasta ahora en la civilización humanista y el arte en particular. Tal como acabo de intentar mostrarlo, es tal por ser metafórico de su nueva importancia otorgada a lo pulsional, a la descarga de las pulsiones primarias (lo atestigua el arte abstracto conquistador a mediados del siglo XX). *Fuente* es un objeto concreto, receptáculo de las evacuaciones orinales, son ellas obras de la irreprimible naturaleza: ante este urinario que genera un desbordamiento de imágenes excrementicias, ¿puede la imaginación apartar las sensaciones mentales que corresponden a su función? ¿No evoca *Fuente* de manera irresistible las imágenes y los usos que le son vinculados? Al verlo, no ser acosado por imágenes relativas a su finalidad: cosechar oleadas de orina que brotan y la evocación de urinarios públicos; sí es el efecto de una represión y de un desplazamiento inconsciente no ver en dicha obra más que un hermoso objeto artístico tal como lo hace el mundillo del arte contemporáneo. El que ve solo un objeto simbolizado, neutro, despojado de su sentido funcional original que, sin embargo, imagina el mundo de la gente común, ha *escotomizado* el mundo real. *Fuente* es, de verdad, un objeto simbolizador, es un objeto en el que se eyecta la orina, producto primitivo, una hez vil del organismo. Es el receptáculo de lo indigno, un vaso para el desecho. Es también por ese acto al que se destina, un objeto de desprecio y humillación, se le inflige lo peor: mean dentro e incluso encima. El *readymade* «urinario» es el recipiente de un residuo líquido del organismo, de un residuo

natural excrementicio, producto concreto del alivio primitivo de tensiones internas físicas.

Permítanme continuar la metáfora en el plano global: con la elección de ese objeto, que levanta a manera de símbolo, pues es su sentido principal, la «alta cultura» legítima, de la que el arte era la representación más noble, elige lo pulsional contra lo racional, contra las funciones nobles de dominio de los sentidos. Para decirlo de otra manera, con *Fuente*, la naturaleza puede más que nada y humilla la tecnología del padre y le dice de cierto modo que lo tiene sometido... No lo dice con palabras y conceptos, sino que lo traduce con símbolos visuales plásticos. El espíritu de las leyes del arte, de sus reglas, de sus códigos, que antaño se encarnaban en lo hermoso, la gracia y la elegancia, el refinamiento, la sugerencia, todo aquello es reprimido a causa de la veneración que aureola ese objeto prosaico porque para el aficionado al arte (es decir de verdad el especulador, figura quintaesencial del dominio liberal libertario), *Fuente* compete a lo sagrado. Lo que cada día presenciamos con esta sacralización es una verdadera inversión de los valores. Vuelve a surgir en primer plano lo reprimido por el humanismo y las Luces. Lo vulgar es adorado, la belleza noble es rechazada. Dicho de otro modo, lo feo se ha hecho hermoso. Bien se ve que el ídolo *Fuente* tiene sobrados motivos para ser el símbolo original de esta homología entre lo excrementicio y el arte. Por último, para decirlo de nuevo de otro modo y sin rodeos: el arte moderno y contemporáneo nace en un meadero. Lo que honró el arte del siglo XXI. Entonces no hay que extrañarse de que este urinario sea el emblema matricial de todo el arte que va a seguir tan apegado a esa vuelta del reprimido avergonzado de su historia y, da sentido a lo que dice Jean Clair cuando ve en ello un alcantarillado en el que se hundirán todos los valores (Clair, 2000 : 53), lo que es otra manera de decir hasta qué punto el excremento encuentra su equivalente universal en el

dinero, el mismo dinero equivalente a todos los valores y hasta qué punto obedece a una regresión oposicional al humanismo.

## **CONCLUSIÓN: EL FIN DE LOS VALORES HUMANISTAS EN BENEFICIO DEL NARCISISMO**

En conclusión, a la espera de que mi tesis se haya esforzado de forma positiva en responder a la problemática inicial al tratar del sentido no visto de *Fuente* y de la posibilidad de empezar el análisis de un objeto particular que lo general pueda investir, propongo que *Fuente* tiene interés en ser entendido como síntoma de mentalidades generales, del espíritu de los tiempos que la dominación ha modificado a lo largo de la historia en un sentido regresivo, si se acepta el estudio sociocrítico / sociopsicoanalítico que se acaba. *Fuente* sí es parte del todo, tal como en la gota de agua cabe el océano, posee las mismas cualidades que el todo del que es parte, es el fragmento de un mundo tal como lo es el pedazo del espejo entero que, roto, aún refleja la imagen total de su entorno, su consciente y su inconsciente, éste que, cabe recordarlo, ha cambiado con la historia. Parte de la totalidad, *Fuente* es el símbolo del paradigma liberal libertario que trastorna y derrumba todos los valores que han construido la civilización humanista. Mientras que antaño, ésta no se separaba de una visión global en esencia colectiva, el individualismo de hoy, que estriba a la vez en la súper realidad de la tecnociencia y la súper irracionalidad del subjetivismo, rige las mentalidades y los comportamientos al impregnar cada momento de la existencia en un sentido psicótico, es decir divisor. Mientras que en la época de Duchamp que vio nacer *Fuente* estaba bajo la influencia de un modelo superyoista paternalista (lo que aclara el débil impacto de su aparición en su momento), esta ambivalencia conflictual liberal libertaria —nueva cara del capitalismo— ahora ha conquistado los

espíritus para convertirse en el valor dominante del mundo que legitima las fijaciones regresivas tanpreciadas desde los años 60. Hoy, desde aquel momento histórico de la segunda mitad del siglo XX, esa dualidad puede llamarse Narciso, esa figura perfecta del infantilismo, el cual puede por fin dedicarse a su propia adoración y en particular a todo lo que mana de él. Es porque cualquier cosa puede hacerse arte por voluntad propia con tal que sirva a sus intereses fundamentales tal como lo hace *Fuente*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CLAIR, Jean (2000), *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris : Gallimard.
- CROS, Edmond (2003), *La sociocritique*, Paris : L'Harmattan.
- DORIVAL, Bernard (1969), "Le mouvement de la Section d'Or", *Histoire de l'art*, IV, Paris : Gallimard.
- ELLUL, Jacques (2008), *La technique ou l'enjeu du siècle* (1952), Paris : reed.
- FRÖMM, Erich (2000), *Revoir Freud*, Paris : Armand Colin.
- HABERMAS, Jürgen (1968), *La technique et la science comme idéologie*, Paris : Gallimard.
- LATOUCHE, Serge (2004), *La Méga-machine. Raison technoscientifique, raison économique et mythe du progrès*, Paris : La Découverte.
- LUKACS, Georg (1960), *Histoire et conscience de classe*, Paris : Minuit.
- MENDEL, Gérard (1968), *La révolte contre le père*, Paris : Payot.
- VALÉRY, Paul (1919), *La Crise de l'Esprit*, Paris : Le Philosophe Éditions.

## SUJETO, CONCIENCIA Y GUION DE CINE

### SUBJECT, CONSCIOUSNESS AND SCREENPLAY

Andrea KAISER MORO  
*Universidad de Granada, España*  
andreakaiser@correo.ugr.es

**Palabras clave:** Bajtín, dialogismo, sujeto, conciencia, intermedialidad, guion cinematográfico

**Resumen:** El objeto de este artículo es poner a prueba la pertinencia del pensamiento de Mijaíl Bajtín en los estudios intermediales. Para ello me propongo recuperar y caracterizar dos conceptos clave del pensador ruso: sujeto y conciencia. Ambos permiten repensar la noción de alteridad como un proceso que constituye al sujeto y desplazar lecturas que interpretan lo *otro* como amenaza o elemento de contraste externo. A partir de ellos propongo una reflexión sobre la noción de guion cinematográfico, cuya pluralidad interna admite una lectura a la luz de una perspectiva dialógica. La hipótesis de este trabajo es que la proyección de un enfoque bajtiniano sobre la teoría de la intermedialidad permite recuperar el papel positivo que lo *otro* ejerce en la constitución de cualquier práctica cultural, proponiendo una sensibilidad más atenta a los procesos de intercambio y transferencia de los que forma parte.

**Keywords:** Bakhtin, dialogism, subject, conscience, intermediality, screenplay

**Abstract:** The purpose of this paper is to test the pertinence of Mikhail Bakhtin's thinking in intermediality studies. For this purpose, I propose to recover and

characterize two key concepts of the Russian thinker: subject and consciousness. Both allow us to rethink alterity as a process that constitutes the subject and to move readings that interpret the other as a threat or external contrast element. From them I propose a reflection on the notion of film script, whose complex word-image articulation admits a reading in the light of a dialogical perspective. The hypothesis of this work is that the projection of a bakhtinian approach on reflections on intermediality allows us to recover the positive role that the *other* exerts in the constitution of any cultural practice, proposing sensitivity more attentive to the processes of exchange and transfer of which it forms part.

**Mots-clés:** Bakhtine, dialogisme, sujet, conscience, intermédialité, scénario de film

**Abstract:** Le but de cet article est de tester la pertinence de la pensée de Mikhaïl Bakhtine dans l'intermédialité. À cette fin, je propose de retrouver et de caractériser deux concepts clés du penseur russe: le sujet et la conscience. Les deux nous permettent de repenser l'altérité en tant que processus qui constitue le sujet et de déplacer des lectures qui interprètent *l'autre* comme une menace ou un élément de contraste externe. D'entre eux, je propose une réflexion sur la notion de scénario de film, dont la pluralité interne admet une lecture à la lumière d'une perspective dialogique. L'hypothèse de ce travail est que la projection d'une approche bakhtinienne sur les réflexions sur l'intermédialité nous permet de retrouver le rôle positif que l'autre exerce dans la constitution de toute pratique culturelle, proposant une sensibilité plus attentive aux processus d'échange et de transfert dont il fait partie.

## LA ALTERIDAD BAJTINIANA

Pese a su importancia, no existe en Bajtín una obra dedicada en exclusiva a la noción de sujeto: sus reflexiones sobre la conciencia o la relación entre el yo y el otro se encuentran diseminadas en muchos de sus textos y examinadas desde diversas ópticas. Sin embargo, la traductora al español de Bajtín Tatiana Bubnova afirmó que, de todas las aportaciones del ruso al pensamiento contemporáneo, su teoría del sujeto debe privilegiarse sobre las demás porque "remite a su fundacional filosofía del acto ético en calidad de una «filosofía

primera»” (Bubnova, 2000: 13). Con ello se refería al proyecto de filosofía moral presentado en los primeros textos de Bajtín: *Hacia una filosofía del acto ético* (1997) y *Autor y héroe en la actividad estética* (1997), donde Bajtín reflexionó sobre el *acontecimiento del ser* como proceso dinámico y abierto. *Acontecimiento* fue la traducción elegida por Bubnova para el vocablo ruso *sobytie byta*, que también puede significar *ser juntos en el Ser* y para el cual Bajtín entendió que “no hay coartada” (Bajtín, 1997: 48, citado en Bubnova, 2000). El quehacer de la vida se desarrolla para este pensador en una estrecha interacción con el otro basada en la responsabilidad que este vínculo genera. Y en este sentido Bajtín no sólo señaló el modo en que mis actos concretos repercuten decisivamente en el otro sino el modo en que mis actos se *orientan* hacia él, buscando su aprobación y su sanción. De este modo, el acto ético de Bajtín se fundamenta, por un lado, en mi posición única e irrepetible en este acontecimiento del ser y, por otro, asume que la responsabilidad “no significa sino tomar conciencia de esta particularidad radical y la obligación de actuar en función de los demás que se deriva de aquella” (Sánchez-Mesa, 1999: 89). Todo acto responsable (en ruso, *postupok*) se rige por la tensión continua que se genera ante la presencia del otro: es decir, se configura como respuesta a un acto que le precede y en anticipación de otra réplica, al prefigurar así la filosofía del dialogismo.

La ética de Bajtín sienta sus bases en la noción de alteridad, que en sentido amplio propone la relación con el otro como proceso a través del cual nos constituimos como sujetos. A este respecto algunos teóricos señalaron que dicha noción no debe conducir a una lectura del sujeto como otro, ni del espacio social como un afuera: estas concepciones asumirían la existencia de una interioridad aislada, en el vacío, constituida siempre *a partir o al margen* de los fenómenos externos. En este sentido Iris Zavala definió la ética bajtiniana como

“ser y estar en el mundo y el otro, todo un vasto *y/con*; más que comprender el mundo y la sociabilidad *como lo otro*” (Zavala, 1992: 126). Su lectura identificó simultáneamente al mundo en el sujeto y al sujeto en el mundo: visión que permitía entender la identidad como la coreografía entre un dentro y un afuera sin que dicha operación desvaneciera la integridad del sujeto. Poner en marcha un pensamiento dialógico a la hora de pensar al sujeto implica, como bien apuntó Marie-Pierrette Malcuzyński, “una práctica de acercamientos y de tomas de contacto entre fenómenos usualmente aislados los unos de los otros” (Malcuzyński, 2006: 28), en este caso el yo y *todo lo otro*: es decir, todo lo no-yo.

Si el pensamiento moderno definió la identidad en términos de mismidad, es decir, como aquello que es *idéntico a mí misma*, desde el prisma de Bajtín esto no deja de ser una abstracción: una operación que aleja al objeto de su contexto inmediato y sus múltiples entornos de sentido para definirlo en una independencia fantasmal. Desde esta posición la alteridad resultaría un absoluto no-yo, lo radicalmente ajeno y fuera de mí: un elemento de contraste al margen del cual me constituyo (Alejos, 2006). Debido a esta comprensión algunas lecturas que quisieron dar cuenta de la alteridad se han mostrado tan paralizantes como las lecturas esencialistas, que asumen la identidad como un estado natural o como meta a la que se llega. En esta línea me parece importante recuperar la crítica de Malcuzyński a la lectura del sujeto bajtiniano en clave lacaniana y rimbaudiana: al argumentar sobre las reflexiones de Jacqueline Authier-Revuz (quien negaría que la idea del otro, como tal, existiera en el sistema de pensamiento bajtiniano, (Authier-Revuz, 1982, citado en Malcuzyński, 2006), la pensadora defendió que la alteridad bajtiniana no era tanto una cuestión de otredad como de heterogeneidad. Con ello buscaba desplazar las lecturas en clave psicoanalítica de Bajtín que identificaban al otro como



cesura y herida interna del yo: para Malcuzyński, el otro de Bajtín no coincide ni con el *petit autre* lacaniano (reflejo y proyección especular del yo, es decir, su semejante) ni con su noción de gran *Autre*, inaccesible e irrepresentable. La teórica se posicionó contra cualquier discurso que amenazara la integridad del sujeto sólo por reconocer los intercambios desde los que se constituye:

Me opongo a las interpretaciones anaxiológicas y ahistóricas que hacen de la relación dialógica, en el sentido bajtiniano del término, una amalgama sincrética resultante, a la vez, de Arthur Rimbaud, de Mijaíl Bajtín y de Jacques Lacan. En otras palabras, a nivel del discurso, “Yo [no] es un Otro”: si yo no puedo ser yo sin aceptar la relación interactiva y participativa contigo/interlocutor -el otro sujeto/discurso íntegro- pero que no es yo, esto no quiere decir que yo no sea yo, sujeto/discurso también íntegro, y que no podría confundirse con “un otro” ni con el Otro del otro (Malcuzyński, 2006: 28).

Ni la fusión o la sustitución entre las categorías yo-otro resultaban satisfactorias para lo que Malcuzyński entendió como la actividad constituyente del sujeto, sobre todo porque la rigidez de la oposición *ego/alter* bloqueaba la comprensión del sujeto como resultado de sus interacciones. Y si el yo no puede constituirse sin el otro (como algo *más* que un elemento que, fuera de él, lo define) un enfoque bajtiniano sí permite pensar al sujeto como práctica social, resultado de sus relaciones consigo mismo y el mundo. En esta recuperación positiva del papel de la alteridad Tatiana Bubnova afirmó, remontrándose a la primera de las relaciones del sujeto:

La influencia del otro sobre mí es, en un principio, favorable y benigna: el otro me otorga la primera definición de mí, de mi cuerpo, de mi valor y lo hace en los términos amorosos y plenos de una tensión emocional positiva irradiada por la persona que nos recibe por primera vez en el mundo (Bubnova, 2000: 19).

La cosmovisión de la cultura europea habría silenciado para Bubnova (en su lectura de Bajtín) el papel estructurante y positivo del otro, condición de posibilidad del yo y el nosotros/os en tanto que mundo. El otro bajtiniano se prueba así radicalmente social, “definido por su interacción con los demás y no por su condición deseante o su carencia de ese otro” (Sánchez-Mesa, 1999: 264). Por eso Bubnova afirmó que el otro “es la primera condición de la emergencia del sujeto que se dice «yo»” (Bubnova, 2000: 17) y al cuestionar la constitución del sujeto cartesiano a partir de su auto-afirmación añadió:

El postulado ontológico no sería entonces «yo soy» o, pongamos por caso, «pienso, luego soy» —¿por qué, dice Bajtín, sólo por haber advertido que pienso, debo considerar que pienso la verdad?— sino un «yo también soy», mediante el cual se otorga la primogenitura al otro (Bubnova, 2000: 17).

Recuperar, así, una lectura bajtiniana del sujeto tal y como Malczynski o Bubnova lo formularon nos obliga a reconocer la alteridad como factor constitutivo y establecer que la función del otro no se limita al antagonismo o la diferencia pues se trata de una instancia anterior a él y su condición de posibilidad: una actividad que lo nutre durante toda la vida.

## CONCIENCIA Y PALABRA AJENA

En *La palabra en la novela* (1975) Bajtín desarrolló una de sus contribuciones más importantes: la orientación del hablante hacia la palabra ajena, al considerar a esta última como el material del que se alimenta la conciencia individual: “La asimilación de la palabra ajena toma una significación ideológica profunda e importante en el proceso de formación ideológica del hombre, en el sentido propio de la palabra” (Bajtín, 1975: 158). Bajtín valoró de un modo tan positivo esta orientación que parece razonable entender su noción de sujeto como la resultante creativa de este intercambio, es decir, el sujeto como algo que llega *siempre después y en respuesta*: “La palabra propia se elabora gradual y lentamente a partir de las palabras ajenas reconocidas y asimiladas, y, en un principio, casi no se distinguen las fronteras entre ellas” (Bajtín, 1975: 161). De nuevo, son el contacto y la respuesta activa a este *input* lo que posibilita al sujeto: Bajtín entiende que esta conciencia surge porque se propone como reacción-réplica a los contenidos que ha incorporado. La palabra ajena es en este sentido ajena pero también interior, un alimento que orienta la construcción del sujeto desde ese adentro que permite el *entre*:

La conciencia, para vivir una vida ideológica independiente, se despierta en el universo de palabras ajenas que la rodean, de las que no se separa inicialmente; la diferencia entre la palabra propia y la palabra ajena, entre el pensamiento propio y el ajeno, aparece bastante tarde (Bajtín, 1975: 161).

El sujeto es proceso y actividad para Bajtín: un *work in progress* sin meta ni horizonte, necesariamente inacabado. En este sentido es posible pensar la conciencia como el lugar de intersección entre

las diversas formas de palabra (Bajtín distinguió entre la “*palabra autoritaria*” y la “*palabra intrínsecamente convincente*”, 1975: 158) como respuesta a una estructura dialógica. La conciencia sería el espacio donde estas relaciones se producen y, al mismo tiempo, el lugar donde sus fuerzas se constituyen como tales. Con frecuencia dichas fuerzas colisionan y se enfrentan entre sí, y orientan la propia constitución de la conciencia: “El conflicto y las relaciones dialogísticas entre estas categorías de palabra ideológica condicionan generalmente la historia de la conciencia ideológica individual” (Bajtín, 1975: 159). El espacio de la conciencia estaría así presidido por una disputa dialogizada, condicionada por “la lucha entre puntos de vista socio-lingüísticos y no por el conflicto intralingüístico de las voluntades individuales o de las contradicciones lógicas” (Bajtín, 1975: 91). Bajtín insiste a este respecto en algo decisivo: el conflicto se produce entre visiones del mundo y el modo en que siembran el terreno de nuestra conducta, antes que entre voluntades interiores definidas en abstracto:

Nuestro proceso de formación ideológica es precisamente la lucha intensa en nuestro interior por la supremacía de los diversos puntos de vista ideológico-verbales, los modos de enfoque, las orientaciones, las valoraciones (Bajtín, 1975: 162).

No obstante, Bajtín no propone un modelo mecanicista del sujeto pues siempre reconoce la capacidad creativa del hablante para responder a los contenidos que asume: “Porque la palabra ajena productiva, genera en repuesta, de manera dialogística, nuestra nueva palabra” (Bajtín, 1975: 163). Es importante advertir que Bajtín desplaza el foco emancipatorio hacia la palabra ajena, entendida como matriz y axioma, capaz de singularizar al otro y, paradójicamente, desen-

cadenar su diferencia. La palabra ajena no se aísla ni se pierde en su alteridad: al contrario, se alza como principio organizador de las palabras propias y se asimila porque el hablante es capaz de recrearla de forma plástica, es decir, reproducirla con su propio lenguaje. Su apertura la convierte en instrumento de conocimiento y su uso produce nuevas respuestas en otros sentidos y otras palabras propias:

Cuando la influencia es profunda y productiva no se trata de una imitación externa, de una simple reproducción, sino de un desarrollo creativo de la palabra ajena (con mayor precisión, de la palabra semiajena), dentro del nuevo contexto y en nuevas condiciones (Bajtín, 1975: 163).

Aquí Bajtín reseña algo importante: el matiz con que define la palabra *semiajena* arroja luz sobre la complejidad de su estatuto y función: no es completamente ajena en la medida en que el sujeto la incorpora pero sigue siendo *otra* en la medida en que aún no se ha articulado respuesta a partir de ella. Es la anticipación de lo que está por crearse.

Por todo lo dicho es posible pensar que la palabra autoritaria y la palabra intrínsecamente convincente son, dentro de la relación palabra-hablante, equivalentes a las fuerzas centrípetas y centrífugas que Bajtín definió en relación con la novela. También parece razonable afirmar que Bajtín defendió una construcción dialógica de la conciencia, constituida en coexistencia junto a las acciones y voces del otro. De modo que los signos que promueven su desarrollo no están a su disposición como si se tratase de un fondo de stock: se producen en la comunicación social, en el contacto. Todo lo anterior permite un acercamiento a la conciencia como fenómeno de umbral, en el sentido en que este trabajo viene desarrollando: al entender la orientación al otro como intersección constitutiva y

entrecruce vital, constituyente de la subjetividad. En sintonía con esto Malcuzyński afirmó que toda la “ontología del yo” (2006: 10) de Bajtín se dialogiza, en primer lugar, en esta frontera, y no puede ocurrir sino en este lugar lleno de tensiones. El sujeto se entiende, así, orientado hacia la relación con otros discursos:

recordemos que una teoría bajtiniana del discurso afirma que no sólo se trata de lo que acontece *al interior* de nuestra propia conciencia, sino en la frontera de la conciencia de otro sujeto cabal, completo, precisamente en el umbral. Para Bajtín, el más alto grado de socialidad estriba en el hecho de que cada experiencia interna, cada sujeto, termina por toparse con otro (Malcuzyński, 2006: 22).

Bajtín también apuntó en *Estética de la creación verbal* (1975) los límites del (auto)conocimiento: esto es, la condición inacabada de la percepción de sí del sujeto hasta que sus acciones son recogidas por otro. El pensador privilegió la visión desde el afuera (la frontalidad que poseo en la visión del otro y que, simultáneamente, el otro posee sobre mí) como espacio de conocimiento: la *exotopía*. “Sólo la acción de otro hombre es la que puede ser comprendida y artísticamente constituida por mí” (Bajtín, 1982: 48). Por esta razón (y en conexión con las anteriores reflexiones sobre la alteridad) Bubnova afirmó que la posición del otro es “decididamente ventajosa si la comparo con la mía: el otro posee un excedente de visión sobre mi persona y el mundo, al percibir todo aquello que yo no puedo ver desde mi posición única” (Bubnova, 2000: 19). A la luz de esto parece verosímil que el sujeto bajtiniano no sólo se constituya en un proceso dialógico sino que otorgue al otro un lugar privilegiado sobre él: sólo cuando las acciones sobrepasan el marco del propio actuante éste podrá

entenderlas como parte de su propio ser, y reaccionar a él en espera de nuevas comprensiones.

## EL DIALOGISMO INTERIOR

Para Bajtín la obra de Dostoievski giraba en torno a una cuestión: cómo el hablante comprendía la palabra ajena y cómo deseaba ser comprendido por su interlocutor. Se trataba, así, de un círculo infinito en el que intervenían la comprensión de uno-para-sí y uno-para-los-demás, así como la comprensión de los demás-en-uno y de los demás-en-sí-mismo. Se trataba, ante todo, de un juego de anticipación perpetuo. Bajtín celebró la habilidad de Dostoievski para obligar a sus personajes a reconocerse a sí mismos. Así lo expuso en su análisis de *El doble*, estructurado como diálogo interior a tres voces en los lindes de una conciencia desintegrada: *yo para mí, yo para otro y la voz ajena que no es reconocida*. Bajtín identificó en cada una de las obras de Dostoievski, bajo cualquiera de sus formas, la voz ajena susurra al oído del héroe: intercambio que producía combinaciones de palabras y voces pluriorientadas en el mismo discurso o, lo que es lo mismo, el fenómeno de dos conciencias entrecruzándose en una. Por eso Bajtín afirmó sobre el autor de *Crimen y castigo* que “no será común encontrar en sus obras ni una sola palabra que tienda a sí misma y a su objeto, es decir, no hay ni una sola palabra monológica” (Bajtín, 1963: 390). Para Bajtín el héroe en Dostoievski teme que el otro piense que teme su opinión, y es ese temor lo que lo delata y manifiesta el deseo de saber qué opina la conciencia ajena: no hay, así, capacidad para el sosiego desde la propia autodefinición. Es por esto que la llamada “palabra con una escapatoria” (Bajtín, 1963: 420) es relevante en su obra, pues representa la última palabra del héroe sobre sí mismo, su definición final (quien, de igual modo, ya ha anticipado la evaluación contraria de parte del otro).

Así, desde esta óptica “el que se arrepiente y se juzga a sí mismo sólo desea suscitar el elogio y la aceptación del otro: quiere y exige que el otro refute su autodefinición, reservándose a sí mismo una escapatoria por si acaso coincide con él, con su autocondena, y no aprovecha su privilegio de aprobación” (Bajtín, 1963: 423). De este modo, la palabra con escapatoria deforma gravemente la actitud del héroe consigo mismo ya que ni él mismo sabe de quién proviene su sentencia definitiva: “si de su propio arrepentimiento y autocondena o, por el contrario, de la opinión del otro, deseada y propiciada por él” (Bajtín, 1963: 426). A la luz de esto parece razonable entender el dialogismo no sólo como una relación entre voces sino como un sistema de observaciones: dialogar con el otro es observarlo y es, también, aceptar ser observado, ser objeto de observación del otro. El diálogo entre dos personas es aquí un duelo de observaciones: *yo te hago una observación (yo te digo algo)* y, al mismo tiempo, *yo te observo: te miro*.

## **BAJTÍN Y LA INTERMEDIALIDAD**

Las migraciones de Bajtín hacia prácticas discursivas como el cine o el teatro se han desarrollado en un grado menor que los enfoques proyectados en literatura. Con todo, en *Teoría y estética de la novela* (1975) el filósofo ya afirmó que el problema de cualquier dominio cultural era el de la relación con sus fronteras. De modo análogo a lo sucedido con la noción de sujeto, y asumido el absurdo de pensar la cultura *en el vacío*, Bajtín defendió la necesidad de vincular cualquier acto cultural con otros puntos de vista ya que sólo así encontraría “una argumentación fuerte y una justificación” (Bajtín, 1975: 30). Es esclarecedor advertir que el ruso identificó el tejido social como el lugar en que todo acto cultural se hace *necesario*: “Un punto de vista que no se implica en la unidad de la cultura no es



sino un simple hecho; y su especificidad puede parecer, sencillamente, arbitraria, caprichosa” (Bajtín, 1975: 30). Si la palabra constituyó para Bajtín el gran dispositivo dialógico fue porque ésta acontecía en el contacto y lo radicalmente social, en la incorporación plena de lo otro: “La palabra vive, en la frontera, entre su contexto y el contexto ajeno” (Zavala, 1992: 90). Así pues, habitar los límites no es para Bajtín una posibilidad o un experimento aislado: es la condición por la que todo acto cultural se constituye como tal, el espacio donde negocia sus particularidades: “Todo acto cultural vive, de manera esencial, en las fronteras: en esto reside su seriedad e importancia; alejado de las fronteras pierde terreno, significación, deviene arrogante, degenera y muere” (Bajtín, 1975: 30). Lejos de caer en poéticas de la desintegración que diluyen fronteras ante la imposibilidad de distinguir categorías, Bajtín no sólo definió la constitución del acto cultural al apuntar sus intersecciones sino que permite, en presente, pensar las prácticas intermediales como el lugar donde se negocian los procesos de especificidad.

En esta línea Jan Baetens y Domingo Sánchez-Mesa ya propusieron la utilidad de un enfoque dialógico a la hora de poner en marcha una perspectiva diferencial en el estudio de las transferencias entre y a través de medios “más sensible a las fricciones, los anacronismos y al conflicto tanto en el nivel inter- como intramedial, más atenta a la especificidad de cada medio y sus prácticas culturales, así como a sus dimensiones discursivas” (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017: 8). Esta actitud crítica se opondría la perspectiva desarrollada desde, por ejemplo, el *transmedia storytelling*, cuya centralidad en el estudio de las dinámicas corporativas y comerciales de la producción de ficción caería en evitables reduccionismos (que entienden la cultura en términos de producción-consumo). El dialogismo es, por tanto, propuesto como una sensibilidad que previene de la abstracción y el olvido de las especificidades de cada medio y, por otro lado (en

estrecho sentido con la *respuesta activa* bajtiniana) de considerar al espectador como consumidor pasivo de contenidos culturales.

Esta óptica no sólo nos permite pensar en un medio como el cinematográfico en términos de *bimedialidad* (pues articula dos sistemas de signos irreductibles: palabra e imagen) sino desentrañar la complejidad interna de otra textualidad en apariencia *más* monológica: la del guion de cine, terreno poco explorado en el ámbito teórico por considerarse un mero documento técnico para la realización de la película. Son ya clásicas las reflexiones del intelectual y cineasta Pier Paolo Pasolini (1972) en torno a la particularidad de esta forma de escritura, entendida como materialización autónoma de un proceso siempre en tensión hacia una nueva, la cinematográfica. Desde una aproximación más reciente, Javier López Izquierdo propuso que la palabra formulada en un guion de cine tiene por destino su adaptación a otro lenguaje (el visual) y dado que en ningún momento pierde tal directriz de vista la escritura cinematográfica puede entenderse también como “escritura restringida” (López, 2014: 11). Con este término Izquierdo define una textualidad particular que huye de metáforas, símbolos y ambigüedades semánticas y, por tanto, de todo lo que tradicionalmente se considera literario en aras de resultar traducible a una pantalla. López Izquierdo afirmó que en los diálogos de todo guion se producen todas las “figuras semánticas y de sintaxis” (2014: 12), aunque en ellos se puede constatar una voluntad de distancia de lo poético. La paradoja de esta forma tan particular de texto es que, pese a prescindir de todo lo que no pueda inferirse de la acción y el diálogo, no deja de proponer una forma estética específica que sirva a la lectura de imágenes. Se trata, así, de una escritura limitada cuya constante anticipación del papel que en ella juegan otros dispositivos determina sus características formales. Y es aquí donde encuentro útil emplear una óptica dialógica: en última instancia sería la lectura a dos voces, la doble articulación

de escritura y visión, la que produce la lectura de la historia. López Izquierdo también apuntó a un tercer lugar —el intersticio— como lugar de residencia del universo ficcional, pues afirma que “la historia que cuenta un guion está *entre* lo que se lee y lo que se ve” (López, 2014: 11, la cursiva es mía).

En relación con esto puede servirnos otra de las observaciones de Bajtín: la vinculada a la doble orientación o *bivocalidad* que el teórico propuso para definir ciertos fenómenos de la cultura. Ya que en la orientación a la palabra ajena “entran en colisión dos voces, dos puntos de vista, dos opiniones, y el ángulo de su mutua refracción puede oscilar, en una infinita gradación, desde la posibilidad de estar de acuerdo hasta una franca subversión” (Bubnova, 2000: 111) Bajtín propuso que la palabra bivocal podía ser activa, si *grosso modo* modificaba el discurso del autor, o pasiva, si se subordinaba al discurso sin adquirir un papel dominante. En un primer sentido amplio y ontológico, podríamos definir el modo como un texto cinematográfico es determinado por la imagen en términos de bivocalidad activa, pues es evidente que la incorporación (anticipada) de lo visual condiciona el discurso verbal, ya sea para contradecir, reforzar, anclar o desmentir su sentido. El discurso verbal se edifica, así, como una réplica anticipada a una imagen *que aún no ha llegado*: una réplica que adelanta dentro de sí el comportamiento de su interlocutor. Pero también esto puede entenderse a la inversa: la imagen no puede perder de vista el texto pues, en sentido estricto, éste le precede y *dicta los acontecimientos*. De modo que aunque el texto se piense a sí mismo “proyecto” de imagen, la imagen se constituye —literal y empíricamente— a partir del texto. Como si se tratara de una écfrasis inversa, la representación visual sucede a la representación verbal, de modo que la última nunca goza de plena independencia de la primera. Pero la relación que las une no es sólo de sucesión o relevo, pues la palabra se alimenta desde el

inicio de las *exigencias de la pantalla*, y por eso se constituye como escritura restringida. Así, la palabra y la imagen son sólo *semiajenas* respecto a la otra. Ambas dimensiones deben negociar su desarrollo con aquello que las interpela (y constituye) desde fuera, es decir: deben constituirse en coexistencia.

Antes que pensar en una palabra sometida a la imagen (recordemos cómo los actuales análisis de cine tienden a privilegiar el componente visual sobre cualquier análisis del discurso, asimilado al transcurso de la historia) encuentro verosímil definir esta relación como un proceso de transformación e intercambio mutuo: una actividad que pone en crisis la actual jerarquía de la imagen sobre la palabra o la antigua convicción de que la imagen cinematográfica debía subordinarse al texto como mera ilustración (como ejemplo remito al *Film d'art* francés, dedicado a ilustrar los grandes clásicos de la literatura atribuyendo una función secundaria a la imagen). En sintonía con esto el propio López Izquierdo concibió el guion de cine como texto-metamorfosis y texto-apertura, primer “tiento de película soñada” (López, 2014: 20). Dicho esto, parece razonable definirlo también como texto dialógico, doble y bivocal, forzado a pensarse simultáneamente imagen y palabra. En esta línea es posible pensar cualquier adaptación, écfrasis o guion de cine como prácticas que definen la frontera “como *intersección constitutiva* y entrecruce vital” (Malcuzyński, 1991: 255). Es decir, prácticas que se organizan a sí mismas desestabilizando sus intersecciones, actualizando un diálogo que realiza lo interdisciplinar y activa la identificación de discursos.

A este respecto también son significativas las reflexiones de Antonio Monegal (1994) en torno a uno de los textos más complejos de la historia del cine español: el guion de *Viaje a la luna*, escrito por Federico García Lorca entre 1929 y 1930 y que el propio Monegal definió como un fenómeno donde “la poesía, la pintura y el cine se alían para borrar las fronteras entre sí y dar lugar a un producto de

difícil clasificación” (Monegal, 1994: 1). En sus observaciones sobre el texto Monegal dio cuenta de los paradójicos diálogos inscritos en él: *Viaje a la luna* no es sólo el guion de cine escrito por un célebre poeta sino que, además, el texto incorpora el lenguaje cinematográfico a la escritura (al aludir *vía palabra* a fundidos, disoluciones, dobles exposiciones, *zooms* y demás términos propios de la puesta en pantalla). El guion está, así, lleno de “intermedial references” (Rajewsky, 2005: 53) que emplean vocabulario cinematográfico al servicio de la producción de símbolos y metáforas. Paradójicamente, al incorporar aquello que es propio de otro medio *y respondiendo de forma activa* a él, el texto cobra una asombrosa autonomía en tanto que texto poético: “Con el tiempo pasó a ser no ya el guion para una película pendiente, sino un texto poético más de Lorca, una obra literaria para ser leída. Sin duda *Viaje a la luna* es un texto que invita a una lectura poética” (Monegal, 1994: 1). Resulta esclarecedor advertir cómo la incorporación de la especificidad ajena actualiza y redefine la singularidad del texto literario, manifiesta a través de la des-naturalización de las convenciones del lenguaje del cine.

Para cerrar el círculo de conexiones, cabe destacar que el guion de *Viaje a la luna* fue llevado al cine en 1998 por un director que también era pintor: Frederic Amat, quien en un inicio planteó el mediometrage *al pintar la película* para después llevarla a la pantalla con actores. Todas estas circunstancias sirvieron para poner de manifiesto lo que Monegal (bajtinianamente, podríamos añadir) entendió como “el diálogo entre las artes que caracteriza esta obra” (1994: 1), es decir, definir el texto a partir de la historia de sus relaciones.

## CONCLUSIONES

Por todo lo anterior parece razonable defender que un enfoque dialógico permite articular cuestiones fundamentales para la teoría de

la intermedialidad y los estudios fílmicos: de un lado y en un plano interno, identifica el modo como el guion cinematográfico disputa su pluralidad interna, *al dialogizar* su especificidad y desgranar los mecanismos de su doble orientación. Por otro lado, en un plano externo, pone en marcha una sensibilidad que permite dar cuenta de las relaciones entre medios independientes, cuyos materiales son imposibles de pensar si no es a partir de sus encuentros.

Es posible advertir aquí el potencial teórico de conectar el pensamiento bajtiniano y las preocupaciones de la teoría de la intermedialidad. Este trabajo defiende la recuperación de Bajtín como herramienta que permite dar cuenta de la complejidad de cualquier medio al articular una genealogía intermedial: el pensamiento bajtiniano puede superponerse a aquellos enfoques que buscan identificar de qué manera ciertas áreas son afectadas por otras que parecían no hacerlo, al argumentar y ampliar la idea de que *no existen medios puros* a partir de su conexión con otros textos y materiales.

A su vez, una lectura bajtiniana permite leer fenómenos específicos como la adaptación o el guion cinematográfico como los lugares concretos donde dichas especificidades se negocian, actualizan y transforman. El interés que puede encontrarse en incorporar a Bajtín a este territorio es que su pensamiento propone nuevas vías de lectura a los objetos de estudio de la teoría de la intermedialidad, puesto que insiste en la dimensión social y *conflictiva* de sus intercambios. Así, estudiar cualquier práctica discursiva en términos de combinación semiótica resultaría insuficiente si dicha lectura no viniese acompañada de un estudio de las implicaciones socio-culturales de estas relaciones y la identificación exacta de los puntos de vista que involucra. Por otro lado, y en el intento de prevenir la carga utópica inscrita en la noción de diálogo (en tanto que depositaria de valores de la cultura democrática), es razonable suscribir que el intercambio de puntos de vista deba verificarse en la interacción

dialógica: su función crítica y emancipadora no debe darse por sentado sólo porque la *relación* acontezca sino por la constatación de un intercambio efectivo entre visiones del mundo.

Además, el guion de cine no puede pensarse sin atender a sus tensiones con la escritura literaria: ¿cómo definir su especificidad si no es a partir de su tensión con las restricciones que plantean otras escrituras, como la literaria o la teatral? Encuentro en este caso uno de los ejemplos más significativos de la imposibilidad de pensar su idiosincrasia si no es mirando hacia afuera, comprendiendo las relaciones con sus equivalentes en otros discursos y estableciendo en sentido negativo aquello que, en consecuencia, de forma provisional definimos como *específico* (pues también es enseñanza bajtiniana que ninguna coordenada define nada para siempre). También es posible advertir en el dialogismo una herramienta para entender la escritura visual del guion (lo que bajtinianamente llamo *doble orientación palabra-imagen*) con base en un doble diálogo: el de la textualidad orientada a la representación visual y el de la representación visual orientada hacia el texto. En este sentido el dialogismo es un mecanismo idóneo para identificar las formas de refuerzo, anclaje, negación o parodia (podríamos definir muchas más) que, también desde el guion, siempre se plantean entre palabra e imagen. Reconocer todos estos timbres o posibilidades de encuentro abre el espectro de lectura y permite ir más allá de la mera identificación de relaciones de sumisión de la palabra a la imagen o viceversa que en ocasiones conciben muchos análisis. El empleo de este tipo de lecturas, proyectadas siempre desde la especificidad fílmica, puede proponerse como lectura complementaria al resto de análisis en cine, contruidos a partir de los signos *específicos* del lenguaje cinematográfico.

Del mismo modo advierto los riesgos y dificultades de manejar un enfoque que sólo atiende a la interacción entre fenómenos: puede

que, en cierto sentido, el empleo de esta óptica encuentre zonas donde resulte imposible deshacer los nudos (como el propio Bajtín advirtió en su análisis del discurso en Dostoievski). Aquí se puede identificar uno de los límites de este pensamiento: la dificultad de una mirada que pretenda reacentuar la *diferencia* en medio de la relación y el cambio. Aun así encuentro pertinente proponer este límite como punto de partida de este enfoque, lejos de constatar su fracaso y caer en la parálisis. Pese a la segura dificultad de encontrarnos con áreas, categorías y cuestiones difíciles de desempañar, entiendo que esta limitación no desactiva las posibilidades de esta lectura en el umbral, siempre atenta al otro que dice *aquí estoy* para responder: *y yo también*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEJOS, José (2006), "Identidad y alteridad en Bajtín", en *Acta Poética*, Vol. 27, Núm. 1, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 45-61.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, (1982), "Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours", en *D. R. L. A. V. Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine*, Vol. 26, Paris: Université de Paris VIII, pp. 91-151.
- BAJTÍN, Mijaíl (1963), *Problemas de la poética de Dostoievski*, traducido por Bubnova, T., México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- (1975), *Teoría y estética de la novela*, traducido por Kriukunova H.S. y Cazcarra V., Madrid: Taurus, 1989.
- (1975), *Estética de la creación verbal*, traducido por Bubnova, T., México: Siglo XXI, 1982.



- (1986), *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, traducido por Bubnova, T; Zavala, Iris, M. y Ponzio, A. (comentarios), Barcelona: Anthropos.
- BUBNOVA, Tatiana (2000), *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*, México: Alfaguara.
- CORONA, Franco (1986), *Bachtin teórico del diálogo*, Milano: Franco Angeli.
- GRANDE ROSALES, María Ángeles (1994), *Proyección crítica de Bajtín: la articulación de una contrapoética*, Granada: Universidad de Granada.
- LINDIG, Erika (2009), “El sujeto discursivo: la construcción social de subjetividades en el pensamiento de Bajtín y su Círculo”, en *Acta Poética*, Vol. 30, Núm. 1, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 323-339.
- LÓPEZ IZQUIERDO, Javier (2014), *Teoría del guion cinematográfico. Lectura y escritura*, Madrid: Síntesis.
- MALCUZYNSKI, Marie-Pierrette (1991), “El «monitoring»; hacia una semiótica social comparada”, en Malcuzyński M.P. (ed.) *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, pp. 153-174.
- (2006), “Yo no es un O/otro”, en *Acta Poética*, Vol. 27, Núm. 1, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 19-44.
- MONÉGAL, Antonio (1994), “Entre el papel y la pantalla”, en Monégál, A. (ed.), *Viaje a la luna*, Valencia: Pre-textos, pp. 7-40.
- PASOLINI, Pier Paolo (1972), “La sceneggiatura che è una struttura che vuole essere un'altra struttura”, en *Empirismo eretico*, Milano: Garzanti, pp. 188-197.
- PONZIO, Augusto (1992), *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*, Milano: Bompiani.

- RAJEWSKY, Irina (2005), “Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, en *Intermedialités/Intermedialities*, Núm 6, Montréal: Université de Montréal, pp. 43-63.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo (1995), “La comprensión dialógica. Bajtín y la hermenéutica filosófica”, en *Eutopías 2ª Época. Revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos*, Vol. 107, Valencia: Episteme.
- (1997), “Bajtín ante la semiótica de la cultura”, en Cáceres, Manuel (ed.), *En la esfera semiótica lotmaniana. Estudios en honor de Iuri Mijáilovich Lotman*, Valencia: Episteme, pp. 124-137.
- (1999), *Literatura y cultura de la responsabilidad: el pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín*, Granada: Comares.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo y BAETENS, Jan (2017), “La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los New Media Studies”, en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Núm. 27, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, pp. 6-27.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (2013), *El concepto de sujeto literario y otros ensayos críticos*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- ZAVALA, Iris María (1991), *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín*, Espasa-Calpe: Madrid.
- (1992), *Escuchar a Bajtín*, Barcelona: Montesinos.
- (1996), “Escribir desde la frontera”, *Proyecto Ensayo Hispánico*, <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/debates/iris-zavala.html>, [1-04-2017]

**LA MINORÍA PROTESTANTE ESPAÑOLA, RECEPTORA  
DE NOVELAS ANGLÓFONAS DEL SIGLO XIX**

**THE SPANISH PROTESTANT MINORITY: READERSHIP  
OF ENGLISH NOVELS FROM THE 19TH CENTURY**

Alberto ZAZO ESTEBAN

*I.E.S. Santo Tomás de Aquino de Íscar, España*

azazo@educa.jcyl.es

**Palabras clave:** Segunda Reforma, siglo XIX, protestantismo, literatura, libertad religiosa

**Resumen:** El silencio impuesto en España por los autos de fe del siglo XVI duró trescientos años. Solo en el XIX, a la par que los avances liberales, empezaría a oírse de nuevo voces en defensa de una libertad de cultos que no se consolidaría hasta la revolución de 1868. Los protestantes españoles, centrados en la controversia teológica y la fundación de iglesias, apenas cultivaron los textos puramente literarios; pero novelas procedentes de Inglaterra fueron traducidas y proporcionadas a las familias como medio de esparcimiento y devoción. Se estudian con detalle en este artículo los textos de cinco obras que, hasta hace bien poco, pasaban de generación en generación entre los protestantes españoles.

**Mots-clés:** Seconde Réforme, XIX<sup>e</sup> siècle, protestantisme, littérature, liberté de religion

**Résumé:** Pendant 300 ans, les croyances religieuses non catholiques furent étouffées par la pratique courante d'autodafés de l'Inquisition espagnole. Ce n'est qu'au XIX<sup>e</sup> siècle que, parallèlement à la montée d'une idéologie plus libérale, diverses voix se firent entendre sur le droit à la liberté de culte, un droit qui ne verrait le jour qu'avec la Glorieuse Révolution en 1868. Les Protestants espagnols, préoccupés par la controverse théologique et la construction d'églises, négligèrent l'écriture de textes littéraires. En revanche, ils traduisirent des ouvrages anglais qui furent ensuite distribués aux familles comme moyen de détente et de dévotion. Cet article étudie en détail les textes de cinq de ces œuvres, transmises de génération en génération au sein du peuple protestant espagnol jusque récemment.

**Keywords:** Second Reformation, 19<sup>th</sup> century, Protestantism, literature, freedom of religion.

**Abstract:** For 300 years, the Spanish Inquisition's common practice of auto-da-fés resulted in a unanimous silence in matters of other religious beliefs. It was only in the 19<sup>th</sup> century, as a more liberal ideology took centre stage, that new voices championed the rights of different faiths, rights that would not materialise until the Glorious Revolution in 1868. Spanish Protestants, focused on theological controversy and church building as they were, invested little time creating literary material. They did, however, translate English works which were then provided to Protestant families as a means of relaxation and religious veneration. This article analyses in great detail five novels which have traditionally been passed for generations amongst Protestant Spanish till very recently.

Después de que el protestantismo fuera erradicado en suelo hispano, la Inquisición veló por la unidad impuesta en los autos de fe del siglo XVI. Se refugiaba en Europa quien había esquivado el quemadero, y poco a poco se olvidaba España de cualquier vestigio de Reforma. Tal situación duró trescientos años. Solo en tiempos de Fernando VII, a la sombra del nuevo sentir liberal, volvería el reformismo a hacer oír sus balbuceos. Ser protestante, difundir tratados, o la mera discrepancia con la Iglesia, eran conductas tan prohibidas como antes; pero el enclave inglés de Gibraltar, además de brindar su cobijo a la disidencia política, facilitaba ahora una

labor proselitista. El reciente exilio inglés de Blanco White, la clandestinidad de Luis de Usoz y la impresión en Londres de los periódicos de Juan Calderón son algunos de los hitos anteriores a la revolución de 1868.

Los protestantes españoles de entonces, los de antes y los de después del libre culto, estaban tan centrados en su causa que dedicaron casi todos sus escritos al debate apologético. Desenmascarar a la Iglesia, al poner de relieve —Biblia en mano— sus invenciones doctrinales, absorbía todo impulso; y novelistas como Emilio Martínez o poetas como Carlos Araujo eran tan raros como el teatro en la Edad Media. No ha de extrañar, por tanto, que se importaran lecturas que hoy apenas se recuerdan en el país que las creó. Inglaterra era su origen; instrucción y amenidad, los únicos criterios.

Tiene su interés el hecho de que algunas/os autoras/es ingleses usaran la persecución religiosa en España como tema de sus novelas históricas. Buenos ejemplos son Grace Aguilar, William H. G. Kingston y Elizabeth Rundle Charles. La primera, descendiente de sefarditas, se centró más en el pueblo judío; pero los otros prestaron no poca atención a los luteranos del siglo XVI. Solo el libro de Charles, sin embargo, llegó a leerse en nuestro idioma.<sup>1</sup> Escrito en 1865, alude en su prefacio al «awakening of some hearts in Spain, in these latter

<sup>1</sup> Aguilar (1816-1847) es autora de la póstuma *The Vale of Cedars, or The Martyr* (1851); Kingston (1814-1880) lo es de *The Last Look: a Tale of the Spanish Inquisition* (1869); mientras que a Charles (1828-1896) se le debe *The Martyrs of Spain and the Liberators of Holland* (1865). Esta última se tradujo en 1871 por iniciativa de William I. Knapp, y dice M. Menéndez Pelayo que circuló «con profusión» a pesar de que «el autor apenas supo utilizar ninguno de los ricos elementos que le suministraba el asunto», resultando una obra «de bien poco mérito y de ningún color local» (Menéndez Pelayo, 1998-2000: I, 968). Aun así, en 1900 iba ya por la sexta edición.

days, to embrace and suffer loss of all things for the faith which inspired Spanish martyrs three hundred years ago» (Charles, 1865: vii). Gracias a los nuevos protestantes, dice, lo ocurrido en el XVI «seems no longer like the last page of the history of pure Christian life in their country» (Charles, 1865: vii).

Mucho más populares en Europa entera fueron los *Misterios de la Inquisición*, que Madame de Suberwick firmó en 1844 con el seudónimo de M. V. de Féréal. El libro, en forma narrativa y generosamente ilustrado, recoge una larga tradición de tortura y goticismo, y es paradigma en el retrato del insano proceder sexual de los inquisidores. Aunque orientado más al Santo Oficio, el texto recrea

el valor de los secuaces de Lutero, su heroico desprecio de la vida terrestre, la increíble firmeza de esos hombres graves y severos que miraban como una violación de la ley cristiana toda molicie y abandono a los goces de la vida; y procuraban atraer a los hombres a la sencillez llena de grandeza de los primeros siglos del cristianismo (Suberwick, 1845: II, 46-47).

Los hermanos Cazalla, Beatriz de Vivero, Alfonso Pérez, y cuantos encarnaron esas virtudes, se retratan en el discurso de Herrezuelo ante el Oficio:

Cuando la Iglesia desfigura y envilece las tradiciones evangélicas, confiando a manos impuras la custodia de la grey de Jesucristo, es preciso que los hombres sabios y los prudentes se constituyan depositarios de la ley, y que con el Evangelio en la mano condenen a los que han transformado el Evangelio en código de disolución y latrocinio (Suberwick, 1845: II, 46).

Merecen también destacarse las palabras puestas en boca de Carlos V sobre los «secuaces» de Lutero —«abominable raza que detesto»—, pues cuestionan la tolerancia que algunos le atribuían:

¡La herejía! He aquí la verdadera llaga del reino. Las doctrinas de Lutero han penetrado por todo; y ese fraile insensato, que se cree más hábil que los padres de la Iglesia, más santo que el papa mismo, ha arrojado sobre toda la Europa católica una inmensa tea de discordia. Su doctrina es abominable y perniciosa, y nunca aprobaré bastante el celo que los inquisidores de mi reino despliegan contra los insensatos que se dejan seducir por ella (Suberwick, 1845: II, 17).<sup>2</sup>

Pero, por mucho que aporten estos libros, nuestra atención debe ser para cinco textos que, hasta hace bien poco, pasaban de padres a hijas/os entre los protestantes.

## 1. *ANDRÉS DUNN*

Entre otros «papelejos no menos venenosos», situó Menéndez Pelayo una «especie de novelita en que un campesino irlandés re-

---

<sup>2</sup> Se dice luego, sin embargo, que, «lejos de ser piadoso por convicción y firmemente partidario de las doctrinas de Roma, Carlos V las hubiera cambiado gustosísimo por las de Lutero si las ideas de la independencia de la Reforma no hubiesen espantado su asombradizo despotismo. [...] Carlos] comprendió mal sus verdaderos intereses: más sólido apoyo hubiese encontrado en la filosofía ilustrada y en la lealtad de los protestantes, que en el despótico y ambicioso fanatismo de los frailes. Pero no adivinó esto, y dejó caer la balanza del lado hacia el cual creyó que su interés la inclinaba» (Suberwick, 1845: II, 19-20).

niega de la fe de sus mayores» (Menéndez Pelayo, 1998-2000: II, 892). A pesar de esta escueta presencia en la *Historia de los heterodoxos*, el *Andrés Dunn* había sido —junto al periódico *El Alba* y el *Preservativo contra Roma* de Blanco White— un instrumento ideal de propaganda protestante por su brevedad y sencillez. Circuló con profusión por España, y fue objeto de cinco refutaciones en la prensa y una elaborada réplica, no menos difundida, de Vicente de la Fuente.<sup>3</sup> Todo un éxito para quienes trataban de hacer que la Reforma renaciera en el siglo XIX, tal y como recuerda exultante Ángel Herreros de Mora:

Books, tracts and articles in newspapers circulated largely, freely, and with good effect. The liberal press afforded us powerful and decided help, contending, without reserve, against the system and the abuses of the antichristian Church of the Popes (Herreros de Mora, 1856: 8).

La *Relación circunstanciada de la conversión del irlandés Andrés Dunn* la tradujo el metodista William Harris Rule a partir de un texto inglés

---

<sup>3</sup> Del *Andrés* salieron «numerosas ediciones en español en Europa y América»; solamente en Sevilla en 1860, hizo José Vázquez «dos ediciones clandestinas de 3.000 ejemplares cada una, destinadas a cubrir exclusivamente la demanda andaluza» (J.B. Vilar & M. Vilar, 1995: 15). La respuesta se llamaba *Andrés Tunn*, y se imprimió como primer número de *El protestante protestado*. En el mismo año de su lanzamiento (1869), el opúsculo se imprimió no menos de cinco veces, y siguió editándose en el futuro con el subtítulo de *El Tuno*. Otros títulos de la serie debidos a De la Fuente son *La muerte feliz*, *La Virgen María según la Biblia* y *Respuesta al manifiesto de la asamblea protestante*. Francisco Gómez de Salazar —co-autor de la publicación— es responsable de los números *La salvación del pecador*; *Sí, hay un Salvador para ti*; y *El amor de Dios hacia los pecadores* (Menéndez Pelayo, 1998-2000: II, 1.006).



tradicionalmente atribuido al reverendo Thomas Kelly;<sup>4</sup> y su primera impresión se hizo en Gibraltar «a costa de la Sociedad de los Estados Unidos de América para la Circulación de Tratados Religiosos» (Rule, 1842: portada), que es, de nuevo en palabras de Menéndez Pelayo, «la que ha infestado y sigue infestando a España con este género de literatura» (Menéndez Pelayo, 1998-2000: II, 892). Su éxito no debe extrañarnos, pues cualquier heterodoxo español debió sentirse como en casa al leer la reprimenda con que el cura del libro, el padre Domingo, premia al pobre Andrés por su «manía de indagar»:

Parece que te han enseñado a despreciar tu clero, y ya no temes que se te impongan penitencias. Yo no esperaba otra cosa desde que tuviste el atrevimiento de leer el Nuevo Testamento. Si estuviéramos en España o en Portugal, bien pronto te quitaría esa herejía metiéndote en la Inquisición, donde pagarías caro tu arrojo en disputar contra la autoridad del clero. Mas, en este país, aquel vil principio de *la libertad de conciencia* está tan en boga que cualquiera puede pensar por sí mismo, y nuestro poder está bajo un pie poco respetable<sup>5</sup> (Rule, 1842: 12).

<sup>4</sup> Este irlandés (1769-1854) es más conocido por su prolífica labor en la composición de himnos: escribió y publicó nada menos que 765 en 51 años, de los que alrededor de cien seguían en uso a principios del siglo xx (Julian, 1907: I, 614-615). El original traducido por Rule era un tomito de 80 páginas titulado *Andrew Dunn: a Narrative. Particularly Addressed to the Roman Catholics of Ireland*, firmado por «a friend to primitive Christianity». La impresión más antigua que hemos localizado se anuncia como la segunda y es de 1803; otras ediciones lo titulan *Andrew Dunn, an Irish Story: The Remarkable Narrative of Andrew Dunn's Conversion by Reading the New Testament*.

<sup>5</sup> Se dice en *Andrés Tunn* que «podíamos contestar a esta novela protestante con otra en que los católicos fuéramos todos santos y los protestantes tontos y pícaros.

Y ¿cómo no hacer propia la respuesta del labriego?:

Sin querer faltar al respeto que le debo a V., [...] no puedo menos de dar gracias a Dios de que tengo la dichosa suerte de vivir en un país donde todo hombre puede juzgar por sí mismo; y hace poco honor a una religión cualquiera el que se deba emplear el tormento para obligar a los hombres a seguirla<sup>6</sup> (Rule, 1842: 12).

Pero empecemos por el principio. Andrés Dunn es un hombre del campo, noble y sencillo, que ha llegado a cumplir los cuarenta sin cuestionar la religión de sus padres. Nunca se le ha echado en falta en la misa o la confesión, y hasta el cura del lugar le tiene por «muy hombre de bien». Llegado a esa edad, sin embargo —y sin ningún incentivo aparente—,<sup>7</sup> empieza a «reflexionar sobre la

---

[...] Con todo, como nuestra causa es tan buena, no queremos hacerlo así; dejaremos una gran parte de la novela tal cual está, poniendo en boca de Andrés Dunn lo que dice el folleto protestante, y que le responda el P. Domingo lo que debía decir, en vez de tantas necedades que el librito protestante le hace pronunciar» (Fuente, 1869: 5-6)

<sup>6</sup> Al *Tuno* —le llamaremos así por claridad— le responde el cura: «¿Tienes valor para hablar de libertad de conciencia en un país como Irlanda, cuyas horribles leyes penales, dictadas por los protestantes ingleses, han sido el escándalo de Europa hasta muy entrado este siglo? ¿No quemó Isabel de Inglaterra más de setenta y dos mil católicos? ¿No asesinó su padre un número mucho mayor?» (Fuente, 1869: 27).

<sup>7</sup> *El Tuno* reconoce haberse iniciado sus dudas tras la lectura de «un librito protestante que me acaban de regalar» (Fuente, 1869: 8). Sobre el mote, dice De la Fuente que «algunos de los que han leído el folleto protestante han creído que debía llamarse, en lugar de *Dunn*, Andrés *Tont*: prefiero apellidarle *Tunn*. Ya por Andalucía y por los barrios bajos de Madrid lo llaman *Andrés el Tuno*» (Fuente, 1869: 6).

suma importancia de la religión, y a conocer su ignorancia sobre esta materia»; y, como persona confiada que es, acude al padre Domingo en busca de ayuda. Desde el primer momento muestra Andrés su inquietud racional —«entiendo tanto de religión como puede entender cualquier irracional, lo cual me parece no es propio de un cristiano» (Rule, 1842: 1-2)—, por lo que no se contenta con la infalibilidad de la Iglesia que el cura le da por enseñanza: «Bien sabe vuestra reverencia —responde Andrés— que no está fuera de razón que uno sea un poco exigente cuando tiene tanto que perder o ganar». La charla le lleva a descubrir —¡por primera vez!— que existe la Biblia;<sup>8</sup> y que los curas, «para el bien de nuestro rebaño, nos reservamos la facultad de explicar estos lugares de la Sagrada Escritura, conforme al sentido en que la Iglesia los interpreta» (Rule, 1842: 3-4).

«¡Qué gustoso debe ser —se dice el buen Andrés, protestante por instinto— el leer la historia de Jesucristo, y qué provechoso el aprender la doctrina que enseñó, en el mismo libro donde se encuentra y en las mismas palabras con que la expresó!»; pero, para su desgracia, el cura no corrige su falsa creencia de que el Nuevo Testamento no se lee sino «en idioma extranjero». No tarda, sin embargo, en tener

<sup>8</sup> En nota al pie, comenta de la Fuente: «En España nadie lo ignora: lo que hay es que los que no saben leer no lo leen, y otros, sabiendo, no quieren leerlo» (Fuente, 1869: 13). Sobre el veto a su lectura, le dice el cura al *Tuno*: «Cuando en el siglo XVI se hacía gran abuso de las biblias en lengua vulgar, prohibió la Iglesia su lectura, siendo así que antes era permitida; y en proporción que ha ido pasando el peligro, ha ido mitigando lentamente esta prohibición. [...] Si tienes alguna dificultad, ven con tu libro, y yo te responderé a tus dudas por el libro mismo tuyo, confrontándolo con el mío», porque es sabido que los protestantes «suprimen y mutilan en sus biblias todos los pasajes con que se combaten sus errores» (Fuente, 1869: 11-12).

un ejemplar entre sus manos. «¿Por qué no quería el padre Domingo que lo tuviese?», no puede evitar preguntarse; pero enseguida se vuelca en la lectura, con la actitud ideal de humildad y fe en la ayuda de Dios: «Siendo el libro suyo, espero me dará capacidad para entenderlo» (Rule, 1842: 4-6). El texto refuta de inmediato la doctrina romana, pues no hay en él «ni una palabra del papa, misa, confesionario, penitencias, absolución canónica, méritos de santos, días de fiesta, comer pescado, rezar rosario, ni de otras varias cosas que el padre Domingo había predicado» (Rule, 1842: 7).

¿A qué debe darle mayor importancia: a las palabras de Jesús —«que aseguran que, sin embargo de ser yo pecador, no me rechazarán»— o al hecho de que, mirando a sus obras, «Dios podía justamente condenarle a la perdición eterna» (Rule, 1842: 7-8)? La duda le atormenta, pero la Biblia le convierte al fin:

Se enterneció al contemplar el amor que Dios manifestó enviando a su Hijo para salvar a los pecadores; y encomendándose como pecador a la misericordia no merecida de Dios por Jesucristo, experimentó desde entonces un dulce sosiego y consuelo(Rule, 1842: 9-10).<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Según la réplica católica, *el Tuno* vio «más cómodo el absolverse a sí mismo, al estilo protestante, doctrina cómoda y ancha, en que uno es juez y parte al mismo tiempo». Claro que, «cuando el bueno de Andrés le manifestó a su mujer que solo con decir aquella oración se creía ya en estado de gracia y se había consolado, la graciosa andaluza no pudo menos de decirle: —Por algo dicen en mi tierra que el que no se consuela es porque no quiere»; y ya antes le había dicho la esposa: «¡Ya se ve! Si en lugar de salirte a fumar durante el sermón, hubieras estado oyéndolo, no te hubieran chocado, por leerlos en un libro, esos pasajes que nuestros sacerdotes nos están repitiendo a cada paso» (Fuente, 1869: 22 y 18).

Excepto la hija mayor, «que no era realmente religiosa», toda la familia sigue los pasos de Andrés;<sup>10</sup> y el cura, alertado por su ausencia en la iglesia, decide intervenir. El racionalismo de Dunn vuelve a aflorar: «La convicción de que vivía en el error fue causa de la mudanza que tanto le ofende —le dice—; y le aseguro que solo razones más convincentes me harían volver a la Iglesia de la que acabo de separarme» (Rule, 1842: 13).

El colérico párroco se siente humillado por la serenidad del aldeaño y, aunque solo sea por cuestión de imagen, acepta la invitación de pasar a su casa y debatir. Han pasado dos capítulos, y la novela deja de ser tal por unas horas: la familia al completo rodea a los dos hombres para no perder detalle de la pugna —parte central y mensaje del libro—: como Andrés se niega a acatar la prohibición de leer las Escrituras, el cura accede por fin a entrar en su juego y probar, a través de ellas mismas, «que, a pesar de las cavilaciones de los herejes, todo lo que reprobaba en la Iglesia católica era de divina institución» (Rule, 1842: 16). El terreno está allanado para que por él desfilen la misa, la confesión y penitencia, la extremaunción, el purgatorio, el culto a las/os santos y , en especial, «el modo en que los pecados pueden reconciliarse con Dios»:

Habiendo leído el Nuevo Testamento, veo que yo no era tan bueno como creía. La divina sabiduría que en él se encierra me enseña que todos los hombres somos pecadores

<sup>10</sup> Al igual que la hija es la excepción en el caso de Andrés, solo el hijo del *Tuno* —llamado, para colmo, Martín— «princiaba a tener los vicios de su padre, y siempre había sido algo indócil a los consejos de su piadosa madre para que fuese a la iglesia y frecuentase los sacramentos, siendo más afecto al vino y al juego» (Fuente, 1869: 23-24).

ante Dios, que por los pecados que hemos cometido todos merecemos la condenación eterna, y que por naturaleza somos todos malos y corrompidos. [...] Me hace saber que los que se salvan lo consiguen por la gracia de Dios, mediante la muerte y méritos de Jesucristo, sin que ellos tengan ningún mérito propio (Rule, 1842: 26-28).

La paciencia del cura se agota cuando Andrés se apiada de su ceguera: don Domingo «se levantó airadísimo» y, dando un portazo, se despidió de ellos decidido a excomulgarlos «para escarmentar a otros y disuadirles de seguir su ejemplo». Andrés, por supuesto, no se arredra; antes bien se enorgullece de ser «objeto de escarnio y oprobio por amor de su divino Señor, a quien oraba fervorosamente que le diese gracia suficiente para sufrir los insultos y la persecución que le esperaban» (Rule, 1842: 29). Y la obtuvo: Andrés no solo sobrelleva el ataque de sus enemigos, encarnados en el pendenciero Jaime Nowlan, sino que los acaba convirtiendo con su ejemplo. Casi como un cuento de hadas, el relato se cierra con la comparación de las muertes del padre Domingo y Jaime Nowlan: feliz este por su fe, atormentado aquel por su conciencia.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> La conclusión del relato del *Tuno*, en la que Andrés —rechazado y embargado por los protestantes— es socorrido por el cura y emigra a la tierra de su esposa, merece citarse como broche: «Reconcilióse con la Iglesia católica; y, como ya no tenían más que los pobres harapos que llevaban puestos, hubieron de implorar la caridad de los católicos para pagar el pobre viaje de su emigración. Con lágrimas en los ojos abandonaron aquella tierra de Irlanda, de donde el protestantismo ahuyenta todos los años a 30.000 católicos. Andrés, que aún conservaba fuerzas para el trabajo, halló paz, consuelos y subsistencia en la católica España» (Fuente, 1869: 89-90).

## 2. LEGH RICHMOND

Gustaba este reverendo inglés de llamar *narrativas auténticas* a sus novelas, relatadas desde su propia perspectiva de ministro anglicano. Al menos dos de ellas se volcaron al español y circularon ampliamente en forma de folletos: *The Young Cottager* y *The Dairyman's Daughter*, ambas de alrededor de 1814. Aquella fue traducida por el militar exiliado Manuel Martínez de Morentín; no sabemos si es también autor de la versión de *Dairyman's Daughter*. En ninguno de los cuadernillos consta la fecha de impresión, aunque las traducciones deben situarse en los años 1840-1850, cuando Morentín —tal y como se dice en una de las portadas— ejercía como profesor de lenguas en Londres.

Al inequívoco carácter doctrinal de Richmond, se suma una marcadísima preferencia por los entornos humildes. No sorprende, por tanto, su popularidad en la Segunda Reforma, pues esta tuvo su foco principal en las clases populares. Sirva como ejemplo esta apología de la pobreza sacada de *La hija del lechero*:

Muchas son las dificultades que presentan a una profesión religiosa las riquezas y las conexiones elevadas. En verdad, es una dicha cuando la gracia obra de tal modo que después de haber combatido con el orgullo, con los halagos del lujo y de la opinión mundana, hace que el noble poderoso aparezca adornado con la verdadera pobreza de espíritu, la abnegación de sí mismo, la humildad y profunda espiritualidad de corazón. Pero generalmente, si queremos ver a la religión en su más puro carácter, la hemos de buscar entre los pobres de este mundo, que son ricos en la fe. ¿Cuán a menudo la choza del pobre se halla ser el palacio de Dios? (Richmond, [s.a.] b: 1-2).

Las dos historias son muy parecidas, pues ambas presentan las inquietudes de una joven ante la muerte. La primera es Juana, de doce años, hija mayor de una familia pobre de «la aldea adonde Dios fue servido llamarme la primera vez al ejercicio de mi sagrado ministerio». Una vez por semana, acude con otros niños «a instruirse y recibir pasto espiritual bajo mi cuidado y dirección»; y la obsesión del reverendo por la muerte no se hace esperar:

No tenía que alargar mucho la vista para encontrar materia propia para la exhortación y amonestación que convenía a la comprensión e inteligencia del pequeño grupo: la contigüidad al cementerio me ponía en el caso de llamarles alguna vez la atención a los sepulcros diciéndoles: «Vosotros, vástagos y plantas tiernas como sois, ninguno de vosotros es demasiado joven para bajar a él; y en toda probabilidad, más de la mitad de los cadáveres sepultados en las tumbas que miráis son de pequeñitos como vosotros». De aquí tomaba campo para explicarles quién era «la resurrección y la vida»; y quién era el solo que podía libertarlos del aguijón de la muerte (Richmond, [s.a.] a: 1-2).

Tan graves lecciones hacen que Juana no deje de pensar en «el estado de su alma», lo que deviene en un cambio de vida: su alejamiento del pecado, la lectura de la Biblia y su constante hablar de Dios despiertan las burlas de parientes y vecinos. Más aún desde que tiene tisis, la niña habla «de cosas buenas, de cosas santas... de la Biblia, del Salvador, de la vida, de la muerte, del cielo, del infierno» (Richmond, [s.a.] a: 6).

Dos ideas perturban a Juana: primero, su salvación; segundo, la de sus padres, pues conviven estos con «alborotadores» y «quimeristas», «beben licores espirituosos y juran y riñen; hacen lo que dista



de ser bueno» (Richmond, [s.a.] a: 5 y 13). La tranquiliza —sobre los otros— la toma de conciencia de su madre: «Sí, hija mía, ¡sí! Tienes razón. He sido y soy una inveterada pecadora; he mirado con total desprecio las cosas santas» (Richmond, [s.a.] a: 29).<sup>12</sup> Sobre su propia alma, dice Juana: «Consuelo o satisfacción en el mundo, para mí, no lo hay; tampoco me considero digna, ni con derecho para obtener recompensas en el cielo» (Richmond, [s.a.] a: 12). Pero de boca del reverendo obtendrá la paz protestante: es cierto que todo pecador merece ir al infierno, pero de ellos Cristo salva «a todos los que en él creen» (Richmond, [s.a.] a: 8). Con esto en mente, la joven puede morir con «una *serenidad* y una *calma* envidiables»:

Ya los primeros rayos del sol iluminaban y daban nuevo lustre a lo triste de las paredes del cuarto, como para demostrar el «glorioso cambio» que había tenido lugar momentos antes en la parte impercedera e inmortal de la ejemplar y buena de Juanita. [...] ¡Qué cambio para Juana! ¡Salir de aquel nada limpio zaquizamí, para entrar en el paraíso! (Richmond, [s.a.] a: 39-40).

El lechero del otro relato tiene dos hijas: la menor acaba de morir, y aunque «la pobrecita no solía seguir las buenas costumbres de su hermana mayor, [...] creo que el modo con que la habló su hermana,

<sup>12</sup> El narrador —menos joven— no sucumbe ante la euforia: «Durante este tiempo, y después en actos de esta especie, he tenido ocasión de observar que los *malos e indiferentes* se afectan de un modo no común cuando se hallan a la cabecera de un pariente moribundo: en tales momentos, se les escapan confesiones de su mala vida y se proponen planes de enmienda; pero el tiempo viene a borrar aquellas impresiones, a la manera que se disipa el rocío de la mañana» (Richmond, [s.a.] a: 31).

antes que muriese, fue el medio de salvar su alma». También aquí la hija mayor cambió de vida tras oír predicar a alguien «a quien los vientos contrarios habían impedido embarcarse en un buque» (Richmond, [s.a.] b: 4 y 14);<sup>13</sup> era, además, objeto de las burlas de su hermana, pero logró por fin hacerla razonar, pues murió diciendo que esperaba «que el Salvador de su hermana sería también el suyo; porque veía su depravación y desamparo, y solo deseaba reposar en Jesucristo como el único medio de salvarse» (Richmond, [s.a.] b: 6). La desgracia se ceba con la familia, y la otra hija enferma de gravedad: «¡Oh! Señor —llora la madre—, mi Isabel, mi querida niña, está tan mala; ¿qué haré sin ella? Pensé que yo me hubiera muerto primero, pero...». «Pero el Señor —corta el reverendo— quiere que antes que Vd. se muera, vea la feliz llegada de su hija a la gloria. ¿No hay misericordia en esto?» (Richmond, [s.a.] b: 12). En efecto, la muerte —como en *La joven campesina*— no es más que dicha si la confianza en Cristo es plena:

Cuando le pregunto algo a mi corazón, temo fiarme de él,  
porque es traidor y me ha engañado muchas veces. Pero,

---

<sup>13</sup> «La Providencia, con sus «vientos contrarios», está más presente que en *La joven campesina*; así, en el entierro de la hermana: «Un hombre de la aldea, que hasta esta ocasión había sido no solo de carácter descuidado, sino abandonado, entró en la iglesia por pura curiosidad; pero durante el oficio, por medio de algunas expresiones en él contenidas, sintió la convicción de sus pecados y del peligro en que se hallaba. Esta fue una impresión que nunca se borró, y que se fue gradualmente perfeccionado hasta efectuar su conversión, de la cual tuve muchas y repetidas pruebas. Hablaba él con frecuencia del oficio fúnebre, como del medio de que Dios, por su misericordia, se valió para atraerle al conocimiento de la verdad. ¡Cuán manifiesta era la reunión de circunstancias que por una Providencia especial atrajeron a la misma sepultura, y en aquel mismo día, al grave y al descuidado!» (Richmond, [s.a.] b: 6-7).

cuando me dirijo a Jesucristo, me responde con promesas que me fortalecen, y no me dejan dudar de su poder y deseo de salvarme. Yo estoy en sus manos, y deseo permanecer en ellas; creo firmemente que nunca me abandonará y que perfeccionará mi salvación. En esta esperanza vivo, y en ella deseo morir<sup>14</sup> (Richmond, [s.a.] b: 19).

### 3. EMMA LESLIE

No mucho se sabe de esta prolífica victoriana, salvo que sus novelas se encontraban aún en las tiendas bastante después de su muerte en 1909. Su tono confesional la condena a ser una desconocida para el lector español, pero *La casa de doña Constanza* —por situarse en nuestro siglo XVI— fue «libremente» traducida del francés en 1894.

Sevilla, 1517. El joven príncipe Carlos se dirige de Flandes a España para tomar las riendas del reino en lugar de su madre Juana. La Inquisición funciona desde hace cuarenta años, y los andaluces ven en el cambio de rey la ocasión ideal de negociar su abolición.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> «Nada temas, alma cristiana, pues esta es la puerta del cielo», dice el narrador; y luego ante el cadáver: «He aprendido de vos, como en un espejo viviente, *quién* es el que principia, continúa y concluye la obra de la fe y del amor. Jesús es todo: él será glorificado. Él ganó la corona, y él solo merece llevarla. Que nadie intente robarle su gloria; él salva, y salva a lo extremo» (Richmond, [s.a.] b: 19 y 23-24).

<sup>15</sup> «Un gran número de notables de Sevilla habían ya discutido, alrededor de las hermosas fuentes de sus suntuosos patios, los medios de combatir este tribunal odioso, cuyos juicios inicuos amenazaban hacer desaparecer el saber, así como las libertades civiles y religiosas. Sumas considerables habían sido enviadas, a título de regalos, al Sumo Pontífice, para obtener de él la reforma de los abusos inquisitoriales. La ciudad había enviado al encuentro del nuevo rey delegados, encargados de hacerle prometer, antes de su llegada y de su confirmación en el trono, algunas mejoras en este sentido» (Leslie, 1894: 7-8).

Tan delicada misión se encomienda a Pedro de Castro, ilustre sevillano y esposo de la bella Constanza, embarazada a sus tiernos diecisiete años. Ella da a luz en ausencia de don Pedro, y comete el grave crimen de querer compartir con su marido la alegría del bautizo. La demora del sacramento resulta fatal, pues la criatura muere inesperadamente y los crueles miembros de la Iglesia niegan todo alivio a la joven:

La Iglesia, nuestra buena madre, ha esperado a vuestro hijo, pronta para recibirlo, desde el día que nació. Usted ha dilatado siempre para más tarde el momento de presentarlo a los abrazos de su seno maternal. He ahí por qué su juicio ha caído sobre usted (Leslie, 1894: 14).<sup>16</sup>

La reacción que el desconsuelo causa en padre y madre es muy distinta, aunque ambos comparten el influjo del bondadoso jardinero, descendiente de herejes valdenses cobijados por el padre de don Pedro en su castillo<sup>17</sup>. El anciano trata de confortar a doña

---

<sup>16</sup> El rencor juega un papel importante: «Es inútil —le dice Constanza a su esposo, dispuesto a buscar ayuda en cualquier parte—; ya lo he hecho yo, y unos y otros me han respondido que el objeto de tu viaje bastaría por sí solo para inclinar a la Iglesia a no hacer nada, aunque estuviese en su posibilidad hacerlo» (Leslie, 1894: 26).

<sup>17</sup> «Aunque hacía mucho tiempo que los descendientes de estos antiguos valdenses se habían conformado en el exterior con las reglas de la Iglesia establecida, no habían dejado de conservar contra ella ciertas dudas y alguna desconfianza. En algunos de ellos, estos sentimientos moraban latentes, sin que ellos mismos se diesen de ello cuenta. En ese número estaba nuestro jardinero. Pero en este día todos sus sentimientos y desconfianzas se despertaron y surgieron de nuevo» (Leslie, 1894: 17).

Constanza, cegada por la idea de que «la Iglesia repudia a tales muertos y hasta les niega sepultura cristiana». «La voz de la Iglesia no es siempre la voz de Dios», responde el viejo Díaz, y le relata —en un simbólico pasaje— cómo su propia madre halló aliento en la Biblia tras la muerte de su bebé:

No, señora. No es la Iglesia, no es tampoco la Virgen María; es el Señor Jesús quien lo ha rescatado con su sangre. Escuche usted, señora, la lección que yo aprendí de mi abuelo cuando yo era niño. Las flores blancas, de que he cubierto la pequeña cuna, son el emblema de la inocencia, pues el pequeño niño no había cometido pecado. Mas al mirar yo esas pequeñas flores, me acordé que nadie puede ser admitido en el cielo apoyándose en su inocencia y en sus buenas obras, y que el hijito mismo de la señora, aunque tan pequeño, llevaba dentro de sí la marca del pecado. [...] Por eso entre las flores blancas he puesto algunas rojas. Sobre ellas descansará el pequeño niño, como todo pecador necesita hacerlo sobre la sangre expiatoria de Jesucristo (Leslie, 1894: 22-23).

«¡Oh! —responde ella, cuya educación religiosa es tan pobre que ni siquiera ha oído hablar de la Biblia—. <sup>18</sup> ¡Si yo pudiese creer unas verdades de tanto consuelo!». Pero no lo hace, y su defensa es darse «más que nunca a las prácticas religiosas»:

---

<sup>18</sup> «Había leído las *Cartas* de santa Matilde, las *Meditaciones* de Landolfo, y otras varias obras recomendadas como las obras por excelencia de la religión y de la devoción por el cardenal Jiménez, que tenía buen cuidado por otra parte de quemar todas las biblias en castellano que caían en su poder» (Leslie, 1894: 19-20).

Esperaba por medio de estas obras de penitencia poder aliviar de alguna manera la situación de su hijo. Con este objeto, y cediendo a las sollicitaciones incesantes de su confesor, consagraba grandes sumas a la Iglesia. Había concebido también la idea de renunciar a su casa, su marido y sus amigos, para encerrarse en un convento, esperando que Dios aceptaría su renuncia completa a los goces del mundo en bien del alma de su hijo (Leslie, 1894: 28-29).

Llegado el día, la mujer incluso entrega a la Iglesia a sus gemelos recién nacidos.<sup>19</sup> Don Pedro, en cambio, no solo busca en su biblioteca el ejemplar de la Biblia que leía el abuelo de Díaz, sino que indaga además en la independencia de la Iglesia española respecto a la romana, y da con los textos que todo lo asientan en

la doctrina, la fe, y no la persona de san Pedro. Mas ¿cuál era en realidad esta fe, esta doctrina? Y no recordaba haber encontrado el más mínimo vestigio de ella ni en las leyendas de la vida de Pedro ni en las de los santos, cuando precisamente debía ocupar el primer puesto en la enseñanza de la Iglesia (Leslie, 1894: 29-30).

Descubre también en sus pesquisas unas cartas escritas a su padre por Nebrija, después de que la Inquisición condenara sus obras sobre la Biblia:

---

<sup>19</sup> Aún en pleno luto, el obispo se había apresurado a «insinuar a Constanza la necesidad de consagrar a la Iglesia una parte considerable de sus riquezas en expiación de su pecado: la pérdida del hijo por su falta». Pasado el tiempo, cuenta la dama a su esposo, «desde el momento en que me sentí madre, prometí con juramento a mi confesor y al obispo consagrar a mi hijo, fuese del sexo que fuese, a la Iglesia desde el día mismo de su nacimiento» (Leslie, 1894: 27 y 34).

¿No es bastante —dice una de ellas— que yo someta mi juicio a la voluntad de Cristo en las Escrituras? ¿Es necesario que yo rechace como falso lo que me parece ser una verdad tan clara como la luz del medio día? ¿Qué tiranía es esta la de querer impedir a un hombre, bajo pena de los más crueles tormentos, el decir lo que piensa, sobre todo cuando hace profesión del más profundo respeto a la religión? (Leslie, 1894: 43).

Sumado todo a la impresión obtenida por don Pedro en Roma —donde, «como Lutero algunos años antes, se había escandalizado profundamente de la corrupción y del ateísmo que públicamente exhibían el pueblo, el clero, los cardenales y el mismo papa» (Leslie, 1894: 42)—,<sup>20</sup> la puerta se abre a su conversión y, con ella, al drama familiar.

Los caminos de los cónyuges se separan: empujada por su vil confesor, y a pesar del amor por su marido, Constanza se retira con Juana, otra hija recién nacida, al convento de Santa María; mientras, don Pedro confirma su salto al luteranismo:

Pedro llegó bien pronto a la convicción clara y precisa de esta verdad: que la salvación no depende de la buena voluntad de los curas, ni del papa, ni de la intercesión de

---

<sup>20</sup> «Era entonces —continúa el texto— moda corriente en la ciudad santa poner en duda la vida futura y la inmortalidad del alma. En la corte pontificia nadie hacía escrúpulo de emplear los textos sagrados para los chistes y retruécanos más groseros, y burlarse de los misterios de la fe. Y sin embargo, esa Iglesia, Iglesia escéptica, Iglesia de costumbres corrompidas, era la Iglesia que reclamaba para sí sola el derecho de perdonar pecados, de abrir y cerrar a su voluntad las puertas del cielo» (Leslie, 1894: 42).

los santos, ni de la obras meritorias que pueda el hombre hacer, sino que fue adquirida y asegurada, una vez para siempre, por la muerte de Cristo para «todo aquel que en Él cree», y no cuenta para la remisión de los pecados más que con la aspersion de la sangre derramada sobre la cruz, «la cual», dice san Juan, «nos limpia de todo pecado» (Leslie, 1894: 59).

Distanciados, ven pasar los acontecimientos del siglo: los descubrimientos en América, la rebelión de los comuneros, el nacimiento de Felipe II, el cisma inglés, la fundación de los jesuitas. Y así han de pasar largos años antes de que Juana, convertida en jovencita, deje el convento y se instale con su padre: «Ahora existía un lazo de unión entre el marido y la mujer» (Leslie, 1894: 98).<sup>21</sup> La mu-chacha es desde ahora el eje de la novela: convertida en protestante y prometida en matrimonio al histórico Rodrigo de Valero, no solo atraerá a la Reforma a su madre, sino también a los gemelos consagrados a la Iglesia al punto de nacer.<sup>22</sup> Y entonces, cuando

---

<sup>21</sup> «Educada dentro de los muros del convento, bajo la dirección y vigilancia de las monjas, [Juana] no había tardado en descubrir los celos mezquinos y los pequeños escándalos de la comunidad. [...] Este espectáculo la había desengañado de tal manera, que a pesar de su juventud no veía en la religión sino una farsa engañadora, una comedia hipócrita con que el clero se burlaba del pueblo, y llegó a persuadirse que el clero no creía en la existencia de Dios más que ella». Desde niña preguntó por «el misterio de que estaba rodeada su infancia», y dedujo que «consistía únicamente en la sospecha de herejía que pesaba sobre su padre. Este descubrimiento, en lugar de hacérselo sospechoso y retraerla de él, había por el contrario hecho crecer más su simpatía hacia él» (Leslie, 1894: 85-86).

<sup>22</sup> Rodrigo será uno de los doce monjes fugados de San Isidro en 1557, mientras que Isabel, descubierta por su superiora de Santa Clara, en Valladolid, «fue arro-



todo parece ir viento en popa, la Inquisición irrumpe sin piedad: «Había principiado el eclipse de España. Las tinieblas, que habían nacido en Sevilla en 1558, fueron creciendo cada año más, hasta llegar a hacerse casi completas» (Leslie, 1894: 215). Se empieza así a cumplir la profecía pronunciada, al ver llegar el cambio, por un ancianísimo Díaz:

El día de la buena voluntad y de la gracia principia a extender sus primeros resplandores sobre España; mas si España no lo reconoce, si pone una venda sobre los ojos para no ver brillar esta aurora, si rechaza esta salvación que le es ofrecida, entonces verá hundirse con la verdad todas sus grandezas, todas sus glorias, todas sus riquezas y sus libertades todas. En lugar de permanecer la dueña del mundo y ser la reina de todas las naciones, será para todas ellas un objeto de burla y desprecio. La más negra oscuridad envolverá al país; el pueblo será sumido en tinieblas y sombra de muerte (Leslie, 1894: 158-159).<sup>23</sup>

---

jada sin piedad en un calabozo húmedo, donde enfermó poco tiempo después, y murió en medio de atroces sufrimientos el día mismo en que su hermano Rodrigo escapaba del convento» (Leslie, 1894: 212). También Valero muere en reclusión perpetua, y Constanza sucumbe derrotada por su agitación interna. Don Pedro, Rodrigo y Juana acaban huyendo a Ginebra. Como concesión a la justicia poética, el malvado padre Antonio morirá contagiado por la peste.

<sup>23</sup> Y añade la narradora: «Con todas las ventajas de su situación excepcional y de sus riquezas minerales, a pesar de sus minas de oro, plata, hierro, mercurio, plomo, etc., a pesar de su suelo susceptible de cultivo, la España es hoy en Europa uno de los países más pobres, más ignorantes y atrasados. Privada de toda verdadera libertad, política, civil y religiosa, a pesar de vivir en tiempos y con la denominación de liberal, parece haber perdido su carácter nacional, haberse enervado y hecho

Así ocurrió; y sin embargo, dice Leslie, la simiente «ha estado por mucho tiempo escondida», pero «Dios no la ha olvidado»:

En nuestra época, un rayo de luz parece infiltrarse en medio de las tinieblas y desvanecer su oscuridad. ¿No podría concluirse que España está destinada a aceptar el Evangelio antes de mucho tiempo, y a recibir con empeño la gracia que rehusó con obstinación hace trescientos años? (Leslie, 1894: 215).

#### 4. *MAGDALENA*

En su tesis doctoral, Patrocinio Ríos dejaba viva la ilusión de que el poeta Carlos Araujo hubiera sido autor también de una novela titulada *Magdalena*. Incita a pensarlo una ficha de la Biblioteca Nacional, en que se le atribuye un pequeño volumen anónimo reeditado por Clie en 1977 (Ríos Sánchez, 1991: 431). Debió de ser, sin embargo, la labor de traducción la que el responsable de catalogación quiso poner a nombre de Araujo, pues se trata en realidad de un texto inglés españolizado en 1890 en la editorial de Federico Fliedner, con el título *Magdalena: novela histórica para niños*. El original se publicó por entregas en 1883, en la sección «Pages for the Young» de la revista *The Sunday at Home*, publicada por la Religious Tract Society con el objeto de proporcionar a la familia cristiana lecturas con que pasar en casa el día del Señor.<sup>24</sup>

---

indolente en tal grado, que en política prevalece siempre el partido que manda; en religión hay un indiferentismo que mata; en agricultura, industria, economía, comercio, arrastra una vida muy lánguida» (Leslie, 1894: 160).

<sup>24</sup> El nombre lo decía todo: *The Sunday at Home: a Family Magazine for Sabbath Reading*. Se leyó por vez primera el 4 de mayo de 1854, y estuvo viva nada me-

A pesar del título español, la novelita juvenil tiene poco de histórica y mucho de edificante, pues cuenta la infancia de Magdalena y su relación con la Biblia. La muchacha ha crecido «en uno de los barrios más pobres y más populosos» de Florencia, después de que su madre abandonara el hogar paterno en Suiza para casarse con un obrero italiano del ferrocarril. Catalina —«joven y atractiva»— no había llevado bien los rigores de su padre Juan Nodet, que «se negó a darle su bendición» y con el que no volvió a hablar ni siquiera tras la muerte de la esposa y madre. Su marido Pedro era «muy bueno para con ella», y con el nacimiento de Magdalena «quedó completada su felicidad conyugal» (Araujo, 1977: 11-13). Pero un accidente le causó la muerte, y Catalina, rota de dolor, acabó perdiendo también su empleo de portera. En tal situación conocemos a madre e hija, con el agravante de que Catalina tiene la tisis y está al borde de la muerte:

Entonces se acordó de todo lo pasado, y comprendió cuán egoísta e ingrata había sido su conducta para con sus padres; pero sobre todo la afectó más vivamente su conducta ingrata para con Dios. Muy deseosa del perdón y de la paz, los buscó en la vieja Biblia, regalo un día de su padre, que por muchos años había tenido arrinconada y olvidada (Araujo, 1977: 13-14).

---

nos que hasta 1940. Junto a la *Leisure Hour* (1852-1908), fue la cabeza visible del llamado «Sabbatarian movement, devoted to preserving Sunday as a day of rest and of religious observance». Las revistas, creadas ambas por el editor James Macauley, salían cada semana y se vendían por un penique (Olsen, 2014: 23). La novela *Madeleine* se recoge seriada en el volumen 30 (1883), págs. 494-750.

Y los encuentra antes de morir, pero lamenta entonces no haber introducido a Magdalena en el libro, «creyéndola muy joven para comprender el motivo de sus lágrimas»: «Gran gozo y gratitud inundaron su corazón, y entonces comprendió también que no había cumplido los deberes más importantes como madre» (Araujo, 1977: 14). *In extremis* escribe a su padre, poniéndole al cargo de la niña; y de esta se despide así:

Este libro es mi tesoro máspreciado y mi consuelo mayor. Me habla del amor de Dios y de su perdón. Lena, oye: si me pongo peor, y si el Señor me lleva para estar con Él, promete guardar este libro hasta que llegue tu abuelo, escóndelo de todos para que no te lo quiten. El abuelo te enseñará a leerlo, [...] y tendrás presente cuando lo estudies que este Evangelio fue toda mi felicidad en el tiempo de mis postrimerías (Araujo, 1977: 16).

A pesar de su edad, no duda Juan Nodet en ponerse en camino rumbo a Italia: «Señor, te doy gracias porque has oído mis oraciones. Has hallado mi oveja extraviada. ¡Bendito sea tu nombre, Padre Santo!» (Araujo, 1977: 18). A pie, pide limosna con un violín y en compañía de su perro Sirra, el anciano recorre el camino hasta su nieta; pero pronto decide que aquel entorno papista no es más que un peligro para la pequeña: «Uno se creería entre dioses paganos. Y en cuanto a ti, pobre niña, veo que cuanto antes debemos salir de aquí: estás ya medio pervertida» (Araujo, 1977: 27).<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> El abuelo lo ve claro al visitar el *duomo*: «Muy pronto tomó el lugar de la reverencia una indignación sin límites al ver las estatuas de la Virgen, las pinturas de los santos y las genuflexiones de los devotos delante de los altares dedicados a

Al ser la salud del alma lo primero, el viejo pone en riesgo la del cuerpo para llevar a Magdalena consigo a Suiza. «Todas las noches, el abuelo colocaba el pequeño libro negro sobre sus rodillas, y mientras la niña seguía línea tras línea con su dedo, leía él el mensaje de paz» (Araujo, 1977: 29). Pero el consuelo espiritual no resta dureza al trayecto, y pronto don Juan necesita atención médica. Recibida la noticia de su muerte, Magdalena es acogida por una compañía de titiriteros: «¿Qué será de ella entre gente tan infiel y descreída? ¿Se olvidará del Dios de su abuelo?» (Araujo, 1977: 55). En un principio, así parece suceder; pero la Providencia está detrás de todo, y la muchacha y el joven Beppo cumplirán cada uno su papel en la vida del otro: por querer ayudarle en su tristeza, ella retoma el Evangelio; y gracias a ella, Beppo se siente al fin en paz: «La vida no me ha dado nada, ni goces, ni cariño, y ahora estaría enteramente desesperado si Dios no hubiera tenido piedad de mí. Él me ha enseñado la verdad acerca de Jesús y del cielo. Y creo que voy a ir allá» (Araujo, 1977: 78).

A pesar de su vida de pecado, el joven —con el ejemplo del buen ladrón bíblico en mente— muere con «un aire de tranquilidad y felicidad tal, que, según miraba el maestro, se sentía penetrado de un respeto involuntario y un temor inexplicable» (Araujo, 1977: 85).<sup>26</sup>

---

los hombres y no a Dios; sobre todo, cuando al salir de la iglesia mojó Magdalena sus dedos en la pila de agua bendita y se persignó, casi se incomodó con la niña. “¿Qué es esto?”, dijo con viveza, “¿eres católico-romana?”. “No sé”, respondió la niña» (Araujo, 1977: 27).

<sup>26</sup> «Algunas veces, cuando pienso en lo malo que he sido, me parece casi imposible que iré al cielo. Pero entonces me acuerdo del “ladrón”, ¿sabes? Jesús le perdonó, y me perdonará a mí también. Lo siento *aquí* —añadió, poniendo su mano sobre su corazón;— pero la vista del libro me ayuda». También el payaso da el primer paso hacia la conversión gracias a la niña: «Ah, Birichino —dice el narrador—, pobre

Cumplida su misión, Magdalena huye del maestro circense que quiere vender a su perro, y se refugiará con un viejo sacristán y su hermana. Al oír su relato, sus nuevos valedores piensan que quizá la niña sea heredera de los bienes de su abuelo; pero, la niña no conoce el apellido de don Juan. Se les ocurre entonces que muchas personas escriben su nombre al frente de su Biblia... Y así es: «El libro del abuelo había hablado otra vez» (Araujo, 1977: 119). Lo que sigue es todo dicha: descubren que Juan Nodet no llegó a morir tras su enfermedad. Niña, anciano y perro se reencuentran y celebran la bondad de Dios:

Ha sido tu libro, querido abuelo, el que lo ha hecho todo; sin él nunca habría pensado en el Señor. Habría olvidado todo lo que me enseñaste; no podría haber consolado a Beppo cuando estuvo enfermo, y me habría encontrado mucho más infeliz y abandonada sin él. Ahora tú nunca más me dejarás, ¿no es verdad? (Araujo, 1977: 126).

El anciano no puede responder más que la verdad: «El libro nunca te dejará»; el mismo mensaje con que la novela se despide de los pequeños lectores:

Niños, no perdáis nunca el cariño a vuestra Biblia; en ella os habla Dios. Y cuando alguna vez os encontréis, como Magdalena, sin un amigo ni pariente en el mundo, os queda el mejor amigo y el pariente más allegado: Dios, el

---

*clown*, no eres tú el único delante de quien se ha levantado esta terrible pregunta en letras de fuego: —¿Y entonces...? Pero si tu alma tiene hambre y sed, Dios no la dejará sin respuesta» (Araujo, 1977: 83 y 78).

Padre celestial, que os habla por su Biblia (Araujo, 1977: 126-127).

## 5. DEBORAH ALCOCK

Algo menos olvidadas están las novelas de esta irlandesa, hija de un clérigo anglicano, nacida en Kilkenny en 1835. Históricas y de trasfondo religioso, recrean episodios de la Reforma en Escocia, Bohemia o los Países Bajos. Varias de ellas pueden leerse en castellano,<sup>27</sup> pero es a *Los hermanos españoles* a la que debe dirigirse todo nuestro interés. Publicada en 1870, su traducción apareció seriada en las páginas de *El Cristiano* entre 1898 y 1899, para convertirse en libro en 1900 y ser, poco después de la muerte de la autora, objeto de una edición conmemorativa (1914). Es su novela más popular, y la productora cristiana Unusual Films la llevó al cine en 1971 con el título *Flame in the Wind*, bajo la dirección de su fundadora Katherine Stenholm.

Media el siglo XVI. Rodrigo de Valero, o Valer, es ya historia: aún se recuerda su muerte en reclusión, y su sambenito adorna la catedral de Sevilla como advertencia a los fieles.<sup>28</sup> Los héroes serán esta vez los dos hijos del conde de Nuera, enviado por el emperador

---

<sup>27</sup> Por ejemplo, *El doctor Adrián: una historia de los Países Bajos en los días del príncipe de Orange*; *La cruz y la corona: recuerdos de la revocación del Edicto de Nantes*; o *Aplastado pero vencedor: narración histórica del siglo XV*; todas ellas impresas en Madrid entre 1910 y 1920, por Valentín Tordesillas para la Sociedad de Publicaciones Religiosas.

<sup>28</sup> Su influjo está mucho más cerca de los protagonistas de lo que ellos creen, pues al hermano mayor —Juan Rodrigo— le dio su padre ese nombre no por el Cid, como él piensa, sino «en memoria de un amigo suyo de quien cuanto menos se hable, mejor». Así le aconseja su tío Manuel (Alcock, 1914: 18).

a las Indias por causas oscuras, y desaparecido al fin en Araucanía. El destino de Juan y Carlos, vástagos de ilustre linaje caído en desgracia y huérfanos desde la infancia, está en manos de su tío Manuel: al mayor, arrogante pero noble, le reserva la carrera militar; Carlos, más reflexivo y reservado, entrará en el seno de la Iglesia.<sup>29</sup> La decisión es bien acogida y, antes de partir, los mozos miran de nuevo la frase que el conde grabó con diamante en su ventana: «El Dorado / Yo he hallado». Cada hermano buscará su propio El Dorado, sin olvidar la promesa que desde niños los ha unido: llegar a saber de su padre. Pero la ruta prevista la va a cambiar el Evangelio.

Tras su paso por Alcalá, donde Juan se bate tres veces en duelo y Carlos sondea los «enmohecidos volúmenes de los escolásticos» (Alcock, 1914: 25), la crisis se presenta en varios frentes: la carrera eclesiástica entra en conflicto con el amor de Carlos por Beatriz, sobrina huérfana de la esposa de don Manuel y —para colmo— objeto a su vez de los amores de su hermano; por si eso fuera poco, Carlos oye mencionar el nombre de su padre junto al sambenito de Rodrigo de Valero. Asustado por sus propias ocurrencias, llega a pensar que la muerte de Juan lo arreglaría todo, el reciente licenciado en Teología hallará respuesta por la vía más inesperada:

---

<sup>29</sup> Su maestro, fray Sebastián, algo quemado por lo austero del castillo, los describe así: «D. Juan es perezoso e insolente, y al mismo tiempo de tan indómito carácter que no lleva con paciencia corrección de ninguna clase. El menor, D. Carlos, es de índole más dócil y realmente apto para el estudio, si no fuera porque su hermano, que no sirve para nada, le está siempre conduciendo al mal» (Alcock, 1914: 15). Para la narradora, en cambio, «Juan era muy popular entre los de su edad, porque su orgullo no era agresivo, y su fogoso temperamento se hallaba equilibrado por una gran generosidad de carácter»; y «Carlos ofrecía a sus instructores admirable material con que poder formar un aventajado y grande eclesiástico. Vino a ellos jovenzuelo, de quince años, inocente, sincero y afectuoso» (Alcock, 1914: 25-26).



el encuentro casual con un arriero. Resulta éste ser el «colporteur» Julián Hernández, que pone en su mano un Testamento y abre un camino que completarán los también históricos Constantino, Carlos de Seso, Losada y los monjes de San Isidro.<sup>30</sup> La Reforma ganará también a Juan, no obstante lo curioso es que ambos hermanos invierten ahora sus papeles: quien desde niño «parecía más débil» es, en adelante, un héroe de acero que da testimonio y confiesa su crimen sin temor; mientras que Juan, «jefe indiscutible» en otro tiempo, se ve relegado al fingimiento ante la sociedad sevillana.

Es en este acertado tratamiento de los personajes donde reside el principal valor de la novela, capaz por ello de agradar al lector

---

<sup>30</sup> Dice el prólogo que, «salvo lo que se refiere a la historia personal de los hermanos y su familia, todo lo demás es verídico. [...] Exceptuando una conversación con Julián Hernández, otra con D. Carlos de Seso y unas cuantas palabras de Losada, necesarias para la inteligencia de la narración, la ficción ha respetado los gloriosos nombres de aquellos mártires» (Alcock, 1914: vii). Las charlas ideadas por Alcock son cruciales en la conversión de Carlos. Julianillo le dice: «Vuestra excelencia sabe algo *acerca de Dios*. ¿Pero no es eso muy diferente que *conocer a Dios*? [...] No aconsejo a vuestra merced que busque paz en la religión, sino en Dios, y en Cristo que nos le ha revelado» (Alcock, 1914: 64-65). Se cuenta luego que «de esta manera el de Seso se convirtió insensiblemente en maestro, y Carlos aceptó con gusto el lugar de discípulo, no sin mostrar grande asombro ante la ciencia teológica que aquel seglar poseía». A su enseñanza responde don Carlos: «¡Dios nos valga! ¿Luego somos *luteranos*?». «Es muy posible que Cristo —resuelve Seso— nos esté haciendo otra pregunta: ¿Somos nosotros de aquellos que le siguen *por dondequiera que fuere*?» (Alcock, 1914: 103 y 107). Cristóbal de Losada, «después de haberle instruido suficientemente en particular, y haber probado satisfactoriamente su sinceridad, le reveló la existencia, en Sevilla, de una iglesia luterana en debida forma organizada, de la que él mismo era pastor en la actualidad» (Alcock, 1914: 120); finalmente, en San Isidro «le acogieron con aquel amor peculiar que emana de ser discípulos del mismo Maestro, especialmente cuando constituyen un pequeño rebaño rodeado de enemigos» (Alcock, 1914: 126).

de cualquier condición. Veamos algunos ejemplos que la destacan sobre otros relatos hasta aquí tratados.

Gonzalo, hijo de don Manuel, es un joven envidioso y descreído que tacha a los luteranos de «miserables» y a su iglesia de «nido de víboras» (Alcock, 1914: 187); dará contra las cuerdas, sin embargo, cuando vea a su amada, María de Bohorques, entre los detenidos. Por confortarle retrasa Carlos su salida de España y es por ello arrestado. Atormentado por su conciencia, Gonzalo busca en el Nuevo Testamento, y aprende que «hay salvación aun de las ligaduras de la corrupción, por medio de Aquel que vino a llamar, no a los justos, sino a los pecadores»; y sabrá morir con serenidad tras oír que María pereció sin sufrimiento (Alcock, 1914: 315 y 332).

Sebastián, instructor de los muchachos, era el clásico fraile guiado por su tripa, y por saciarla «estaba dispuesto a servir y a adular a hombres peores que él» (Alcock, 1914: 259). Colabora con el inquisidor Munébraga, pero no es capaz de ver el sufrimiento de Carlos, cautivo ya por herejía, sin que todo su mundo se resquebraje:

No era su conciencia la que había despertado; era su corazón. Hasta aquí solo había pensado en sí mismo. [...] Pero los tres últimos meses había experimentado de nuevo lo que no había vuelto a sentir desde que abrazó sollozando a su madre en el locutorio del convento franciscano, a la edad de ocho años (Alcock, 1914: 299-300).<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> «Decir que hubiera hecho —sigue con gracia el texto— todo cuanto estuviese en su poder por salvar a D. Carlos, sería poco. Con gusto hubiera comido solo pan negro y bebido agua salobre todo un mes, si con esto hubiera podido mitigar siquiera su dolor» (Alcock, 1914: 299-300).

Dolores, nodriza y casi madre de los hermanos, es «cristiana vieja y buena católica» —«y así espero morir», como ella misma dice—: asume que los inquisidores son «sabios y buenos —sería pecado ponerlo en duda—», pero no ve en Carlos más delito que «descubrir que el buen Dios le amaba». Tiene, además, sabiduría suficiente para aconsejar a Juan que, si defiende la causa del Evangelio, lo haga porque así es más feliz: eso es lo que ella vio en Carlos, y el gozo de la madre ante la dicha del hijo desborda cualquier convicción religiosa (Alcock, 1914: 339-340).

Pese a todo son los dos hermanos quienes se enfrentan a los mayores conflictos internos. Carlos, destinado al sacerdocio, descubre que su padre fue un hereje: de pensar que intrigó en política, pasa a saber que su esposa y él eran buenos cristianos —«salvo tal vez que no se mostraban muy presurosos a cumplir las exigencias de la Iglesia»— y a confirmar que el conde fue pupilo de Valero. Para entonces, sin embargo, le produce un «gozo inefable» comprobar que aquel El Dorado de su padre no fue sino su misma fe (Alcock, 1914: 86 y 177). El nuevo Carlos es un héroe, y nada teme ante la Inquisición: «Me declaro hoy luterano, confeso y convicto, sin esperanza en la misericordia de los hombres, pero lleno de confianza en la misericordia de Dios» (Alcock, 1914: 277). Solo una cosa le preocupa: no soportar el tormento y delatar a su hermano; por eso, cuando despierta en su celda después de la tortura, su alegría es plena al fin: «¡*He vencido!* No, no yo: Cristo ha vencido en mí, el más débil de todos sus miembros. Ahora ya lo he pasado; estoy del otro lado» (Alcock, 1914: 287). Y Juan, acostumbrado al papel principal pero obligado ahora al fingimiento: no puede huir sin saber lo que ocurre a su hermano, pero también le está vedado el heroísmo de la confesión, pues su fiel Beatriz juró «que si por desgracia fueseis vos contaminado por la herejía, *yo* iría al día siguiente a Triana a acusarme del mismo crimen» (Alcock, 1914:

235). En tal situación, don Juan siente el dolor del compromiso insuficiente:

Él no sería capaz de morir así por su fe. Por el contrario, le costaba poco ocultarla, vivir en todos sentidos como un católico ortodoxo. ¿Qué era entonces lo que ellos tenían y a él le faltaba? Algo que hacía capaz a su hermano —el niño que lloraba por un golpe— de mantenerse firme, mirando cara a cara a la muerte, sin miedo; algo que había dado a aquel pobre salvaje y violento Gonzalo la fuerza moral para perdonar a los verdugos de la mujer que amaba y orar por ellos. ¿Qué era, pues? (Alcock, 1914: 325-326).<sup>32</sup>

Falta, por supuesto, el personaje al que el lector lleva tiempo esperando: el conde de Nuera. Sometido a la anulación de su voluntad, el padre de los muchachos se reconcilió con la Iglesia y vive como penitente perpetuo en un convento dominico.<sup>33</sup> Al cambiar de estrategia, los inquisidores llevan a Carlos a convivir con él, convencidos de que el hijo seguirá el mismo camino. No cuentan

---

<sup>32</sup> En otro sitio se recuerda que «los protestantes de Sevilla hallaron la manera de vivir y trabajar en medio de sus demás conciudadanos; se movían entre sus paisanos y pasaban desapercibidos, y hasta se casaban y daban en casamiento, aunque sin poder evitar que a cada paso cayese sobre ellos la terrible sombra de la amenazadora fortaleza, donde la Santa Inquisición tenía su tribunal secreto» (Alcock, 1914: 121).

<sup>33</sup> «Cuéntase de un monasterio, donde la regla era tan severa que los frailes no podían conversar entre sí más que una hora por semana, que cuando aquella hora llegaba se quedaban, por lo general, sentados, sin saber qué decirse. Así le sucedía al penitente del convento dominico. No tenía nada que decir, nada que preguntar; la curiosidad y el interés no existían para él hacía ya mucho tiempo, por falta absoluta de alimento» (Alcock, 1914: 360).

con que pueda suceder lo contrario: recuperado del impacto inicial, a Carlos «ahora su vida le parecía completa; el fin correspondiendo con el principio; su significado veíalo claro y plenamente»: antes de morir, debe cumplir su misión y hacer que en el anciano vuelva a brillar la llama de antaño. «Como aquel que trabaja asiduamente para quitar el moho y las inmundicias que cubren una lápida, hasta que aparezcan de nuevo en todo su esplendor las preciosas palabras labradas en ella»; así conversa Carlos con su padre hasta hacerle encontrar otra vez El Dorado. «A medida que su espíritu y su corazón volvían a la vida, su constitución física iba decayendo» (Alcock, 1914: 395-396); pero al buen viejo ya poco le importa la muerte: pronto verá a Cristo, y la «perfecta paz» se le ha concedido por segunda vez. De la misma manera, dice Carlos con proféticas palabras, «Dios puede dar otra oportunidad a España. A menudo la verdad se ofrece dos veces a los individuos: ¿por qué no a las naciones también?» (Alcock, 1914: 397-398).<sup>34</sup>

## CONCLUSIÓN

«Lo que la Inquisición hizo con el penitente, lo hizo también con su hermosa patria. ¿Sería posible que resucitasen aquellas facultades amortecidas y sepultadas? ¿Sería posible una resurrección para el país?» (Alcock, 1914: 368). A la luz de estas palabras, y de

---

<sup>34</sup> El desenlace de *Los dos hermanos*, como el de aquel primer ofrecimiento, es doble: la muerte o el exilio. A Carlos le espera el quemadero, «el gran altar sobre el cual, durante generaciones, los hombres ofrecieron sacrificios humanos al Dios de paz y amor» (Alcock, 1914: 307); mientras que Juan, feliz por saber que hermano y padre se encontraron, deja el país con Beatriz y un heredero. Sabe ya que, en esta lucha, era otro a quien le estaba reservada «la señal de una victoria más noble» (Alcock, 1914: 445).

los cinco libros que acaban de estudiarse, es obvio que la narrativa inglesa fue empleada como herramienta de predicación en todo el siglo XIX. Junto a folletos y tratados, se ofrecía a los protestantes no solo una lectura edificante, sino también un doctrinario capaz de reafirmar su nuevo credo en un entorno hostil. En los tiempos más duros, se prefirió la novela devocional, expresión clara del mensaje *Solus Christus* —Cristo redimió a la humanidad en un inefable acto de amor, y, frente a eso, es insignificante lo que el ser humano puede hacer por su propia salvación— y pugna dialéctica contra los dogmas espurios introducidos por la Iglesia a lo largo de los siglos —la confesión, el purgatorio, el culto a santas/os e imágenes—. La novela histórica se impone a medida que la y el protestante español asume los cambios propiciados por la revolución del 68: como toda persecución, desde Primo Levi a Solzhenitsyn, será la narración la que cierre el círculo de la experiencia y la dé por terminada. Desde las *Artes de la Inquisición* del anónimo Montano (1567) y otros textos escritos en el exilio del quinientos, el silencio había sido la única respuesta posible a lo ocurrido en los quemaderos de Sevilla y Valladolid. La llamada Segunda Reforma creyó llegado el día de hacer justicia y revisar la historia. Los protestantes no podían saber que aún habría persecuciones para ellos en el siglo XX español.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, Grace (1851), *The Vale of Cedars, or The Martyr*, Nueva York / Filadelfia: D. Appleton & Co. / Geo S. Appleton.
- ALCOCK, Débora (1914), *Los hermanos españoles*, Madrid: Sociedad de Publicaciones Religiosas (2ª ed.)
- ARAUJO, Carlos (tr.) (1977), *Magdalena: novela histórica*, Tarrasa: Clie [Reed. de (1890), *Magdalena: novela histórica para niños*, Madrid: Lib. Nacional y Extranjera; trad. de la anónima

- (1883), *Madeleine*, en *The Sunday at Home: a Family Magazine for Sabbath Reading*, Londres: Religious Tract Society, No. 30, pp. 494-750].
- CHARLES, Elizabeth Rundle (1865), *The Martyrs of Spain and the Liberators of Holland*, Nueva York: Robert Carter & Brothers [Hay tr. esp. (1871), *Los mártires de España: una historia verdadera por el autor de «La familia Schönberg-Cotta»*, Madrid: Imp. de J. Cruzado].
- FUENTE, Vicente de la (1869), *El protestante protestado: Andrés Tunn*, Madrid: Imp. de D.A.P. Dubrull.
- HERREROS DE MORA, Ángel (1856), *A Narrative by Dn. Ángel Herreros de Mora of His Imprisonment by the «Tribunal of the Faith», and Escape from Spain*, Londres: Alexander Heylin.
- JULIAN, John (ed.) (1907), *A Dictionary of Hymnology; Setting Forth the Origin and History of Christian Hymns of All Ages and Nations*, 2 vols., Nueva York: Dover (2ª ed. rev.; orig.: 1892).
- KINGSTON, William Henry Giles (1869), *The Last Look: a Tale of the Spanish Inquisition*, Londres: S.W. Partridge & Co.
- LESLIE, Emma (1894), *La casa de doña Constanza: episodio de la Reforma en España*, Madrid: Depósito Central de la Sociedad de Publicaciones Religiosas.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1998-2000), *Historia de los heterodoxos españoles*, 2 vols., Madrid: B.A.C.
- OLSEN, Stephanie (2014), *Juvenile Nation: Youth, Emotions and the Making of the Modern British Citizen (1880-1914)*, Londres & Nueva York: Bloomsbury.
- RICHMOND, Legh [s.a.] a, *La hija del lechero: narrativa auténtica*, Nueva York: Sociedad Americana de Tratados.
- [s.a.] b, *La joven campesina: narrativa auténtica*, [s.l.: s.n.].
- RÍOS SÁNCHEZ, Patrocinio (1991), *Lutero y los protestantes en la literatura española desde 1868*, Tesis doctoral, Madrid: Uni-

- versidad Complutense [Hay ed. como libro (2001), Madrid: Universidad Complutense].
- RULE, William Harris (tr.), (1842), *Relación circunstanciada de la conversión del irlandés Andrés Dunn del romanismo a la religión de Jesucristo*, Gibraltar: Imp. de la Biblioteca Militar [Orig. de KELLY, T. (1803), *Andrew Dunn: a Narrative. Particularly Addressed to the Roman Catholics of Ireland; With an Appendix. By a Friend to Primitive Christianity*, Dublín: Alex Stewart (2ª ed.)].
- SUBERWICK, Madame de [Ps. M. V. de FÉRÉAL] (1845), *Misterios de la Inquisición y otras sociedades secretas de España*, 2 vols., Barcelona: Imp. y Lib. Española y Extranjera.
- VILAR, Juan Bautista & VILAR, Mar (1995), “Juan Calderón, traductor de la Biblia al español en la Inglaterra victoriana”, *Diálogo Ecuménico*, Vol. XXX, No. 96, pp. 7-30.



**MEMORIA, OLVIDO Y TRANSICIÓN HISTÓRICA  
EN EL RELATO “RUINAS, EL TRAYECTO: GUERDA  
TARO” DE JUAN EDUARDO ZÚÑIGA**

**MEMORY, OBLIVION AND TRANSITION IN JUAN  
EDUARDO ZÚÑIGA’S SHORT STORY “RUINAS,  
EL TRAYECTO: GUERDA TARO”**

Aránzazu CALDERÓN PUERTA  
*Universidad de Varsovia, Polonia*  
a.calderon@uw.edu.pl

**Palabras clave:** Juan Eduardo Zúñiga, memoria involuntaria *versus* olvido voluntario, transición histórica, personal y social

**Resumen:** En “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro”, el protagonista, Miguel, un soldado desmovilizado, atraviesa un Madrid destruido por el conflicto bélico. Es el final de la guerra civil: la capital está sitiada y los nacionales a punto de entrar en ella. Un momento de suspensión, de espera y expectación para los que han sufrido la derrota, y por ello parecen obligados a olvidar su pasado reciente. Tal situación existencial es fuente del conflicto interior del protagonista, quien al recorrer las céntricas calles no se desplaza solo en el espacio sino también por sus recuerdos de la guerra y de la fotógrafa alemana Guerda Taro. A través de los ojos de Miguel observamos todo un abanico de actitudes éticas y políticas de sus conciudadanos, contrastadas con la suya propia. De dicho contraste surge precisamente la tensión narrativa del texto literario y su carácter dialógico. Estamos,

en suma, ante una transición personal, social e histórica.

**Key words:** Juan Eduardo Zúñiga, involuntary memory *versus* voluntary oblivion, historical, personal and social transition

**Abstract:** In the short story by Juan Eduardo Zúñiga “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro” the main character, Miguel, a young demobilized soldier, encounters the capital city of Madrid destroyed by the Spanish Civil War. The city is being seized by Franco’s army and the nationalist troops are about to get hold of it. The short story depicts a moment of tension, an interim of expectation for those who are about to be defeated and, if they want to survive, they need to forget their most recent past. This intense existential situation is the foundation of the inner conflict of the main character who —upon strolling down the streets of downtown Madrid— is on the move not only physically and topographically but also takes a walk down his personal memory lane, that of the recollections related to the German photographer Guerda Taro and to her participation in the fight on the republican side. Through Miguel’s eyes we are able to observe a whole variety of ethic and political attitudes of his fellow citizens which are simultaneously contrasted with his personal considerations. The narrative tension of this literary text and its dialogic aspect are actually based on this specific contrast. In short, the story deals with the issues of personal, social and historical transition.

**Mots-clés:** Mémoire involontaire *versus* oubli involontaire; transition historique, personnelle et sociale.

**Résumé:** Le héros de « Ruinas, el trayecto : Guerda Taro », Miguel, un soldat démobilisé, se retrouve devant un Madrid détruit par le conflit armé. C’est la fin de la guerre civile : la capitale est assiégée et l’armée de Franco est sur le point d’y entrer. C’est une période de tension, d’attente et de préoccupation pour ceux qui ont subi la défaite, raison pour laquelle ils semblent obligés à oublier leur passé récent. Une telle situation existentielle est la source du conflit interne de l’héros. Un héros qui, en marchant dans le centre historique, ne parcourt pas uniquement l’espace physique de la ville mais aussi ses souvenirs de guerre et de la photographe allemande Guerda Taro. À travers les yeux de Miguel, nous voyons tout type d’attitudes éthiques et politiques de ses concitoyens, contrastées avec ses propres opinions. En fait, la tension narrative du texte littéraire et son caractère dialogique émergent de ce contraste. En somme, nous sommes face à une transition personnelle, sociale et historique.

Pasarán años y olvidaremos todo, y lo que hemos vivido nos parecerá un sueño, y será un tiempo del que no convendrá acordarse.

JUAN EDUARDO ZÚÑIGA, *Capital de la gloria*

## 1. UNA OBRA DE LA TRANSICIÓN

El relato de Juan Eduardo Zúñiga “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro” fue incluido en el volumen *Capital de la gloria* del año 2003. Este libro constituye la tercera parte de la trilogía del autor madrileño sobre las penurias de la población en el Madrid sitiado durante la guerra civil. Las otras dos partes las configuran los títulos *Largo noviembre de Madrid* (1981) y *La tierra será un paraíso* (1989). Si consideramos la obra cuentística de Zúñiga como conjunto, esta se inicia en los años de la Transición: un momento en el que era posible publicar sin necesidad ya de pasar por el filtro de la censura franquista. Por fin podía hacerse referencia a una época de la que no había convenido acordarse por mucho tiempo.

Pocos autores, sin embargo, se atrevieron por entonces a recuperar los recuerdos de dicha época por medio de la ficción. Zúñiga fue en este sentido un caso excepcional. Hubo que esperar todavía algunas décadas para la eclosión creadora sobre el pasado violento de España, así como de las consiguientes consideraciones y polémicas teóricas acerca de las múltiples posibilidades de representar y reinterpretar dicho periodo. En efecto, la recuperación narrativa de la historia española reciente genera desde la década de los 90 una avalancha de producción cultural: las obras cinematográficas y de historia, de ficción, ensayo, reportaje y otras disciplinas sobre el tema de la guerra civil, la posguerra y el franquismo continúan invadiendo las librerías y las salas de cine. Como dato ilustrativo de dicho fenómeno vale la pena indicar que

solo entre 1995-2007 se han contabilizado unas doscientas novelas publicadas sobre la guerra civil (Bertrand-Muñoz, 2007) y, como señalan los críticos literarios, esta producción no ha hecho más que ir en aumento a partir de la entrada en el nuevo milenio. En concreto en el terreno literario, una manifestación muy visible de tal fenómeno la constituyen hoy las novelas de autores de renombre como Javier Marías, Almudena Grandes, Javier Cercas, Dulce Chacón, etcétera.

Por otra parte, en el mundo de la investigación —como recuerda José Colmeiro— el estudio de la memoria y de la identidad colectiva con el tiempo han llegado a constituir “un importante campo dentro de las investigaciones académicas actuales” (Colmeiro, 2011: 19). En este sentido, podemos incluir la trilogía sobre la guerra de Zúñiga dentro de la categoría de “novela política” de Díez de Revenga (2012), es decir, una de esas obras que comprometen y denuncian al analizar desde la ficción la historia reciente de España y de la vida social contemporánea. La escala de producción artística sobre el tema demuestra que estamos ante una necesidad social de enfrentamiento desde la creación artística a un pasado de violencia política, social y cultural: aquello que Jo Labanyi denomina los “unfinished bussines” de la España democrática (Labanyi, 2007).

En efecto, “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro” presenta una situación ficticia contextualizada históricamente en el año 1939, momento tan peculiar de la historia del siglo XX español. El final del conflicto bélico es representado en el relato con numerosas alusiones a personas, lugares y acontecimientos reales.<sup>1</sup> Si asumimos

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, las referencias al frente en Ciudad Universitaria, los seguidores de Segismundo Casado (jefe del Ejército del Centro que encabezó el golpe militar de marzo de 1939 contra el gobierno de Juan Negrín), o la descripción del Instituto Rubio en estado ruinoso, los enfrentamientos entre anarquistas y comunistas, etcétera.

que la literatura se refiere a “la contradictoria naturaleza humana enfrentada a sí misma o a los avatares de la historia, o a las dos circunstancias juntas” (Ayala-Dip, 2010), merece la pena destacar que los relatos de la trilogía de Zúñiga sobre la guerra incluyen sin duda alguna ambas problemáticas: el autor madrileño recrea momentos históricos mostrados desde la perspectiva de personas concretas que se ven afectadas *emocionalmente* por el curso de los acontecimientos. Como su prosa pasó en gran medida desapercibida por largo tiempo tanto para la crítica como para el gran público, y habida cuenta de su indudable valor estético, vale la pena —en nuestra opinión— seguir recuperándola para los lectores actuales.

Las preguntas a las que pretendemos enfrentarnos en el presente trabajo son las siguientes: ¿cómo representa mediante la ficción este escritor una fase de transición política marcada por una violencia inminente? ¿Qué recursos específicos utiliza a la hora de reflejar dicha transformación social? Y en una reflexión más general, ¿qué conocimiento adicional o específico sobre el pasado nos puede aportar el discurso literario si lo comparamos con el discurso historiográfico tradicional?

## 2. LA DESTRUCCIÓN VOLUNTARIA DEL PASADO

En “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro” el protagonista, Miguel, un soldado desmovilizado, atraviesa un Madrid destruido por el conflicto bélico. El propio espacio físico da fe del cambio histórico que viven los personajes en la diégesis: “ahora [Madrid] era una ciudad de silencio, expectante de lo que iba a ocurrir” (Zúñiga, 2003: 138). El entorno urbano da la impresión de estar en estado ruinoso y anómalo: “[l]e costaría atravesar todo Madrid, del que habían desaparecido los signos de la antigua normalidad” (2003: 138). Estas palabras parecen describir tanto el estado de ánimo del

personaje (ignorante de lo que se encontrará cuando alcance su destino) como el de los habitantes de la capital, quienes desconocen cómo se desarrollarán los acontecimientos una vez entren en la ciudad las tropas franquistas.

En esto consiste en dos palabras la fábula del relato, y de ahí también su título. Sin embargo, puede este interpretarse de manera bien distinta si consideramos que el trayecto mencionado no se refiere solo al recorrido *espacial* sino asimismo al recorrido *emocional y en la memoria* que lleva a cabo el soldado en su deambular. Lo mismo puede afirmarse de las ruinas a las que alude el encabezado: pueden referirse en efecto al aspecto *físico* de la capital, pero de igual manera a la *destrucción voluntaria* a la que someten a su pasado muchos de los personajes de la narración. De toda su historia reciente no queda más que restos, deshechos, a veces ni siquiera eso. Así, un teniente afirma que “mejor sería quemar todo, no dejar nada de lo ocurrido aquellos años, ni personas ni nada, que todo quedara atrás como hundido en un pozo” (Zúñiga, 2003: 127); y el propio protagonista sabe que le conviene “vaciar de las convicciones que le habían impregnado durante los últimos años” (2003: 136). Esta renuncia voluntaria generalizada viene vinculada, como se indica en varias ocasiones a lo largo del texto, al *final definitivo de un periodo histórico*: la Segunda República, “una masa de cenizas en la que terminaba una época” (128).

El propio Miguel decide ir en busca de la documentación de un conocido, Eloy, para adoptar su nombre y apellidos, y poder de este modo desvincularse de todas sus acciones durante el conflicto bélico, pues se encuentra en el bando de los vencidos y ya no tiene posibilidades de abandonar la capital. El recorrido del protagonista por la ciudad implica en consecuencia un *desplazamiento identitario*. En ese proceso de *transición personal*, mientras camina hacia un destino aún por definirse (no está seguro de si encontrará a Eloy

o no), solo una cosa parece clara: debe deshacerse de su historia personal de los últimos tiempos. En tal situación quitarse el uniforme resulta imprescindible, pues tal indumentaria le identifica como combatiente: “Quítate cuanto antes ese capote”, le aconsejan en determinado momento (Zúñiga, 2003: 145). El narrador nos presenta en varios pasajes la determinación de cambio del joven: “era el momento de ir hacia algo nuevo y desconocido, y lo pasado, igual a ropa usada, arrojarlo lejos, de un manotazo” (2003: 128); “mediante ella [la documentación de Eloy Miguel] tomaría otro nombre, y de lo hecho por él aquellos tres años nadie sabría nada, e incluso él mismo tendría que olvidarlo para escapar del círculo de temores, de responsabilidades, de palabras dichas” (2003: 131).

Miguel considera que el hacerse con otra identidad le ayudará a desvincularse del *dolor provocado por la lucha y la derrota*, cuya consecuencia principal es para él la pérdida de la juventud: afirma verse obligado a “ser joven de nuevo”, a empezar otra vez la vida de cero después de todos los esfuerzos realizados. Pero resulta evidente que el lugar existencial en el que se encuentra Miguel no supone una excepción. En situación semejante se encuentra el conjunto de la población de Madrid, a punto de ser invadida por las fuerzas del ejército franquista en la narración. Símbolo de ese dolor común generado por el conflicto es el motivo de la *mancha de sangre*, en la que el protagonista ve “su propia juventud herida, y todo el país, herido por una contienda atroz” (2003: 134). Dicho motivo se retoma varias veces a lo largo del relato: hay manchas en los numerosos cadáveres que encuentra en su camino Miguel; en determinado momento una mujer intenta venderle un jersey con marcas sanguinolentas; y un soldado recuerda haberle sustraído un lápiz sucio de sangre a un herido en la calle Bravo Murillo. La realidad que rodea al protagonista da la impresión de estar toda ella impregnada del líquido rojo que nos da vida.

A la vez que se desplaza en el espacio, el excombatiente se traslada con sus recuerdos al pasado, justo aquello que se está obligando a sí mismo a olvidar: regresa con el pensamiento a sus encuentros con la fotógrafa alemana Guerda Taro. Podemos por tanto afirmar que el personaje avanza *en dos direcciones opuestas*: en el espacio físico hacia delante y en sus recuerdos hacia atrás.

### 3. FOTOGRAFÍA Y MEMORIA

El objeto que hace surgir los recuerdos del protagonista es un retrato de Taro con otras personas que, curiosamente, Miguel lleva en un lugar “cerca del corazón”.<sup>2</sup> La imagen desbloquea el mecanismo inconsciente del olvido en que el joven ha sumergido a la mujer y mueve la acción del relato al pasar de una mano a otra.<sup>3</sup> La *relación entre fotografía y memoria* resulta, pues, ser un tema clave en el texto. Al respecto Miguel presencia en el Casino Militar<sup>4</sup> una discusión acerca de si la fotografía es un medio adecuado para la transmisión y recuerdo de los hechos (Zúñiga, 2003: 157-159).

La *memoria* del propio protagonista es de hecho *fotográfica*: lo que le asaltan son sobre todo imágenes —por ejemplo, “se le representó con toda claridad la brillante cámara Leica que ella tenía en el hall del hotel Florida”— (2003: 134); pero también lo hacen diversas *impresiones sensoriales* vinculadas a otros sentidos además del de la vista —por ejemplo, el “persistente olor a tabaco rubio [en el hall

---

<sup>2</sup> Obsérvese la fuerte carga emocional y simbólica.

<sup>3</sup> Así, otro personaje, Iriarte, desea quedarse más tarde con el retrato de grupo y Miguel accede a ello: se produce de este modo un intercambio de objetos y de recuerdos entre ambos.

<sup>4</sup> Lugar donde estaba instalada durante la guerra la Alianza de Intelectuales.



del hotel Florida] permanecía en su memoria como otras impresiones insignificantes de los meses pasados” (2003: 156)—. Estamos por tanto ante *inscripciones emocionales en el cuerpo*, a saber, el mecanismo que provoca que las sensaciones físicas queden mejor grabadas en nuestro recuerdo que otros elementos de la realidad.

En conclusión, la historia narrada parece defender la idea de que por mucho que deseemos olvidar nuestro pasado desde lo racional (lo consciente), ello resulta imposible desde la esfera emocional: lo inconsciente nos asalta, regresa aunque nos resistamos. Se trata justo de lo que experimenta Miguel: pese a sus retencencias tiene que enfrentarse a “lo que reaparecía en obsesivos sueños de madrugada” (2003: 169). Una vez que la fotografía pone en marcha el mecanismo de desbloqueo del recuerdo, este parece extenderse abarcando espacios cada vez más amplios: todo lo que Miguel encuentra en su camino le recuerda a algo, y todos sus recuerdos le devuelven sin remedio... a la figura de Guerda Taro.

#### 4. OLVIDO INVOLUNTARIO, RECUERDO INVOLUNTARIO

Al principio el joven no puede siquiera evocar el nombre de la fotógrafa alemana de la imagen. Los recuerdos vinculados a ella le resultan “lejanísimos, aunque hacía apenas dos años que los vivió, pero subsistían *como experiencias extrañas*” (Zúñiga, 2003: 147, subrayado nuestro). Lo inconsciente se desvela así en el personaje en el centro de la narración.<sup>5</sup> Podemos en consecuencia afirmar que

---

<sup>5</sup> En este punto, vale la pena mencionar la contribución que hizo Marcel Proust al tema de la memoria involuntaria evocada a partir de sensaciones corporales en su obra *En busca del tiempo perdido*. La intuición de Proust se ve confirmada

el protagonista es víctima de un efecto de extrañamiento, de *olvido involuntario*, pues “se preguntó por qué la conservó [la fotografía] y quiénes eran las personas retratadas” (2003: 127); otro ejemplo del mismo fenómeno es cuando se afirma que quiso conservar la imagen y llevarla consigo, “aunque no sabía por qué” (2003: 132).

No obstante, tal como ha sido mencionado con anterioridad, en un determinado momento se inicia en Miguel un *mecanismo de desbloqueo*: un proceso progresivo de recuperación del olvido de las circunstancias en las que conoció a la fotógrafa alemana (solo más tarde “una brusca claridad de la memoria le dio su nombre—. Se llamaba Guerda” (2003: 144) y, por ende, del propio recorrido vital del protagonista.

El *lápiz dorado* es un motivo que reaparece a lo largo del texto y es el otro objeto, junto a la fotografía, capaz de despertar los recuerdos del soldado desmovilizado. Gracias al lápiz surge por ejemplo el “recuerdo inesperado” del día que conoció a Taro en el *hall* del hotel Florida, así como del aspecto físico y comportamiento de la mujer entonces (2003: 146). El lápiz pasa asimismo de un personaje a otro como un relevo, hilvanando de modo simbólico la historia como una aguja.

El otro *olvido involuntario* del que es víctima Miguel está vinculado al espacio. El personaje tiene problemas para recordar hacia dónde debe dirigir sus pasos para alcanzar su destino, se pierde de manera literal en el olvido: “quiso recordar con más exactitud el camino hasta la calle de Santa Isabel para cumplir el plan previsto de buscar una documentación falsa y adaptarse a ella” (2003: 136).

---

en la actualidad por las investigaciones en la psicología más avanzada. Véase por ejemplo (Berntsen, 2009: 137-38) sobre la relación entre memoria involuntaria y carga emocional.

La paradoja en este caso consiste en que no puede recordar bien el camino que le ha de llevar a su propio olvido identitario.

En ese continuado *paralelismo espacio mental / espacio físico* que se mantiene a lo largo del texto literario, Miguel avanza por el terreno y a la vez por su recuerdo: “mientras ella [Guerda Taro] iba brotando poco a poco de su olvido, y llegó a reconocer que la había rechazado y apartado de sus ideas en aquellos meses de intranquilidad y tensiones. Y esta certidumbre aumentó su malestar” (2003: 161).

Es este *malestar* el que le impulsa a buscar respuestas a sus lapsus de memoria: “si tenía la suerte de encontrar a Iriarte, con su ayuda sabría *lo que el olvido le ocultó de la fotografía* y recuperaría los sucesos de hacía dos años” (2003: 161, subrayado nuestro). Pese a que Miguel “la había olvidado completamente [a Guerda Taro]” (Zúñiga, 2003: 163), ahora “le venía al pensamiento” por causa de la foto. La imagen despierta asimismo los recuerdos de Iriarte, quien al mirarla señala que “era doloroso recordarla, con un final tan absurdo” (2003: 164).

## 5. DILEMA EXISTENCIAL

Miguel “se asombraba de que un suceso tan distante le hubiese atraído desde que dejó el cuartel y ahora tenía un final sin continuidad posible, arañándole el remordimiento de su olvido. Por alguna razón había querido retirar de su mente la figura de Guerda” (Zúñiga, 2003: 167). La clave interpretativa del relato está, desde luego, en la figura de esta última.<sup>6</sup> No por casualidad esta figura

---

<sup>6</sup> Persona que existió en la vida real. Fue la primera mujer reportera de guerra. Trabajó junto a Robert Capa.

femenina aparece en el título de la obra, puesto que constituye el eje temático de la misma.

Aunque en un principio Miguel siente hacia Guerda cierta desconfianza,<sup>7</sup> al final la recuerda como una gran profesional, con formación y conciencia política y social, por lo que de la antipatía inicial pasa a la admiración y al respeto por la artista alemana (2003: 160).

Al final del relato se destaca el hecho de que la muerte de la fotógrafa pasara desapercibida para la comunidad internacional. Sin embargo, su fallecimiento resulta en la ficción literaria de especial importancia para aquellos que la recuerdan. En este sentido, la imagen que le sugiere a Miguel el final trágico de Guerda es la siguiente: “una cámara de fotos aplastada y quizás el lápiz que le dio, manchado de sangre” (2003: 166).<sup>8</sup>

Los personajes se preguntan sobre el significado de los esfuerzos y la muerte de Taro, que adquiere carácter simbólico. De hecho, todo el relato parece constituir una reflexión acerca del sufrimiento provocado por la guerra y el sentido del mismo, sobre todo para aquellos que no pertenecen al bando de los vencedores. Veamos como ejemplo la conversación entre Miguel y el desconocido que se sienta a su mesa:

– ¿Se sabe cuándo entrarán los de Franco?

– No sé. Estoy desmovilizado.

Hubo un silencio.

---

<sup>7</sup> Por razones de género: el narrador subraya la idea de que el trabajo de fotógrafo no se consideraba “adecuado” para mujeres.

<sup>8</sup> Motivos que vuelven una y otra vez, y cierran la estructura narrativa circular del texto literario.

- Entonces, tantos esfuerzos, tantas penalidades, ¿para qué han servido? Todo ha de tener una explicación, también el sufrimiento.
- Acaso sufrir no sirve para nada: es algo inevitable.
- No se podrán olvidar las muertes, las destrucciones, si no sabemos para qué fueron.
- Pues quizá convendrá olvidar y seguir adelante (Zúñiga, 2003: 150).

El mismo motivo del olvido obligado vuelve una y otra vez, como cuando Miguel “[p]ensó que en los tiempos que iban a venir sería conveniente no recordar a aquella extranjera como tampoco a otros que acudieron a ponerse del lado de la República, a todos los cuales había que olvidar” (2003: 166). En nuestra opinión, la pregunta fundamental que nos plantea la obra respecto a su protagonista es la siguiente: dada la situación de derrota, ¿hay que olvidar y seguir adelante? Pero ¿acaso es ello posible? Es en este *dilema existencial* al que se enfrenta Miguel y en el que, por ende, se encontró gran parte de la sociedad española a finales de los años 30.

Estamos por tanto ante una *contradicción interna* no solo del personaje en el centro de la narración sino, metafóricamente, del conjunto de la población madrileña que vivió aquellos sucesos, al menos tal y como viene retratada en el texto literario. Así, el protagonista había querido olvidar “lo que podía deducir de su [de Taro] venida a la guerra”, o sea, debe “entregarse al nuevo olvido de toda su experiencia de tres años de lucha, *de lo que él fue entonces*” (2003: 167, subrayado nuestro). Es decir, Miguel desea borrar su identidad, someterla a una metamorfosis vinculada al final de una época y al inicio de otra nueva. El texto literario recoge de esta manera las dudas e inseguridades de un cambio de rumbo personal vinculado a una encrucijada histórica.

La idea de que “esta guerra es el fin de una época” (2003: 151) aparece de manera reiterada a lo largo del relato. La victoria del ejército denominado “nacional” supuso *de facto* el final definitivo de la Segunda República, lo cual provocó un cambio identitario radical tanto para los vencedores como, sobre todo, para los vencidos, que como refleja el relato se vieron obligados a ocultar su pasado e ideas, de la misma manera que se dispone a hacerlo Miguel en el texto. Tal y como se produce el desarrollo de los acontecimientos en la diégesis, esta parece insistir en que tal olvido no resulta posible: la Historia<sup>9</sup> puede olvidar, pero los individuos concretos, con sus versiones subjetivas de la realidad, no. De las memorias individuales en conflicto surgen versiones paralelas, alternativas en muchos casos, a menudo contradictorias entre sí, subversivas en ocasiones.

## **6. MOSAICO DE LA SOCIEDAD DE LA ÉPOCA**

Así, en las conversaciones de las que es testigo Miguel o en las que participa durante su aventura por el Madrid sitiado se entrecruzan los discursos y recuerdos de distintos individuos que implican diversas perspectivas y posicionamientos éticos y políticos.<sup>10</sup> En efecto, los recuerdos y pensamientos del protagonista se ven interrumpidos una y otra vez por las acciones y palabras de otros personajes. El tejido narrativo refleja de este modo la falta de linealidad y continuidad en la memoria, que avanza “a trompicones”, de manera caprichosa, como lo hace el propio protagonista por una ciudad destrozada por

---

<sup>9</sup> Con mayúscula, equivalente aquí a los discursos dominantes, vinculados al poder.

<sup>10</sup> Entre otros temas, por ejemplo, respecto a la participación de las Brigadas Internacionales en la guerra civil.

la guerra. De las distintas escenas y diálogos que presencia el joven en su recorrido, así como del repetido contraste de las diferentes actitudes representadas con las dudas existenciales del joven, resulta el *dialogismo* dentro de la obra literaria.

Veamos un primer ejemplo. Guarecido de la lluvia junto a otras personas en un soportal, Miguel escucha cómo uno de ellos “murmuraba que sólo en los meses en los que estuvo en el frente se sintió un hombre de verdad porque nadie antes tuvo confianza en él, ni le trató como un igual, ni le respetó sus opiniones” (Zúñiga, 2003: 168). En contraste con dicha actitud, “[s]u compañero insistía en que no se le podía acusar de nada por haber estado en el frente: a él le pusieron un arma en la mano, vio a su alrededor cómo se mataban pero él no era un asesino, no había provocado la guerra ni sacado provecho de ella” (2003: 168). Nuestro protagonista “[e]scuchando lo que decían aquellos dos, comprendió *cómo la maldita guerra civil había alterado la conciencia a miles de hombres, y a él mismo en su propósito de cambio*” (2003: 168, subrayado nuestro). Zúñiga refleja de este modo la *pugna de discursos*, de oposición/resistencia o de sumisión al inminente nuevo poder político, en la ficción: diferentes reacciones y actitudes que surgen en un momento histórico muy específico, un momento de cambio, de convulsión, de incertidumbre... y sobre todo de miedo. Todo un mosaico de reacciones ante la inminencia de la represión.

Un segundo ejemplo lo constituye el contraste entre la actitud del capitán Ávalos, quien aconseja a Miguel mantener sus ideas políticas pero en secreto (2003: 152), y la de un soldado que el joven encuentra al poco y le dice: “Nada ha terminado, compañero, todo sigue si es que queremos que siga” (2003: 153). El primero representa a aquellos que se niegan a olvidar pero abandonan la lucha armada, y el segundo a los que han decidido no renunciar a ella. Poco después, un hombre bien vestido chista a Miguel en

la calle y le pregunta en voz baja si han entrado ya los nacionales. Podemos suponer que desde el punto de vista ideológico pertenece a ese bando y está esperando su entrada triunfal en la ciudad.

Como vemos, todo un abanico de opciones y actitudes. Podemos afirmar, en palabras de Malcuzyński,<sup>11</sup> que el relato insiste en destacar cómo “toda ‘ontología del yo’ se dialogiza en la frontera con otro, que es el lugar de encuentro lleno de tensiones” (Malcuzyński, 2006: 26). Justo en dicho lugar se encuentra existencialmente el protagonista de Zúñiga, ya que se enfrenta, en realidad, a dos tipos de “otros”: el interno, inconsciente —aquel malestar derivado de la contradicción interna del individuo a la que venimos haciendo referencia— vinculado a la figura de Guerdar Taro y que le mueve a la acción; y por otra parte, el externo, el “otro” social, las distintas voces que se cruzan, convergen y chocan entre sí, influyendo en distinta medida en Miguel y su autoconcepción.

## 7. TRANSICIÓN HISTÓRICA, PERSONAL Y SOCIAL

El *conflicto* en el centro del relato es, por tanto, de carácter doble: individual y social. Se refiere a la fuerte contradicción interna de aquellos españoles que —al igual que Miguel— habiendo luchado en el bando republicano y dadas las nuevas circunstancias políticas, llevaron a cabo una obligada “autorreinterpretación” de sus biografías al final de la guerra civil, borrando las causas y principios políticos que les habían llevado a apoyar a la República e incluso a la luchar con las armas. Debido a la coyuntura en el momento de la derrota inminente, tal actitud nos resulta comprensible, sobre todo si accedemos a ella gracias a una recreación ficcional de

---

<sup>11</sup> Quien a su vez sigue el pensamiento bajtiniano.



calidad. Implica un conflicto interior cuya *resolución*, en el caso de nuestro protagonista, llega con su decisión de mantener su “verdad interior” pese a las circunstancias adversas. No se produce por tanto una deserción total del sujeto de sí mismo: Miguel “[c]ubierto tras la máscara de un hombre que debió de ser muy parecido a él, lograría salvarse en la catástrofe guardando silencio de lo pasado y así nadie le descubriría, *aunque siguiera siendo él mismo*” (Zúñiga, 2003: 169, subrayado nuestro). En último término el joven se aferra a la convicción de que “en secreto conservaría la memoria de cuanto le fortaleció y le hizo madurar. *No debía hundir en otro olvido, ahora se lo dijo muy claramente, lo que denunciaban las fotografías*” (Zúñiga, 2003: 169, subrayado nuestro), o sea, su propio vínculo (en gran medida inconsciente) con la historia de Guerda Taro, quien “pronto fue olvidada aunque hizo más que ninguno: entregó su hermosa vida a una digna tarea, a una justa causa perdida” (Zúñiga, 2003: 170). En una palabra, Miguel llega a la conclusión de que, pese a todo, no debe renunciar a sus ideales. A fin de cuentas, lo que el relato recupera es la *memoria del aspecto revolucionario* de la guerra civil española y la Segunda República: un periodo en el que se constituyeron determinados grupos sociales en sujetos políticos. Un aspecto que, como señala Enzo Traverso (2014), se ha borrado en la historiografía.

A la pertinente pregunta que plantea Sebastiaan Faber de cuáles son las “posibilidades formales específicas [que] ofrece [...] la ficción narrativa a la hora de representar y comprender, desde el presente, un pasado violento” (Faber, 2014), podemos responder recurriendo a los trabajos de la filósofa Martha C. Nussbaum, quien nos recuerda el estrecho vínculo que existe entre narración, imaginación y emociones, afirmando que “las obras narrativas [...] nos proporcionan información sobre historias emocionales que, de otro modo, difícilmente obtendríamos” (Nussbaum, 2008: 272). De modo que

gracias a la representación literaria (u otras formas artísticas) podemos acceder desde las *emociones* a situaciones complejas a las que se ve obligado a enfrentarse el ser humano, en ocasiones debido a la época que le ha tocado vivir.

Por esta razón, como clave interpretativa fundamental debe considerarse el *momento histórico* en que se desarrolla la acción del relato. El final de la guerra, la capital sitiada y con el ejército de Franco a punto de entrar en ella, supone un *paréntesis temporal*, una suspensión fuera del tiempo, y en consecuencia de espera y expectación: ya no está vigente el antiguo orden pero el nuevo aún no se ha instaurado. De ello deriva la descripción —física y social— tan inquietante de Madrid como un entorno oscuro, plagado de ruinas y con una atmósfera amenazante. En nuestra opinión constituye este un buen ejemplo de la afirmación de Antonio Chicharro, a saber, que “la literatura no refleja [...] lo real ni inscribe pasivamente el discurso social, sino que lo textualiza, lo pone en ficción, lo desplaza” (Chicharro, 2011: 8). En este sentido, el relato “Ruinas, el trayecto: Guerda Taro” es un ejemplo excelente de cómo el texto literario es capaz de evocar en nosotros no solo un momento sociohistórico crucial (como fue el paso de la República a una dictadura y las consecuencias que tal transición política tuvo, a saber, la transformación de la norma social y cultural por el recurso de la violencia, la imposición institucional de un determinado sistema de valores), sino —sobre todo— consigue acercarnoslo *desde lo emocional*.

En un sentido más amplio, y tal como hemos demostrado en diversas investigaciones en un contexto social e histórico bien distinto como es el Holocausto en Polonia,<sup>12</sup> el trabajo con los textos literarios puede asimismo contribuir a la comprensión desde el presente de: 1)

---

<sup>12</sup> Véase por ejemplo la obra colectiva (Tomasz, 2016).

cómo funciona(ba)n los mecanismos sociales y culturales generadores de exclusión social; y 2) cuáles son o pueden ser las consecuencias psicológicas para aquellos grupos que son objeto de exclusión y, por tanto, de violencia (simbólica, económica, cultural, etcétera). En realidad, estos principios interpretativos pueden aplicarse también al relato del que nos ocupamos en el presente estudio.

Con este trabajo hemos intentado, siguiendo a Bajtín y como indica Malcuzyński, “penetrar dentro del artefacto”, al destacar los aspectos literarios específicos del texto, pero buscando “resaltar el estatuto de lo social *en* el texto” (Malcuzyński, 1991: 21). De tal modo podemos concluir que Juan Eduardo Zúñiga facilita a sus lectores acceder desde la ficción a todo un abanico de actitudes éticas y políticas vigentes en un momento particular, mostrándolo a través de los ojos del personaje en el centro de la narración, y lo hace *precisamente* contrastándolo con la propia situación existencial del mismo y la consiguiente inquietud que este experimenta. De tal manera se pone en evidencia la *pugna de discursos ideológicos sociales vigentes*, de la cual surge la tensión narrativa del texto literario y su carácter dialógico. Estamos, en resumen, ante la representación de una *transición histórica, personal y social*.

Con su trilogía sobre la guerra civil Zúñiga logra de manera efectiva “contar las emociones de la Historia” a las que se refiere Elena Moreno (2011: 78) y recordarnos de paso, como señala Jordi Gracia, que la historia es también un espacio de la imaginación (Gracia, 2007) capaz de ofrecer un tipo de “conocimiento narrativo” del pasado reciente de España (Gopegui, 2006: 41) y de aspectos violentos específicos del mismo mediante su (re)creación artística. Acceder a través de las representaciones literarias a las situaciones penosas vinculadas a la represión que les tocó vivir a las españolas y los españoles de una o dos generaciones previas, nos ayuda a entender mejor como lectores actuales el desarrollo de los aconteci-

mientos a un nivel meta (ampliando nuestras imágenes mentales y culturales de los hechos), y al mismo tiempo nos acerca cuál pudo ser la significación (psicológica y existencial) de tales sucesos para las personas a pie de calle.<sup>13</sup> Un conocimiento de carácter bien distinto pero sin duda complementario del historiográfico.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYALA-DIP, J. Ernesto (2010), “Instinto narrativo”. *El País, Babelia*, 4 de septiembre de 2010.
- BERNTSEN, Dorte (2009), *Involuntary Autobiographical Memories: An Introduction to the Unbidden Past*, Cambridge: Cambridge University Press.
- BERTRAND-MUÑOZ, Maryse (2007), “La guerre civile espagnole et la production romanesque des quinze dernières années face à celle de la Transition à la démocratie”. En: Danielle Corrado (ed.) *La guerre d’Espagne en héritage*. Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal.
- CHICHARRO, Antonio (2011), *Entre lo dado y lo creado. (Una aproximación a los estudios sociocríticos)*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- COLMEIRO, José (2011), “¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista”, *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura*

---

<sup>13</sup> Se trata de la emoción de la *compasión* a la que se refiere Nussbaum en muchos de sus trabajos y que ella considera una capacidad imprescindible para la creación de un código ético que permita un desarrollo adecuado de una sociedad democrática e igualitaria.

- comparada*, 4, 17-34, <http://www.452f.com/index.php/es/jose-colmeiro.html>, [15.07.2016].
- DIEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2012), *La novela política. Novelistas españolas del siglo XXI y compromiso político*. Nueva York-Valladolid: City University of New York, Universidad de Valladolid.
- FABER, Sebastiaan (2014), “Actos filiativos y postmemoria: asuntos pendientes”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. II, núm. 1.
- GOPEGUI, Belén (2006), “Poética y política” En: ENCINAR, Ángeles; LÖFQUIST, Eva; VALCÁRCEL, Carmen (Eds.), *Género y géneros. Escritura y escritoras iberoamericanas*, Madrid: UAM.
- GRACIA, Jordi (2007), “Novela de restitución”, *El País. Babelia*, 17 de febrero.
- LABANYI, Jo (2007), “Memory and Modernity in Democratic Spain”, *Poetics Today* 28, 1, primavera 2007, [http://cges.umn.edu/docs/Labanyi.Memory\\_and\\_Modernity\\_in\\_Democratic\\_Spain.pdf](http://cges.umn.edu/docs/Labanyi.Memory_and_Modernity_in_Democratic_Spain.pdf).
- MALCUZYNSKI, M.-Pierre (1991), *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*. Amsterdam: Rodopi.
- (2006), *Yo no es un O/otro*, *Acta poetica* 27 (1), primavera 2006, <http://www.iifilologicas.unam.mx/actapoetica/index.php?page=numero-27-1>.
- MORENO, Elena (2011), *El salón de la embajada italiana*. Madrid: Temas de hoy.
- NUSSBAUM, Martha C. (2008), *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Barcelona: Paidós.
- TRAVERSO, Enzo (2014), *Historia jako pole bitwy: interpretacja przemocy w XX wieku*. Traducción: Światosław Florian Nowicki. Varsovia: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa.

- ŻUKOWSKI, Tomasz (red.) (2016), *Zagłada w „Medalionach” Zofii Nałkowskiej. Tekst i Konteksty*. Varsovia: Instytut Badań Literackich.
- ZÚÑIGA, Juan Eduardo (2003), *Capital de la gloria*. Madrid: Alfaguara.

**LA MUJER EN TRÁNSITO Y SUS DISCURSOS  
SUBVERSIVOS. PENÉLOPE Y SUS PRIMEROS PASOS  
HACIA LA EMANCIPACIÓN EN *ADIÓS MARÍA*  
DE XOHANA TORRES**

**WOMEN IN TRANSITION AND THEIR SUBVERSIVE  
DISCOURSES. PENELOPE AND HER INITIAL STEPS  
TOWARDS EMANCIPATION IN XOHANA TORRES'S  
*ADIÓS MARÍA***

Ana GARRIDO GONZÁLEZ  
*Universidad de Varsovia, Polonia*  
anagagon@gmail.com

**Palabras clave:** Huérfana de vivos, Penélope, diastratía, emigración, novela rosa, transición de discursos, sujeto cultural

**Resumen:** La única aportación de Xohana Torres a la novela gallega es *Adiós María* (1971). Esta obra se inscribe en el vértice exacto de la transición de discursos corporales, sociales, espaciales, simbólicos y de edad entre dos etapas históricas y dos procesos migratorios: la emigración a Europa y la emigración interior, del campo a la ciudad. En este artículo analizamos la figura de la huérfana de vivo (una Penélope) a partir de la pugna discursiva ocasionada por la sincronía de lo no-sincrónico. Partiremos del concepto de diastratía de Antonio Gómez-Moriana, lo que nos permitirá comprender como la ironía, la parodia, el sarcasmo o los

dobles sentidos presentes en los discursos de esta novela son síntomas de la grotesca situación en la que vivían las jóvenes de clase obrera de la época y preludio de la Penélope navegante que surgirá, ya en la década de los 90, en la obra poética de Torres.

**Keywords:** Orphan of living parents, Penelope, diastraty, emigration, romance novels, transition of discourses, cultural subject

**Abstract:** Xohana Torres's only novel *Adiós María* (1971) falls within the context of the exact midpoint in the transition of corporeal, social, spatial, symbolic and age discourses between two historical stages and two migration processes: the emigration to Europe and the internal migration, from the countryside to the cities. In this paper, we will analyse the figure of the orphan (a Penelope) of living parents, starting from the discursive variance caused by the synchrony of the nonsynchronous. We will start from Antonio Gómez-Moriana's concept of diastraty, which will help us to understand how the irony, the parody, the sarcasm and the double meanings present in this novel are indicators of the grotesque conditions endured by the young women of the working class and a prelude of the navigator Penelope that will appear in the poetics works of Xohana Torres during the nineties.

**Mots-clés:** Orpheline de vivants, diastratía, émigration, roman à l'eau-de-rose, transition de discours, sujet culturel

**Résumé:** Malgré son importante contribution poétique et théâtrale dans la littérature galicienne, Xohana Torres n'écrira qu'un seul roman, *Adiós María* (1971). Le roman *Adiós María* de Xohana Torres s'inscrit au croisement exact de la transition de discours corporels, sociaux, spatiaux, symboliques et d'âges, entre deux étapes historiques et deux procédés migratoires: l'émigration vers l'Europe et l'émigration intérieure de la campagne à la ville. Dans cet article nous analyserons la figure de l'orpheline de vivants (une Pénélope) à partir de l'opposition discursive entre la synchronie et la non-synchronie. Nous partirons du concept de *diastratía* de Antonio Gómez-Moriana, ce que nous permettra de comprendre comment l'ironie, la parodie, le sarcasme ou les doubles sens présents dans les discours de ce roman sont les symptômes de la situation grotesque vécue par les jeunes gens de la classe ouvrière de cette époque et le prélude de la Pénélope navigatrice qui surgira dans les années 90 dans l'oeuvre poétique de Torres.



## CONSIDERACIONES GENERALES

*Adiós María* de Xohana Torres (1971) es en muchos sentidos una novela atípica y singular dentro del panorama literario gallego. Escrita a finales de la década de 1960, recoge algunas de las características del *nouveau roman* sin caer en sus excesos y aborda el tema de la emigración, pero centrándose en la espera, en Penélope,<sup>1</sup> una figura recurrente en la literatura gallega desde las “viudas de vivos”<sup>2</sup> de

---

<sup>1</sup> Este artículo se inscribe dentro de un extenso trabajo de tesis doctoral, en parte centrado en la narrativa de Xohana Torres. Por cuestiones de espacio aquí nos limitaremos a analizar cómo, en nuestra opinión, la parodia y subversión de los discursos sociales y culturales presentes en esta novela son los pasos previos a la Penélope navegante, plenamente emancipada, que surgirá en el poemario *Tempo de ría* publicado por Torres en 1999. Para más información sobre la figura de Penélope en la literatura gallega, las similitudes entre la protagonista de Torres y dicho mito, así como sus lazos con la tradición literaria escrita por mujeres véanse (González Fernández, 2012 y Garrido González, 2015).

<sup>2</sup> La designación surge con Rosalía de Castro, en su poema: “Pra Habana!”, del libro *Follas Novas*, que publicó en 1885. Esta figura designa a la mujer que espera la vuelta del marido emigrante mientras guarda la casa, cuida a los mayores y cría a los hijos. Sin embargo, en numerosas ocasiones el marido resuelve no volver y crea otra familia. Estas Penélopes surgían de una realidad histórica y la soledad y vulnerabilidad de las gallegas, denunciada como injusticia, fue pronto convertida en fundamento de la nación. Esto llevó a la identificación de la viuda de vivo con Galicia. Se trata pues, en su representación más tradicional, de una metáfora de la nación. La designación “viuda de vivo” está plenamente arraigada en la literatura gallega y en su cultura popular, y de forma semejante, aunque no tan prolífico, en el norte de Portugal (el portugués Joaquim Lagoeiro escribió un romance con este mismo nombre en 1947). En principio la figura hace referencia a la esposa, aunque en ocasiones el papel de Penélope lo representa la madre, como ocurre en algunos textos de Rafael Dieste o en la película *Mama asunción* de Chano Piñeiro (1984). Sin embargo, la realidad migratoria gallega, sin detenerse, ha ido cambiando y surgen otros tipos de viudas que responden a nuevas realidades. Este es el caso

Rosalía de Castro, que Torres actualiza al poner como protagonista de su novela a una “huérfana de vivos”,<sup>3</sup> María Briz. Además, y a pesar de la existencia de la mencionada figura y de que desde Rosalía de Castro otros autores han tratado la emigración desde la perspectiva de la que permanece en el lugar de origen, en la idea colectiva del tratamiento de este fenómeno en los años 60, esta seguía contemplándose en clave masculina y desde la visión del que se va. Sin embargo, *Adiós María* está narrada desde el interior de la casa y desde la perspectiva femenina. Es este hecho el que posibilita que las vivencias de María sean a la vez un suceso individual y colectivo que reconstruye el discurso de la emigración gallega. La narradora usurpa los discursos ritualizados presentes en la memoria y el imaginario colectivos, que puestos en boca de quien padece los efectos de la movilidad forzosa resultan irónicos y subversivos (Gómez-Moriana, 2009).

Además, no habla de la emigración a América, un topos con mucho recorrido en el imaginario colectivo, sino de la emigración a Europa de las décadas de 1960 y 1970, con unas coordenadas sociales y políticas ya bien distintas, que favorecen la emigración masiva de las mujeres (Cagiao Vila, 2008), un episodio histórico al que se presta poca atención en los estudios migratorios y aún menos en la creación. A todo esto, aun habría que sumar el hecho de que la protagonista es a su vez una emigrante que ha tenido que dejar a tras su infancia rural para integrarse en la vorágine de la ciudad: “Este run run da vila. / coches / xentes / ruidos / bocinas, tracatrá,

---

de la novela que nos ocupa, en la que es la hija la que aguarda al cuidado de dos mayores y un niño. Es pues una “huérfana de vivos”, designación que ya utilizó González Fernández (2012).

<sup>3</sup> Por primera vez en esta novela hay una persona que se va que es mujer, la madre. Por primera vez la ausencia es plural, masculina y femenina.

pun, pi, ¡pero qué disparate é unha cidá tan chea, que mareo!” (Torres, 1976: 11-12).<sup>4</sup>

Por otra parte, esta novela es un largo monólogo interior en el que

el tiempo del relato no es cronológico. Maxa, hipocorístico de María usado mayoritariamente en la novela, cuenta su historia sin seguir, aparentemente, un hilo conductor. Anticipa sucesos para luego retroceder o hablarnos de su niñez, estableciendo relaciones particulares entre ella y todo lo que la rodea (Garrido González, 2015: 193).

Las únicas referencias temporales consisten en si un hecho es anterior o posterior a uno de los acontecimientos traumáticos que sacuden a la protagonista: la emigración de sus padres y el fuerte golpe que sufre su hermano pequeño por la negligencia de su abuela. Por lo demás, salvo contadas referencias al día de la semana y las frustradas escapadas de los sábados, está detenida en la monotonía.

Otro elemento importante en la novela es la afición a la lectura y a la escritura de la protagonista. Una pulsión que nace de la imposibilidad de escribir cartas sinceras a su madre, pues como “buena hija” de emigrantes no debe preocuparlos. Así, Maxa escribe como desahogo o, a veces, “simplemente porque necesita momentos felices y los busca en los recuerdos, pero sobre todo usa la memoria como aprendizaje” (Garrido González, 2015: 193). Así a lo largo de la novela surgen infinidad de temas y opiniones de distintas voces que María va rememorando. Esta estructura formal y variedad temática,

---

<sup>4</sup> «Este run run de la ciudad. /coches / gentes /ruidos /bocinas, traca-trá, pun, pi, ¡pero qué disparate es una ciudad tan llena, que mareo!» (Todas las traducciones son nuestras, A. G. G).

junto al hecho de que la abuela se yerga como elemento represor que no aprueba ni la conducta ni los deseos de su nieta, explica que la novela haya sido clasificada como *bildungsroman* femenino (Bermúdez Montes, 2002), *quest romance* feminizado y crítica al franquismo (Rodríguez Rodríguez, 2009), se haya señalado su gran carga social, su innovación formal...

En este artículo no pretendemos poner en entredicho ninguna de estas clasificaciones, pero sí centrarnos en cómo la identidad en construcción de la recién estrenada adolescencia de María, se articula no tanto por los hechos vividos, que son más bien pocos, sino por la rememoración de toda una polifonía de voces y discursos sociales presentes en la novela y sus implicaciones en las categorías del espacio y el tiempo. Es decir, en nuestra opinión, para analizar desde una perspectiva múltiple y compleja esta novela es necesario tener en cuenta que “la dimensión social o diastratía constituye un complemento esencial a la conjunción de las dimensiones temporal y espacial (diacronía y diatopía) que revela el término cronotopos en su etimología” (Gómez-Moriana, 2009: 102).

Bajo nuestro punto de vista, el largo monólogo interior de Maxa no son solo sus opiniones. Es cierto, como señala Marisol Rodríguez Rodríguez, que “escribir y ver escritos sus pensamientos le otorgará a Maxa la libertad de expresar su propia opinión: “[V]ou quedar mellor se o escribo todo” (2009: 101). Sin embargo, el monólogo interior de Maxa está sobre todo constituido por la yuxtaposición de discursos contradictorios y contaminaciones discursivas que al ser rememorados y analizados construyen la identidad de María y, a su vez, diagnostican la situación de crisis social y personal que viven ella y los que la rodean, pues permiten una “lectura sintomática” (Gómez-Moriana, 2009: 113). De esta forma la narradora, que quiere ser escritora y escribe, cumple a la perfección con la función que Gómez-Moriana reserva para la literatura: “somete a examen

crítico, sopesa y contrasta sus discursos, ofreciendo así una imagen plural y contradictoria de la sociedad que los genera y soporta” (2009: 104-105).

Es, como veremos, el personaje femenino protagonista el que al reflexionar sobre sí mismo y sobre el contexto en el que se inscribe, consigue visualizar el conflicto latente entre pasado y presente e incluso futuro. Por último, utilizar la perspectiva de las teorías sociocríticas para analizar esta obra nos parece pertinente, pues en ella también se produce un fuerte choque entre la sociedad tradicional y los nuevos tiempos, generando distintos discursos que se cruzan y que son incapaces de dialogar unos con otros. Como han demostrado Edmond Cros y Gómez-Moriana, los discursos del orden social antiguo, es decir, los “aún vigentes”, “no del todo obsoletos”, coinciden en el mismo tiempo y espacio con los discursos emergentes, “los ya en vigor”, aunque pertenezcan a dos periodos y sistemas de pensamiento muy distintos.

## **LAS TRANSICIONES DE MARÍA BRIZ**

La novela se inscribe en el vértice exacto del tránsito —corporal, social, espacial, simbólico, de edad, etc.—, pues María Briz, tras una infancia rural, apenas estrena la pubertad en un espacio en transformación que deja de ser aldea para convertirse en el suburbio obrero de una ciudad que crece de la mano del desarrollismo franquista. Un mundo en transformación entre dos etapas históricas: preindustrial y agraria vs industrial y capitalista.<sup>5</sup> Además, Maxa vive estos cam-

---

<sup>5</sup> Nótese que Galicia, en términos generales, fue industrializada muy tardíamente. Hecho que se ha tratado en infinidad de obras, por ejemplo, *O atraso económico de Galicia* de Xosé Manuel Beiras (1972).

bios inmersa en dos procesos migratorios que fueron, en muchos casos, simultáneos dentro de una misma familia: las migraciones a Europa y al interior, del campo a la ciudad. Conviven pues en esta novela elementos de un pasado muy reciente que se va y empieza a sentirse como anacrónico (el mundo rural tradicional) con otros que apuntan a un futuro que entra (el desarrollismo franquista y el incipiente capitalismo) que ya ha producido algunos cambios y se hace notar, pero que aún está en vías de formación (Gómez-Moriana, 2009: 113). Estos últimos empieza a difundirse a través de la televisión, la publicidad, la literatura etc., hasta ser interiorizados por los individuos que poco a poco sucumben ante la presión social de las nuevas “formaciones discursivas” camino de ser ritualizadas (Gómez-Moriana, 2009: 105). Así, el regreso de la familia Briz de los pisos de protección oficial de la ciudad a la vieja casa de Cantador es criticado por los amigos “Ai, Inés, Román, qué humor, por unha banda a gastar o lombo na cidá e pola outra, galiñeiro e repolos, sí que está boa a cousa, eso pasó á historia, tendes un gusto, por Dios, ni que fora aquilo un pazo” (Torres, 1976: 10).<sup>6</sup> Además, María Briz, como sujeto transindividual “cristaliza el conjunto de sus frustraciones y aspiraciones sobre sus discursos, discursos que a su vez transcriben las condiciones particulares de la inserción de ese grupo en la historia” (Amoretti, 1992: 116). En el caso de María la clase obrera excampesina:

Eu ben entendo por onde vai ese asunto do sentimento,  
ten o seu qué o campo, chega un home do choio e colle

---

<sup>6</sup> “Ai, Inés Román, qué humor, por un lado, a dejarse la espalda trabajando en la ciudad y por otro, gallineros y repollos, estamos buenos, eso pasó a la historia, tenéis un gusto, por dios, ni que fuera aquello un palacio”.

un raño, remove o sulco, tomates, allos, cebolas, ou dí simplemente, “Ai, ollade, xa están a florecer as primeiras dalias” (Torres, 1976: 10).<sup>7</sup>

Tras la emigración la vida de María ha quedado en suspenso a la espera del retorno. La casa familiar ya no es el vergel edénico de sus recuerdos de infancia, aunque por momentos la protagonista sea capaz de encontrar refugio en la naturaleza. Cantador es ahora una prisión. Sin los padres, todo el peso de la casa ha caído sobre María, que ya no tiene tiempo de asistir a las clases de secretariado. La ciudad, en la que podría ver a sus amigos y moverse con libertad, resulta por una parte inalcanzable y por otra es el reino del consumismo. Solo el muelle y el mar llegan a mencionarse como espacios de liberación, de viaje. El cuerpo de Maxa, que también está en tránsito, parece haber detenido su desarrollo por culpa del exceso de trabajo y la profunda soledad que la consume. Por otra parte, la elección como protagonista de una adolescente no puede ser de ninguna manera casual. En Maxa se nos muestra un conflicto generacional y cultural que se suele relacionar con los cambios surgidos a partir de la Transición española pero que, como observamos en el cruce discursivo en la novela, se empiezan a gestar bastante antes a raíz, por ejemplo, de la ya mencionada incorporación masiva de la mujer a la emigración o de que a jóvenes inteligentes como Maxa se les abra el mundo laboral para algunos empleos considerados acordes a su género y clase. Hechos *de facto* que chocan con la ideología

---

<sup>7</sup> “Yo entiendo bien por donde va ese asunto del sentimiento, el campo tiene su algo especial, llega un hombre del trabajo y coge un rastrillo, remueve el surco, tomates, ajos, cebollas, o dice simplemente, ‘Ahí mirad, ya están floreciendo las primeras dalias’”.

trasnochada, conservadora y misógina del franquismo, verbalizada en esta novela a través del personaje de la abuela. Maxa vive la pugna discursiva de estos dos periodos histórico-sociales y ha de enfrentar la “sincronía de lo no sincrónico” (Cros, 2002).

Cabe señalar también que las expectativas de Maxa no tienen cabida en ninguno de estos dos mundos y choca tanto con el discurso tradicional y misógino de su abuela, que le adjudica el rol de cuidadora del hogar y la mantiene en casa, como con el discurso de la *modernidad* del incipiente capitalismo, que le deja solo entreabrir sus posibilidades relegándola a una profesión con marca de clase que ni siquiera parece poder llegar a alcanzar: secretaria último modelo.

La abuela Inés no puede entender por qué su nieta lee, escribe y quiere ser secretaria. Como ya hemos señalado en un artículo anterior (González, 2015), en nuestra opinión, Maxa es una de esas protagonistas-lectoras que se convierten en una de esas “mujeres raras”, desviadas de la norma, de las que hablaba Martín Gaité en *Desde la ventana*. Para la abuela el único lugar posible para María es en casa cuidando de la familia y en concreto de su hermano pequeño (un bebe) ¿para qué cualquier otra cosa si

O porvir é dos homes, dos homes, as mulleres non pintamos nada, nada, dime nena, para qué vas mollándote ao Instituto si non botas unha man na casa con tanta historia, tí sempre preferiche as cousas raras, [...] esta nena tan sabichosa que quere comprender os eclipses do sol (Torres, 1976: 105).<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> “El porvenir es de los hombres, de los hombres, las mujeres no pintamos nada, nada, dime nena, para qué vas mojándote al Instituto si no echas una mano en casa con tanta historia, tu siempre has preferido las cosas raras, [...] esta niña tan resabida que quiere comprender los eclipses del sol”.



Nótense las frases hechas y sentencias que usa la abuela para mortificar a Maxa y como estas verbalizan el discurso de la Sección Femenina de Falange.

Además, Maxa es permeable, interioriza estos conflictos que no sólo se observan en el diálogo de sordos que protagonizan Maxa y la abuela sino también a partir de los propios conflictos internos del personaje. Maxa se construye a sí misma transitando entre discursos y opiniones, reflexionando. Así, por ejemplo, reproduce para su persona el discurso de la moral del trabajo, para luego apostillar el sentido de sus palabras: “Maxa, como calquera filla de veciño cando hai que cumprir cumple e punto en boca, non faltaría máis, *total, ningún defende aos probes*” (Torres, 1976: 78-79).<sup>9</sup>

## LA REGURGITADORA DE DISCURSOS

Todas estas transiciones mencionadas en el apartado anterior no se comprenden de forma global sin tener en cuenta los múltiples discursos que se cruzan en la novela y la labor de parodia, subversión y cambio connotativo que la narradora ejerce sobre ellos: el discurso juvenil con su idiolecto específico, el discurso publicitario en general y el de la televisión en particular que penetran en las clases populares; el discurso cultural que repite la palabra ajena a través de dichos y frases hechas; el ya mencionado discurso misógino y represor que a través de la abuela evidencia la voz de la Sección Femenina de Falange; el discurso de la novela rosa que María parodia y ridiculiza retorciendo su lenguaje específico hasta convertirlo en una caricatura de las carencias y miserias de la mujer de clase obrero-campesina; el

---

<sup>9</sup> “Maxa, como cualquiera hija de vecino cuando hay que cumplir cumple y punto en boca, non faltaría máis, *total, nadie defiende a los pobres*” (subrayado nuestro).

discurso cristiano que María utiliza para describirse a sí misma y a su situación como un Cristo crucificado o una madre dolorosa, que denotan a un tiempo sumisión y antirreligiosidad... La protagonista juega con los distintos significados del lenguaje porque:

El texto literario es pues polisémico (o connotativo, no denotativo) y mimético o ficcional, lúdico; un como si (*als ob*) capaz de enfrentarse lo mismo con la norma lingüística que con la lógica de lo “real”. Es por ello tan erróneo convertirlo en texto denotativo y tratarlo como si fuera un documento social, monosémico, como retirarle todo sentido y reducirlo a su pura “técnica verbal”, o a la sociología de la producción y circulación del escrito como mercancía (Gómez-Moriana, 2009: 104).

Así, junto a las distintas voces y discursos presentes en el monólogo de María, y gracias a sus sutiles apreciaciones e ironías, aquí y allá surgen en la confrontación discursiva multitud de temas: la emigración, la falta de empleo, el alcoholismo, los vertederos incontrolados, las carencias de las escuelas, la hipocresía de los políticos y las buenas palabras vacías del clero y, las conversaciones sobre política, la misoginia en el discurso de algunas mujeres, la explotación, los enchufes, los créditos, las casas de acogida, la vida acomodada de los oportunistas, los militares y sus hijas que estudian en Cristo Rey y se casan con otros militares, la importancia de la belleza en la mujer para poder tener el matrimonio como opción de supervivencia... Todas estas escenas, discursos y diálogos juntos reconstruyen los años finales de una dictadura en los que reina el desasosiego y el cambio:

Algo raro está pasando en Cantador, algo raro no mundo pasa hoxe, é que hai asuntos que non ocupan o lugar debido, pero claro, eu nin quito nin poño. Hai un gran desacougo, unha reforma en todo e ben mirado non será nada malo saber dunha vez para ónde imos coller. Precisamente o cura do extrarradio é un home de ideas avanzadas, ¿sabedes o que dixo?, Quedan anulados paseos de imáxenes porque neste barrio tan probe hai moitas cousas que airear denantes de bandeiras (Torres, 1976: 84).<sup>10</sup>

Veamos pues algunos ejemplos, que no serán todos los que quisiéramos por falta de espacio. Maxa deconstruye la memoria colectiva de la emigración que se verbaliza como un hecho *natural*, al reproducir el discurso de los principales interesados en la movilidad como entrada de divisas en el país y apaciguadora de protestas por escasez de empleo: “pero por eso ninguén morre, tanto agoiro por algo natural, si sempre temos que estar preparados para un viaxe longo” (Torres, 1976: 118).<sup>11</sup> Las frases hechas de la cita no muestran lo que el sujeto piensa pues, como ha señalado Cros, son un mecanismo de reproducción de la palabra ajena, aprendida, que se usa como un resorte, sin pensar en ella, son “las formas imper-

---

<sup>10</sup> “Algo raro está pasando en Cantador, algo raro en el mundo pasa hoy, y es que hay asuntos que no ocupan el lugar debido, pero claro, yo *ni quito ni pongo*. Hay una gran intranquilidad, una reforma en todo y bien mirado no será nada malo saber de una vez para donde vamos a coger. Precisamente el cura del extrarradio es un hombre de ideas avanzadas, ¿Sabéis lo que dijo?, Quedan anulados paseos de imágenes porque en este barrio tan pobre hay muchas cosas que airear antes de banderas”.

<sup>11</sup> “Pero si por eso nadie muere, tanta angustia por algo natural, si siempre tenemos que estar preparados para un viaje largo”.

sonales que caracterizan las repeticiones explícitas de la doxa, los tópicos, los clichés, los ideologemas, todos los cuales representan el estrato más visible de la instancia regida por el sujeto cultural” (Cros, 2003: 20-21).

Así mismo, los tópicos y frases hechas sobre la emigración presentes en esta novela, reproducen a nuestro juicio, la “ética del trabajo” tal y como la define Zygmunt Bauman (2009: 36) pues, aunque el autor emplea este concepto para hablar de la ideología moral que sustentó los cambios en la vida comunitaria producidos por la primera industrialización, este concepto es aplicable a la Galicia del desarrollismo, que vive con atraso la industrialización y la emigración campo-ciudad.

El franquismo había fundado el capitalismo con la separación “entre la producción y el hogar: lo que significó, al mismo tiempo, la separación de los productores de las fuentes de su medio de vida” (Bauman, 2009: 37) y convirtió el trabajo en algo rutinario, alejado del sentido que le daba la comunidad. Junto a esto, naturalizó un discurso puesto al servicio de una ética moralista que animaba a no claudicar ante la dureza del trabajo y las nuevas condiciones laborales que este conllevaba, combatiendo las posibles consecuencias de la “dislocación, desligamiento, desintegración y desarraigo (así como de los desesperados intentos de religamiento, reintegración y rearraigo)” (Bauman, 2009: 36), para así “forzar o inspirar a los obreros fabriles a ejecutar ‘tareas fútiles’ con la misma dedicación y abandono con la que acostumbraban a desempeñar su ‘trabajo bien hecho’” dentro de su comunidad (Bauman, 2009: 38). Una nueva modernidad sólida, que implicaba una nueva aprensión espacio-temporal en la cual el emigrante era el eslabón más débil: el más alejado de su entorno y el más aislado.

Por otra parte, el largo monólogo interior que es *Adiós María*, puede resultar contradictorio porque Maxa contrapone al discurso de

la “ética del trabajo” (que ella misma verbaliza) su pareja contraria, el relato de los específicos casos concretos de fracaso migratorio que la rodean: su abuelo regresa de la emigración a América “morro hoxe morro mañá” (Torres, 1976: 50).<sup>12</sup> O Pastoriza, un vecino, ha muerto solo y trastornado en Stuttgart. Con estas pequeñas historias el valor connotativo de las frases hechas y el discurso de la emigración “natural” se vuelve burdo, simplista y hasta cruel. Además, Maxa, con algunos comentarios refuerza, marca, apostilla el carácter irónico de su discurso; “si sempre temos que estar preparados para un viaxe longo, *aquí non pasa nada*” (Torres, 1976: 118).<sup>13</sup> Así con su ironía, Maxa lleva a cabo, en palabras de Gómez-Moriana,

la operación más importante que realiza la literatura desde muy antiguo —y bajo muy diversas formas— sobre los usos (socialmente) regulados de los lenguajes. lenguajes: rompiendo las fronteras de las formaciones discursivas pertenecientes a los diferentes campos del saber, como también de las relativas a los campos de la creencia y de las más diversas prácticas sociales (política, jurídica, económica, administrativa), la literatura somete a examen crítico, sopesa y contrasta sus discursos, ofreciendo así una imagen plural y contradictoria de la sociedad que los genera y soporta (Gómez-Moriana, 2009: 113).

---

<sup>12</sup> “Me muero hoy me muero mañana.” Nótese que en gallego esta frase puede tener un significado literal (persona al borde de la muerte) o —como frase hecha— irónica (persona hipocondríaca). Maxa apuntilla e ironiza con el doble sentido de las palabras.

<sup>13</sup> “si siempre tenemos que estar preparados para un viaje largo, aquí no pasa nada” (subrayado nuestro).

Ese *aquí no pasa nada* de Maxa implica que no siempre esta situación de emigración endémica se resuelve del mismo modo y en otro lugar puede o ha podido tener otra respuesta. El discurso de Maxa —elaborado por una joven que habla desde el interior de una casa, de una familia obrera, en un suburbio, con un abuelo ex-emigrante fracasado y sus padres en Francia es un discurso descriptivo, identitario y memorialístico pero que desde la voz irónica de la adolescente se convierte también en subversivo.

Otro lenguaje usurpado por María en la novela, con el que se pone de manifiesto la situación particular de las *maxas de la vida, las penélopes* de incierto futuro, es el de la contabilidad. María, tras recibir una carta de sus padres, echa cuentas sobre los salarios y gastos de ambos, haberes y deberes (con los que da cuenta también de la situación social durísima que vive el emigrante y la presencia de exiliados españoles en Francia). Luego, usando ese mismo código de la contabilidad, pasa a contar el número de jóvenes que como ella aguardan y han tenido que renunciar a sus sueños para trabajar aún más duro. Así, Maxa hace más evidente la otra cara de la emigración, el valor que esta se cobra en vidas humanas:

Veñá, vou contar a bulto, Maxa está en Cantador e logo haberá por exemplo dúas maxas en tal e cinco en cal, dez por cada pobo e cen por vila. Veña, enriba, crece rápidamente o feixe. Dous milleiros de maxas escondidas por unha capital e non é esaxerar, maxas altas e baixas gordas frácas fraquísimas [...], maxas por lexións, adiante maxas da vida soedosa coma eu, algunha desas maxas pismelgas que xa esqueceron o secretariado, francés, inglés, Haber e Debe, porque rotundamente todo non pode ser así de golpe que outras obrigacións máis importantes ocupan o lugar da taquimecanografía e de estenografía, que esto

último cuentan que é de moito, moitísimo porvir (Torres, 1976: 77).<sup>14</sup>

Antonio Chicharro señala que

la literatura no refleja, pues, lo real ni inscribe pasivamente el discurso social, sino que lo textualiza, lo pone en ficción, lo desplaza, constituyéndose así en un dispositivo interdiscursivo e intertextual que absorbe y vuelve a poner de modo específico y singular las representaciones de lo real presentes en el “ya allí” del discurso social (2012: 8).

La novela de la que nos ocupamos no se corresponde sin más la sociedad de la época. El monólogo de María trasciende la realidad que la rodea con la construcción y deconstrucción de las palabras y de los conceptos que encierran, con su valor connotativo: su pesimista y derrotado abuelo es *nigromante*, su hermano pequeño Salvador Eulogio (nótese el nombre compuesto), que de no ser por la emigración de los padres sería el mimado de la casa, es *el petigrí... Maxa*, literalmente, nos regurgita los anuncios publicitarios,

---

<sup>14</sup> “Venga, voy a contar al montón, Maxa está en Contador y logo habrá por ejemplo dos maxas en tal y cinco en cual, diez por cada pueblo y cien por villa. Venga por encima crece rápidamente el fajo. *Dosmil maxas escondidas por una capital* y no es exagerar, maxas altas y bajas gordas flacas flaquísimas [...], maxas por legiones, adelante maxas de la vida solitaria como yo, alguna de esas maxas como un palillo que ya olvidaron el secretariado, francés, inglés, Haber y Deber, porque rotundamente todo no puede ser así de golpe otras obligaciones más importantes ocupan el lugar de la taquimecanografía y de estenografía, que esto último cuentan que es de mucho muchísimo porvenir”.

los refranes y frases hechas que ha interioriza viendo la televisión, escuchando a su abuela...

qué fantástico refresco da gusto tener sed, estamos en el Pirineo de Lérida para hacer la prueba del detergente Ariel, Yo sí yo sí yo sí como con patatas, *Un veterano sabor un veterano sabor un veterano ooo sabooooor*, todos a sonreír con los anuncios (Torres, 1976: 152).<sup>15</sup>

Los eslóganes publicitarios, enunciados unos detrás de otros con atropello dan idea de la veloz penetración de la nueva sociedad de consumo y su superficialidad, pero también de la precariedad con la que viven los Briz: la receta del caldo gallego de la televisión, que tanto enorgullece a la familia en un principio, se convierte en frustración y desilusión cuando ven que lleva un montón de ingredientes que ellos nunca han visto o no pueden, por economía, echar al caldo.

Ya hemos señalado que el discurso del poder de la década de los años 60 reproduce la “ética del trabajo” tal y como la define Bauman (2009: 36) pues estaba muy en la línea de la idea de austeridad y sacrificio por el que abogaba la dictadura franquista y que recaía con especial furia sobre la mujer que, en nombre de Dios y la familia, debía ser devota, abnegadísima y convertir la casa en un hogar agradable.

Por otra parte, esa idea de abnegación y entrega tenía muchas connotaciones religiosas. Las abnegadas Marías son legiones, las

---

<sup>15</sup> “qué fantástico refresco da gusto tener sed, estamos en el Pirineo de Lérida para hacer la prueba del detergente Ariel, Yo sí yo sí yo sí como con patatas, *Un veterano sabor un veterano sabor un veterano ooo sabooooor*, todos a sonreír con los anuncios”.



“maxas da vida soedosa” (Torres, 1976: 77)<sup>16</sup> que María Briz cuenta a bulto. Son cientos en cada pueblo, miles en cada ciudad y como la Virgen han de entregarse en cuerpo y alma a sus hijos y sacrificarse por sus familias como Cristo lo había hecho en la cruz. La religión sustentaba el discurso de la dictadura, por eso, no es casualidad que Maxa, para subvertir el lugar que ocupaba en el imaginario colectivo, suma la emigración a una larga lista de tragedias cíclicas, porque la historia se repite: «logo resulta que a emigración é igual [...] as sete pragas de Exipto, [...], a terra prometida, Goliat e David, Nerón camándula matando inocentes e a gargallada limpa [...]o Pilatos así como así a lavarse tan ricamente as mans» (Torres, 1976: 52).<sup>17</sup> Del mismo modo, Maxa se siente una virgen coronada con espinas de humedad soledad y silencio: “Maxa de Contador virxe e muda, si me paro a ver, agora mesmo teño o humedén, a soidá, o silencio metido como espiñas, estou morta no sábado, qué quedará mañá” (Torres, 1976: 135).<sup>18</sup>

La protagonista otorga valores nuevos a los códigos de usos más cotidianos, por ejemplo, como ya hemos señalado, el de la contabilidad, pero también, entre otros, el lenguaje religioso. Maxa utiliza las palabras con las que se sustenta el discurso del poder de esta época, pero las transforma en subversivas al mostrar con ellas su padecimiento y las lacras de la sociedad de la década de 1960. Así, Maxa codifica las constantes quejas de su abuela, en una tarde de

<sup>16</sup> “maxas de la vida solitaria”.

<sup>17</sup> “entonces resulta que la emigración es igual [...] las siete plagas de Egipto, [...] la tierra prometida, Goliat y David, Nerón vividor matando inocentes a carcajada limpia [...] o Pilatos lavándose las manos.”

<sup>18</sup> “Maxa de Contador virgen y muda, si me paro a ver, ahora mismo tengo la humedad, la soledad y el silencio metido como espinas, estoy muerta en el sábado, qué quedará mañana.”

sábado, como una letanía religiosa (que anticipa la intención de la abuela de rezar con ella el rosario) y el hecho de usurpar el lenguaje religioso provoca un contraste grotesco:

Escribo.

Título: *Ladaíña con chuvia*.

Primeiro aviso: Maxa non xogues coa xerra que vas rompela e na tenda non as regalan, leva tento, logo diras que a culpa non é túa.

Segundo aviso: Maxa esquecíchete da roupa do fondal, as camisas, a ver.

Tercer aviso: Maxa, ese neno que chora todo o día, pero que mandanga estás feita [...]

Xa non escribo máis, Dios, qué vida, cando rematará todo esto [...]

*O abó, botando grolos* (Torres, 1976: 134).<sup>19</sup>

Maxa regurgita también el discurso de la sociedad de la época sobre cómo son las mujeres. Reproduce las manidas frases que la sociedad repite y que las dibujan como cotillas preocupadas solamente por las recetas de cocina, las revistas, el peso propio y el de las vecinas y con apenas temas de conversación salvo los ya mencionados y la vida de las princesas de las monarquías europeas:

---

<sup>19</sup> “Escribo/Título: Letanía con lluvia. /Primer aviso: Maxa no juegues con la jarra que la vas a romper y en la tienda no las regalan, ten cuidado, luego dirás que la culpa no es tuya. /Segundo aviso: Maxa te olvidaste de la ropa que está en la hondonada, las camisas, a ver. /Tercer aviso: Maxa, ese niño que llora todo el día, pero que mandanga estas hecha [...] /Ya no escribo más, Dios, qué vida, cuando terminará esto, [...] /El abuelo, tomando.”

Dúas mulleres soas son o colmo [...] Dúas mulleres xuntas, recetas de cociña, o bacallau [...] As mulleres, revistas, Hola, Garbo, La femme elegante. Dúas mulleres, tres mulleres xuntas falarán de modas [...] Unha, dúas, tres mulleres, todas as mulleres acabarán falando do seu peso, [...] Fulanita está feita unha vaca [...] Suma e sigue, cousas do mundo adiante, reis raínas (Torres, 1976: 14-15).<sup>20</sup>

Pero Maxa apostilla el discurso y todos los temas antes mencionados se convierten en muestra del estrechísimo mundo en el que viven las mujeres de su clase: “A ver ¿de qué poden falar as mulleres modistas coas mulleres de profesión labores da súa casa?” (Torres, 1976: 16). Ironizando este discurso la protagonista pone en evidencia la falta de formación de las mujeres de su clase social y cómo, por supuesto, solo puede hablar de las cosas que rodean su pequeño universo o de los productos de entretenimiento que el franquismo publicita para ellas. Además, en medio de un discurso lleno de trivialidades afloran otros temas más serios, pues surgen en las conversaciones, las carencias económicas y afectivas: pocas veces pueden comer carne y no pueden dar a sus hijos zumo de naranja o plátanos como la televisión predica, no pueden decidir sobre su propia maternidad porque los métodos de planificación familiar son nulos, les preocupa la situación de abandono en la que creen que el divorcio podría dejar a una mujer sin recursos propios. La

---

<sup>20</sup> “Dos mujeres solas son o colmo [...] Dos mujeres juntas recetas de cocina, o bacalao [...] Las mujeres las revistas Hola, Garbo, La femme elegante. Dos mujeres, tres mujeres hablarán de modas [...] Una, dos, tres mujeres, todas las mujeres acabarán hablando de su peso, [...] Fulanita está hecha una vaca [...] Suma y sigue, cosas de otros lugares del mundo, reyes reinas.”

narración resulta, de nuevo, muy contradictorio porque muestran los distintos discursos a los que da voz un mismo individuo y que evidencian el “sujeto cultural” tal y como lo define Cros:

¿e qué me dis de Claudina?, nin andar xa, ten unha barriga tremenda [...] bueno tamén ésa a onde pensa chegar, non me digas, a fillo por ano, unha coella, eso non é ter repon-sibilidadá, o home, menudo vampiro, así está ela de anucida, claro claro, si non pode repoñerse (Torres, 1976: 15).  
... Ai, os homes, si poidesen collerían únha e deixarían outra cunha ficilidá espantosa, menos mal que nós, neso do divorcio, estamos protexidas polo Estado... (Torres, 1976: 15).<sup>21</sup>

Sin duda la situación de la mujer es un tema crucial y los comentarios sobre su vida continuaran aquí y allá a lo largo de la novela. Tanto sobre la mujer en el hogar como sobre trabajadora. Surgen, por ejemplo, las diferencias salariales: “Eu sairei polas trecemil/Inés as novemil” (Torres, 1976: 80).<sup>22</sup>

Por último, merece la pena destacar también como el lenguaje habitual de Maxa es el de una ventrílocua, pues tras los modos de hablar de María encontramos voces muy distintas y contradictorias. Por una parte, María usa giros y expresiones propias de los ado-

---

<sup>21</sup> “¿y qué me dices de Claudina?, ni andar puede ya, tiene una barriga tremenda [...] bueno a ver esa a donde piensa llegar, no me digas, a hijo por año, una coneja, eso no es tener responsabilidad, el marido, menudo vampiro, así está ella falta de espíritu, claro claro, si no puede reponerse. ...Ahí, los hombres, si pudiesen cogerían una y dejarían otra con una facilidad espantosa, menos mal que nosotras, en eso del divorcio, estamos protegidas por el Estado...”

<sup>22</sup> “Yo ganaré unas trece mil/Inés unas nueve mil.”

lescentes de su época para hablar consigo misma o con su amiga Nola o para dirigirse al lector con el que se confiesa y al que habla como a los amigos que poco a poco, por el trabajo en casa, ha dejado de ver o no ha llegado a tener. Por otra parte, como ya hemos señalado, el lenguaje de María está plagado de sentencias, refranes y frases hechas similares a las que la abuela usa para mortificarla y que actúan como una tecnología del poder.

### **“LA CAMPESINA QUE LLEGÓ A PRINCESA CON UNA CARTERA DE LAGARTO VERDE”**

La clase trabajadora en general y las mujeres en particular vivían en la década de 1960, durante la dictadura franquista, una situación insostenible por lo que la dictadura buscó fórmulas para entretener a la población y modos de suavizar su monótona vida. Una de estas estrategias fue la traducción de los *creadores de luminosa literatura*, obras de temas exóticos o bélicos (para exaltar implícitamente el heroísmo de los vencedores), que permitían la evasión del lector hacia lugares alejados de la realidad social de la España del momento, y que por lo tanto eran una suerte de *literatura amable*:

Es Barcelona la que se convierte en adelantada de las traducciones y es Janés, principalmente, quien se encarga de ofrecernos las “primicias” de escritores amables, *creadores de luminosa literatura*, como llegaría a denominarla el I.N.L.E. en aquella época. Estos, entre otros, son principalmente: Baring, Benoit, Du Maurier, La Roche, Maugham, Zilahy, Cecil Roberts, Vicky Baum, Pearl S. Buck, stefan zweig, que inundan prácticamente el mercado nacional (Álvarez Palacios 1975: 18).

En *Adiós María*, Xermán, el inmaduro y vividor hermano mayor de María, lee las historias de vaqueros de Zane Grey y María y su amiga Nola se intercambian novelas exóticas de Pearl S. Buck<sup>23</sup> y los fotorromances de Corín Tellado. Literatura inofensiva. Aunque estas últimas, las novelas rosas, presentaban heroínas cuyo comportamiento no se correspondía con la moralidad franquista, pues tenían relaciones prematrimoniales, viajaban y en general daban tumbos por la vida hasta, eso sí, reconducir su vida gracias a un buen matrimonio. Estas historias, en las que la protagonista acababa casada con un galán multimillonario, ya fuera en los libros, las radionovelas, el cine o la televisión eran el único modo que las mujeres de la época conocían de trasgredir su clase y el espacio de la casa y dejar atrás la monotonía, el tedio y la dureza de su vida diaria. Era el único medio que se publicitaba. Sin embargo, aun cuando constituyeran un modelo contracultural no podemos considerarlas, bajo ningún concepto, subversivas. La dictadura franquista mantuvo con ellas tolerancia y doble moral. Lo cual tampoco era tan extraño si consideramos que, aun estando fuera de la ética católica de la época, demostraban ser una herramienta idónea para entretener y evadir a las mujeres. Sin por ello cuestionar en ningún momento los roles de género. Las novelas rosas eran opio para las que tenían por profesión *sus labores*:

La novela rosa era un modelo contracultural (aun cuando hegemónico en cuanto a su consumo masivo) que se resiste a ser fagocitado por la cultura de la abnegación. [...] Cuando no todo podía resolverse con una sonrisa, como

---

<sup>23</sup> Autora romántica y de temas asiáticos que es desde sus comienzos una de las influencias de la novela rosa (Martínez Peñaranda 2006: 417-418).

pedía desde la Sección Femenina Pilar Primo de Rivera, allí estaban los ritos privados, las ficciones de la canción, de la novela, del cine. [...] Vidas alternativas, expuestas y representadas, ante una vida real y pública que no ofrecía más que desolación y muerte (Romano, 1999: 89-90).

Maxa, ella que es una chica rara y un ser deseante, cuando ve frustrados incluso aquellos sueños posibles para la hija lista de una familia trabajadora (llegar a ser secretaria modelo) echa mano del último recurso que le queda: utilizar la imaginación, la literatura, para salir de su letargo. Así, como la joven de su época que es, empieza a imaginar, en el delirio que le provoca una fuerte anemia, ser presentadora de televisión, la protagonista de una novela rosa e incluso la nueva Corín Tellado. Maxa esboza el argumento de una novela rosa como final de *Adiós María* en busca de un final feliz.

Nos presenta la única manera que conoce, que ha visto sobre el papel, que permite a la mujer de su momento ir más allá de la vida que el género y la clase le marca, pero lo hace desde una posición muy semejante a la que plantea Martín Gaité en *Desde la ventana* (1987: 102-111).

La escritora entendía el éxito de novelas sentimentales entre las mujeres lectoras como secuela directa de su encierro en el espacio doméstico y falta de otros proyectos vitales. A pesar de entender las razones de tal éxito, la escritora critica a los maestros de las grandes novelas realistas por representar a la pasión, y, en muchos casos, el amor adúltero, como la única vía de huida del vacío de la rutina cotidiana y del llamado “tedio femenino” (Garrido y Moszczyńska, 2015: 388).

Así, la convalecencia tediosa de María termina en parodia feroz de las novelas rosa y de sus escritoras. Si a lo largo de la novela el tono irónico está presente siempre el final muestra una escena sarcástica, patética y delirante.<sup>24</sup> Maxa se adentra en su mundo interior imaginario y hace apología, en apariencia, de las novelas rosa frente al cruel y triste relato realista de la pobre adolescente de familia proletaria y emigrante: “Xa me diredes a ónde vou parar si eu escribo unha historia anémica, non vaiamos a amolar a xente con problemas alleos, vellas á husma, vellos en silencio, lampazos nas orellas” (Torres, 1976: 177).

Sin embargo, el código usurpado de la novela rosa va a cumplir una doble función que nada tiene que ver con vanagloriar este género. Por una parte, Maxa sitúa al lector ante la finalidad alienante de la novela romántica, cuyas escritoras saben dar las píldoras justas de ilusión y fantasía a las gentes del pueblo que, como ella, sufren y necesitan evadirse:

Ou non, nada de tele, afínome e fágome escritora, novelista, esa Corín Tellado ¡o que ela vende! ¡o que sabe de amor!, para min que viaxóu de lo lindo, unha mina a conto do enguedello, a min a cousa paréceme do máis fácil, o que lle pasa a esa muller é que ten moita sicoloxía da xente coma nós, xente que cando chove ten humedén na casa e si ventea entrará o norde mesmo por debaixo das portas, sabe o que queremos e o que non temos, o que temos pero non queremos, o que sentimos, o que desexamos (Torres, 1976: 175).<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Por este motivo dedicamos un apartado entero de este artículo a la parodia de la novela rosa.

<sup>25</sup> “O no, nada de tele, me afino y me hago escritora, novelista, esa Corín Tellado ¡lo que ella vende! ¡lo que sabe de amor!, para mí que viajó de lo lindo, una mina



Maxa sarcásticamente dialoga con el lector al anunciar la gran novela rosa que va a escribir ella que pertenece a la clase a la que Tellado vende sus libros, y que tantos datos tiene de primera mano “o choio está feito” (Torres, 1976: 175).<sup>26</sup> Así, abandona su propio relato biográfico para dar paso a la historia escrita por Mariquiña Briz (diminutivo más apropiado para una señorita de bien, escritora de novela rosa). Nótese que el cambio hipocorístico denota, en gallego, un cambio de clase social.<sup>27</sup>

De este modo Maxa vive su propia novela *amable* como chica humilde que llega a escritora de novela rosa, y muestra al lector, como final de *Adiós María*, el epílogo de la narración que está escribiendo. De este modo, Maxa consigue un *happy end* para *Adiós María*, al tiempo que el mismo texto de la novela rosa, dentro de la novela realista, sirve para repasar y ridiculizar todos los códigos y tópicos del género.

---

a cuenta del enredo, a mí la cosa me parece de lo más fácil, lo que le pasa a esa mujer es que tiene mucha sicología de la gente como nosotros, gente que cuando llueve tiene humedad en casa y si tira el viento entrará el norte incluso por debajo de las puertas, sabe lo que queremos y que no tenemos, lo que tenemos, pero no queremos, lo que sentimos, lo que deseamos.”

<sup>26</sup> “El curro está hecho”.

<sup>27</sup> En dicho cambio se suele producir también un cambio de idioma, una castellanización del nombre gallego: Mariquita. Suponemos que Torres no ha querido introducir castellanismos en su novela. Por otra parte, como ya hemos señalado (2015) las escasas veces que Maxa usa su nombre completo, María Briz, tienen connotaciones de emancipación, que parten del uso del apellido pues en la página 50 de la novela se usa también el nombre Mariquiña pero sin apellido, por lo que allí la connotación del nombre en diminutivo hace sentirse a Maxa como una niña de la que los vecinos se compadecen. Además, en *Adiós María*, Maxa reflexiona sobre el valor emancipador de las palabras cuando convence a sus compañeros de clase de poner nombre y apellido, León Canela, al perro callejero que recogen y lavan para regalar a la maestra.

Por otra parte, Maxa recupera su propia voz usurpando el código de la novela romántica pues, como veremos a continuación, la protagonista de Mariquiña, Graciela, no cumple con el canon. La protagonista no es guapa porque sí, es una campesina desnutrida que sufre los efectos del trabajo duro y que está sola al cuidado de sus hermanos. Graciela, que es un personaje minuciosamente diseñado, es otra *maxa de la vida*. Maxa, que escribe sólo para ella, para desahogarse, porque ni siquiera puede enviar cartas sinceras a su madre, se apropia de un género marginal para recuperar su voz. En un principio Mariquiña nos presenta, tres posibles argumentos, muy similares, que repiten el consabido argumento de chica que se pierde por culpa de un galán, pero acaba, después de varias peripecias, con fortuna y un buen matrimonio. Los argumentos son inverosímiles y denotan la influencia de los anuncios televisivos y de la economía de consumo: la protagonista de la novela rosa se hace rica porque encuentra petróleo en el huerto o porque empieza a vender limones a una marca de refrescos. Además, Mariquiña juega con la distinta carga connotativa de algunas palabras que en principio son sinónimas. A una misma persona (el amante) se le aplican dos adjetivos aparentemente iguales pero que no denotan lo mismo, uno (el habitual en el código de la novela rosa) es un adjetivo amable y cariñoso: *pillabán*.<sup>28</sup> El otro es negativo y equivalente a un defecto o insulto: *sinvergüenza*. Los dos adjetivos confrontados denotan el rol desigual de género, pues la actitud de don Juan es lícita para el varón, pero en la mujer un defecto.

Por otra parte, como los posibles argumentos de su novela resultan inverosímiles Mariquiña, como don Quijote, busca las similitudes entre la vida real y las novelas románticas para, en teoría, demostrar al lector que es posible alcanzar una vida rosa. Sin embargo,

---

<sup>28</sup> Pillo, pícaro.

los contados casos en los que la vida real y el argumento de novela coinciden no pertenecen a la esfera social de Maxa, y resultan grotescos por la exageración y la toma de elementos de otras épocas. Así, la protagonista rememora el día de la boda de cuento de hadas de la hija del dueño de la fábrica, en la cual obligaron a su altísimo abuelo obrero a vestir de escudero a la entrada del banquete:

cando casou a filla do da fábrica do Káiser, ao vello fixérono poñer de escudeiro á porta, o Káiser que mide un metro noventa, de maceta, uniformado de moito guirlandeado e vinte camareiros da capital viñeron ex profeso para servir a esmorga, ela vestida de princesa con coroa, a ver se é inventar ou non é inventar, que todo inflúe somentes con que o vexas unha vez na vida (Torres, 1976: 176).<sup>29</sup>

Además, y a mayores de la anacronía y patetismo de la puesta en escena del enlace, la misma Mariquiña señala, aun cuando lo haga para justificar su verosimilitud, que es un hecho que sucede *unha vez na vida*.

La novela rosa nada tiene en común con el mundo cotidiano de Maxa, aun cuando la protagonista sea una chica pobre, está fuera de las convenciones sociales, contexto espacial e incluso temporal de sus lectoras (los modales del amante a veces se parecen más al refinamiento medieval que a la década de 1960, en España). De

---

<sup>29</sup> “cuando se casó la hija del dueño de la fábrica del Káiser, al viejo lo hicieron ponerse de escudero en la puerta, que mide un metro noventa, de maceta, uniformado de mucho guirnaldeo y veinte camareros de la capital que vinieron ex proceso para servir al jolgorio, ella vestida de princesa con corona, a ver si es inventar o no es inventar, que todo influye solo con que lo veas una vez en la vida.”

esta forma en *Adiós María* sucede algo semejante a lo que Gómez-Moriana nos comenta del *Quijote* que surge

al colocar los sueños épico-caballerescos de su conflictivo héroe frente a personajes de ficción que comparten tiempo, espacio y condición social, con el tiempo, espacio y condición social de sus lectores inmediatos. La distancia irónica anula así la distancia épica, y el contraste grotesco (2009: 107).

En el caso de *Adiós María* el contraste grotesco surge al situar una protagonista que sí es del espacio, el tiempo y la clase social de Maxa y no cumple con el canon de mujer de la novela rosa. Si la presentación de este tipo de obra que hace Maxa es irónica el epílogo de Mariquiña es grotesco desde su encabezado: “*A campe-siña que chegou a princesa cunha carteira de lagarto verdel* (epílogo somentes)” (Torres, 1976: 178).<sup>30</sup>

La narradora juega con el valor polisémico y lúdico que tienen las palabras en la literatura (Gómez-Moriana, 2009: 102), con “cartera” y “lagarto”. Por una parte, puede tratarse de una *princesa* moderna, una suerte de Barbie con una cartera de lagarto verde, vestida al estilo de las nuevas tiendas de moda que Maxa ha descrito. Por otra parte, ella ha podido llegar a ser princesa gracias a la cartera del lagarto verde (el amante) que está llena de dinero. Ya hemos visto que Maxa contrasta las palabras “pillabán” y “sinvergüenza” y, aunque “lagarto” no sea un adjetivo común para designar al hombre sinvergüenza, “lagarta” sí lo es para la mujer. Esto hace resaltar aún más la marca de género que tienen algunos adjetivos y que

---

<sup>30</sup> «*La campesina que llevo a princesa con una carteira de lagarto verdel* (Epílogo solamente)” (Torres, 1976: 178).

ella subvierte. Gómez-Moriana (2009: 104) señala como el juicio de valor, que aparentemente afecta sólo a uno de los discursos que la novela contrasta, los enfrenta en realidad a los dos en contraste grotesco. Pues bien, la narradora de *Adiós María* hace esto mismo al contraponer el discurso de la novela romántica y el de la realidad cotidiana, pero el juicio de valor está implícito en el cambio connotativo de las dos palabras sinónimas y en el hecho de que la novela rosa use solo uno de ellos de modo eufemístico.

Con respecto a la protagonista femenina del relato de Mariquiña Briz, esta no es ni pálida, ni frágil, ni bonita como manda el canon, se sale del imaginario establecido por la novela rosa. Graciela, la protagonista es una campesina solitaria que cuida de sus siete hermanos (nótese el tono de exageración que Maxa imprime a la novela en relación a su propia vida), con la voz rota por el cansancio y la helada, con la cara “apedrada”, adjetivo inexistente en gallego que la narradora inventa y que parece connotar no solo que su rostro esté estropeado por el trabajo sino también que la vida la ha hecho dura como la piedra. Además, la protagonista trata al amante, Héctor, con desconfianza y de malas maneras, es la actitud de alguien que conoce la dureza del mundo:

—¿Eres tí, Graciela, sigues lavando sachando limpándolle os mocos aos teus irmáns? Pero qué espanto, cómo aguantas.  
—Si home sí, e menos chungas, dixo Graciela coa voz algo escachada da fadiga e a xiada, pero qué ves fisgar que xa non seipas, ademáis á hora do traballo punta, os nenos pedíndome a manduca, lisca, aínda teño que plantar tomates (Torres, 1976: 179).<sup>31</sup>

<sup>31</sup> “—¿Eres tú, Graciela, sigues lavando, cavando, limpiándole los mocos a tus hermanos? Pero que espanto, como aguantas. /— Sí hombre sí, y menos chungas,

Igual que hacía Mariquiña Briz en su descripción de la novela romántica, Graciela juega, en su discurso, con los dobles sentidos, pues insta al amante a que se vaya porque tiene que “agachar o lombo”<sup>32</sup> que en gallego puede significar trabajar o mantenerse sumiso.

En conclusión, la descripción, modo de hablar y actitud de Gabriela no pertenecen al código de la novela rosa y resultan grotescos:

–Amor, atende.

–Héctor, contra, que non son unha pedra, non me tentes, tí nin atas nin desatas, tí esres rico, eu xa ves, os papis polo mundo a diante, sete irmáns que caben debaixo dun canastro, estóu acomplexada, déixame xa que teño moito que agachar o lombo.

Graciela tiña a cara apedrada do vento e do sol, e con vinte anos. Non embargantes os ollos eran dúas luminarias do amor por el. Estaba o que se di perdida, iba cair dun intre a outro (Torres, 1976: 179).<sup>33</sup>

El amante, sin embargo, apenas es descrito, se limita a no entender porque la muchacha trabaja tanto, a derretirla con su mi-

---

dijo la Graciela con voz algo cascada de fatigas y heladas, pero que vienes a cotillear que ya no sepas, además a la hora de trabajo punta, los niños pidiéndome la manduca, pírate, aún tengo que plantar tomates.”

<sup>32</sup> Encoger la espalda.

<sup>33</sup> “– Amor, escucha. /– Héctor, caray, que non soy de pedra, no me tientes, tu no atas ni desatas, tu eres rico, yo ya ves, los padres por el mundo adelante, siete hermanos que caben debajo de un cesto, estoy acomplejada, déjame ya que tengo mucho que trabajar. / Graciela tenía la cara *apedrada* del viento y del sol, y con veinte años. Sin embargo, los ojos eran dos estrellas por la luminaria de su amor por él. Estaba lo que se dice perdida, iba a caer de un momento a otro.”

rada magnética y a soltar un “amor” o un “peque” aquí o allá. Él resulta un ser estrambótico y parece tonto. Ella es capaz de darse finalmente cuenta, solo por la forma de observarla, de que Héctor tiene intención de casarse. El matrimonio como final feliz recupera el lenguaje religioso, es un milagro, un extraño suceso fuera de toda lógica, pero el discurso de Graciela no es el de una amante enamora que alcanza la plenitud con el enlace. Incluso la romántica escena final del beso entre amantes es grotesca pues Graciela choca y se despatarra al tirarse en brazos de su amante. El gran final de la novela de Mariquiña Briz no es romántico, sino práctico e interesado. Una especie de transacción económica con la que Graciela ha cambiado de clase social y podrá tener el paraíso que vende la novela rosa:

Dios sempre escoita: Era un milagre baixado do ceo.  
Caíu nos brazos do amador, lixeira, fráxil, esmendrellada,  
leda. Ao fin co príncipe iba ter fartura, sofás, moblebar-bar,  
piscina, coche, tocadiscos, cassette, criada, calcio para os  
dentes picados polas caries, ferro, froita, e a vivir a vida.

*Fin* (Torres, 1976: 179).<sup>34</sup>

Por supuesto, Maxa celebra el futuro éxito de su novela, no podía ser de otra forma, como si de un anuncio televisivo se tratase, es la perfecta diva de la novela rosa celebrando el triunfo con un whisky: “Brava, bravísima María. Despóis bebo un güisiqui on the

---

<sup>34</sup> “Dios siempre escucha: era un milagro bajado del cielo. Cayó en sus brazos de amador, ligera, frágil, desparramada. Al final con el príncipe tendría de todo, sofás, mueble-bar, piscina, coche, tocadiscos, casete, criada, calcio para los dientes picados por las caries, hierro, fruta, y a vivir la vida. Fin.”

rocks” (Torres, 1976: 179).<sup>35</sup> Maxa crea una distancia irónica con los discursos de la modernidad y consigue desacralizarlos. Los anuncios no tienen la capacidad real de cambiar el mundo que la rodea y de nuevo ve frustrado su *happy end* con la última frase de la novela, cuando el abuelo interrumpe sus sueños: “–Maxa, escríbelles alá, díilles que o de sempre por non variar” (Torres, 1976: 179).<sup>36</sup>

## ¿QUIÉN ES MARÍA BRIZ? CONCLUSIONES

*Adiós María* de Xohana Torres se centra en la situación durísima que vive la mujer que se ha quedado sola a consecuencia de la emigración, convertida en Penélope, pero no para en metáfora de la nación subalterna como se ha hecho incontables veces en la literatura gallega, sino para mostrar que detrás de esas figuras *penelopianas* hay cuerpos, hay mujeres (González Fernández: 2012). Algo semejante a lo que había hecho Rosalía de Castro en la sección dedicada a las *viudas de vivos* de *Follas novas*. En este sentido Maxa es también antecedente de la Penélope navegante, la que ya no espera y se echa al mar, ese “yo también navegar” que surgirá años después en la obra de Xohana Torres y será retomado durante la década de los 90 por poetas como Chus Pato o Ana Romaní (Garrido González, 2015: 184).

Maxa aún no navega, pero ya muestra el deseo de transgredir los estereotipos, y límites, de género y clase que condicionan su vida. Aunque con la emigración de los padres y el comportamiento de la abuela ve frustrados sus deseos de convertirse en secretaria, ella sueña con ir más lejos aún: presentadora de televisión, escritora de

---

<sup>35</sup> “Brava, bravísima María. Después bebo un güisqui on the rocks. Fin.”

<sup>36</sup> “–Maxa, escríbeles a los de alá, díilles que lo de siempre por no variar.”



novela rosa... Y, sobre todo, sentada en el puerto sueña con viajar y conocer otros mundos.

Esta novela no es solo un friso de la sociedad franquista o una novela de autoformación. La novela de Torres no se puede comprender globalmente sin contemplar, como subraya Gómez-Moriana (2009: 99), las dimensiones social, temporal, espacial y el hecho de que, aun al ser un largo monólogo interior, son muchas las voces y discursos presentes en el texto. Así, por ejemplo, es el momento histórico en el que se centra la novela, que es además contemporáneo al proceso de creación, el que impone un final abierto. Las jóvenes de clase obrera con una cierta formación, que vivían los años finales de la dictadura, los efectos de la emigración y residían en una ciudad gallega en proceso de industrialización no podían tener un *happy end*. La vía de la novela rosa era la única presente en el imaginario colectivo como posibilidad de cambio de estatus social a través del matrimonio con un hombre rico. De ahí la necesidad de parodiarla hasta lo grotesco, de eliminarla como posible final. Las *Maxas de la vida* sí podían sin embargo tomar consciencia, construir una nueva memoria colectiva y prepararse para escribir un futuro que aún estaba en blanco. Sus vidas estaban marcadas por la transición y la incomunicación fruto de la “sincronía de lo no sincrónico” (Cros, 2002), del choque entre dos períodos históricos que son irreconciliables.

Algo cambiaba en Cantador y en el mundo, aunque había cambios, en el caso del sujeto femenino, que no acaban de resolverse. Maxa quiere llegar a ser María Briz, una mujer con nombre y apellidos, con futuro e independencia, pero no encuentra una salida por lo que recurre a la ironía, al sarcasmo, a dar otro uso a los códigos cotidianos y hasta a convertirse en Mariquiña Briz escritora de novela rosa. Todo en busca de un camino que no encuentra y que pone de manifiesto el gran laberinto que fue el final de la dictadura para las chicas raras que se preguntaban: ¿hacia dónde camino?

María se construye entre el discurso casi feudal de la abuela, que le otorga el papel de *ángel del hogar*, la propaganda televisiva de la perfecta ama de casa, los anuncios de la nueva sociedad de consumo, la naturalización de la emigración.

La subversión de los discursos nos permite observar el proceso de toma de consciencia de Maxa, hecho que anticipa la posibilidad de una nueva Penélope emancipada.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ÁLVAREZ PALACIOS, Fernando (1975), *Novela y cultura española de postguerra*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo EDICUSA.
- AMORETTI, María (1992), *Diccionario de términos asociados en teoría literaria*, San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- BAUMAN, Zygmunt (2009), *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil*. Jesús Álbores, Madrid: Siglo XXI.
- BERMÚDEZ MONTES, Teresa (2002), *Unha lectura de Adiós María de Xohana Torres*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- CAGIAO VILA, Pilar (2008), “Una perspectiva histórica de la emigración de las mujeres”, *Acogida: Cuaderno de la emigración española y el retorno*, pp. 2-8 <http://www.espanaexterior.com/upload/pdf/50-acogida4.pdf>, [13.10.2014],
- CHICHARRO, Antonio (2012), *Entre lo dado y lo creado. Una aproximación a los estudios sociocríticos*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- CROS, Edmond (2003), *El sujeto cultural: Sociocrítica y psicoanálisis*, Medelliñ: Fondo editorial Universidad EAFIT.
- GARRIDO, Ana; MOSZCZYŃSKA-DÜRST, Katarzyna (2015), “De tu ventana a la mía, de Paula Ortiz: memoria, amor y género”. En CALDERÓN, Aránzazu; KUMOR, Karolina;

- MOSZCZYŃSKA-DÜRST, Katarzyna (eds.) *¿La voz dormida? Memoria y género en las literaturas hispánicas*. Varsovia: Biblioteka Iberyjska, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- GARRIDO GONZÁLEZ, Ana (2015) “Las chicas raras no tienen voz. Una interpretación de *Adiós María* de Xohana Torres”, Varsovia: *Itinerarios*, 21, junio 2015.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena (2012), “La ausencia y la espera de la mujer sola como afirmación en Rosalía de Castro y Xohana Torres”. En PERAL CRESPO, Amelia; ARRÁEZ LLOBREGAT, José Luís (coords.) *Del instante a la eternidad: Exégesis sobre “la espera” en la escritura de mujer*, Alacant: Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 93-110.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio (2009), “Diastratía: valor operacional de un concepto”, Varsovia: *Itinerarios*, 10, pp. 95-118.
- LAFORÉ, Carmen (2001), *Nada*. <http://www.espanaexterior.com/upload/pdf/50-acogida4.pdf> [13.10.2014].
- MARTÍN GAITE, Carmen (1987), *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MARTÍNEZ PEÑARANDA, Enrique (2006), “Marisa Villardefrancos y los años de la radio”, *ARBOR* Ciencia, Pensamiento y Cultura CLXXXII, pp. 719.
- McDOWELL, Linda (2000), *Género identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas*. Traducción de Pepa Linares. Madrid: Ediciones Cátedra.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Marisol, (2009), *Feminismo e innovación en la narrativa gallega de autoría femenina: Xohana Torres, María Xosé Queizán, Carmen Blanco y Teresa Moure*. <https://researchspace.auckland.ac.nz/bitstream/handle/2292/5836/02whole.pdf?sequence=6>.

- ROMANO, Marcelo, (1999), “*El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité”, *Revista letras*, Curitiba: Editora da UFPR, 51, pp. 79-92.
- TORRES, Xohana (1976), *Adiós María*, Vigo: Ed. Castrelos.

**LAS RAÍCES DE LA ETERNIDAD Y EL HUMANISMO  
SOLIDARIO EN *LAS PEQUEÑAS ESPINAS SON  
PEQUEÑAS* DE RAQUEL LANSEOS (CON-CLAVES  
A LA AGUDEZA Y CROQUIS DEL ARTE DE INGENIO)**

**THE ROOTS OF ETERNITY AND SOLIDARY  
HUMANISM IN LITTLE THORNS ARE LITTLE  
BY RAQUEL LANSEOS (KEYS TO SHARPNESS  
AND A SKETCH OF THE ART OF WIT)**

José CABRERA MARTOS  
*Universidad de Granada, España*  
josecabreramartos@gmail.com

**Resumen:** Análisis de la obra lírica *Las pequeñas espinas son pequeñas* de Raquel Lanseros a través, entre otros métodos, de una serie de nociones clave (patria, libertad, globalización, memoria, olvido, tempestad, raíces, crisis, naturaleza...) que ejemplifican una poética basada en el cuestionamiento, entre otras dicotomías, del individuo y la colectividad, de lo permanente y lo mudable, de lo neo(barroco) y lo posmoderno como redes asfaltadas construidas por la lógica del capitalismo para explicitar, tras el desolado escepticismo y mediante el conocimiento, el compromiso y el vitalismo esperanzado de una poesía en la línea de la corriente cultural "Humanismo Solidario".

**Palabras clave:** Raquel Lanseros, poesía actual española, posmodernidad, Humanismo Solidario

**Abstract :** An analysis of the lyrical work by Raquel Lanseros *Las pequeñas espinas son pequeñas* (*Little thorns are little*) through, among other methods, a series of key concepts (such as homeland, freedom, globalization, memory, oblivion, tempest, roots, crisis, nature, ...) which exemplify a type of poetics based on the questioning of several dichotomies such as the individual and the collectivity, of the permanent and the shiftable, of the neo (Baroque) and the postmodern (among other dichotomies) as paved networks built by the logic of capitalism to make explicit, after the desolate skepticism and through the use of knowledge, the commitment and hopeful vitalism of a kind of poetry in the line of the cultural current of "Solidary Humanism".

**Keywords:** Raquel Lanseros, current Spanish poetry, postmodernity, Solidary Humanism

**Résumé:** Analyse de l'oeuvre lyrique *Las pequeñas espinas son pequeñas* de Raquel Lanseros à travers, parmi d'autres méthodes, d'un certain nombre de notions clés (patrie, liberté, globalisation, mémoire, oubli, tempête, racines, crise, nature...) qui illustrent une poétique basée sur le questionnement, parmi d'autres dichotomies, de l'individu et de la collectivité, du permanent et du changeant, du néo(baroque) et du postmoderne comme des réseaux goudronnés construits par la logique du capitalisme pour expliquer, à la suite du triste scepticisme et à travers la connaissance, l'engagement et le vitalisme plein d'espoir d'une poésie sur la ligne du courant culturel «Humanisme solidaire».

**Mots-clés:** Raquel Lanseros, poésie espagnole contemporaine, postmodernité, Humanisme Solidaire

## INTRODUCCIÓN

Raquel Lanseros (Jerez de la Frontera, España, 1973)<sup>1</sup> se presenta dentro del marco histórico de la poesía del primer cuarto del siglo

---

<sup>1</sup> Autora asimismo de los siguientes libros de poemas: *Leyendas del promontorio* (2005), *Diario de un destello* (2006, Primer accésit del Premio Adonáis), *Los ojos*

XXI como una de las voces más destacadas,<sup>2</sup> adscrita a la corriente *Poesía ante la incertidumbre* (Calderón et al., 2011). Esta tendencia se caracteriza por la emoción y la inteligibilidad lírica a partir de la tradición, no de su ruptura, como respuesta rehumanizada y comprometida ante la incertidumbre globalizada actual; frente, según los propios autores, a otras tendencias deshumanizadas basadas en el esteticismo, la experimentación, la oscuridad y el silencio (Calderón et al., 2011: 7-8). Todo ello ha generado un debate entre la poética de la incertidumbre y la poética del fragmento.<sup>3</sup>

Frente a la polarización anterior, este estudio se propone ahondar en una obra concreta, *Las pequeñas espinas son pequeñas* (Lanseros, 2013),<sup>4</sup> como modo de relativizar dichas dicotomías y de presentar a esta autora como una de las voces que forman parte de la corriente de pensamiento “Humanismo Solidario” y que aún en su interior a poetas de las más diversas tendencias como han analizado Remedios Sánchez en la antología fundacional *Humanismo solidario. Poesía y compromiso en la sociedad contemporánea* (Sánchez, 2014) o Francisco Morales Lomas (2015: 69-73). Esta tendencia crítica, surgida estructuralmente en 2013, se caracteriza por la heterodoxia estética

---

*de la niebla* (2008, XXII Premio Unicaja de Poesía) y *Croniria* (2009, XIII Premio Antonio Machado en Baeza). Existen varias antologías y traducciones de su obra: *La acacia roja* (2008), *Un sueño dentro de un sueño* (2012), *A las órdenes del viento* (2012) y *Esa momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016)*. Ha traducido a Lewis Carroll, Louis Aragon, Edgar Allan Poe y Gordon E. McNeer.

<sup>2</sup> Sirva de sanción, entre las múltiples antologías que la recogen, su selección como la poeta de más influencia en la literatura hispánica de entre los nacidos después de 1970 en *El canon abierto. Última poesía en español* (Sánchez, 2015).

<sup>3</sup> Para la poética del fragmento destacan (Abril, 2008 y 2011) y (Bagué y Santamaría, 2013).

<sup>4</sup> Premio Unicaja de Poesía y Finalista del Premio Andalucía de la Crítica 2014.

interartística y el compromiso ético con la humanidad en aras de una transformación global real fundamentada en la libertad, una suerte de “neorromanticismo cívico en el nuevo milenio” (Morales en Sánchez, 2016: 382).

Los fundamentos de esta corriente se ratifican en la obra de Lanseros *Las pequeñas espinas son pequeñas* (2013), como modelo de conocimiento y/o comunicación, de claridad y hermetismo, eje de uno de los debates más intensos de la poesía moderna y posmoderna, al entrelazar como *poiesis* la levedad, el fragmento, los ciclos naturales y la totalidad. La obra se presenta como una cartografía sentimental y meditativa en tiempo de tormentas que cuestiona y actualiza lo heredado a través de historias cotidianas y nociones permanentes (amor, eternidad, patria, libertad...) que aspiran a una superación vitalista fundamentada en la esperanza consciente en el ser humano, por tanto, en la línea de la corriente crítica, intelectual y creadora denominada “Humanismo Solidario”. Aquí reside la voluntad de poder, el ser ante la nada, la búsqueda epistemológica para llegar desde el dolor a la alegría, para finalizar con la apertura y la asunción del misterio y el eterno retorno de lo primigenio: aquello verdadero que nos hizo humanos.

Se podrían emplear marbetes tranquilizantes: posmodernidad, poscolonialismo, poesía social y amorosa, neorromanticismo, anti-racionalismo, teorías de la sospecha, palimpsesto, ecologismo... y, sin embargo, el reflejo deformado reconocería su limitación para afrontar la difícil conjunción, ora de filantropía, en tiempos presentes de escepticismo, y eternidad como renovación y permanencia, ora de memoria hecha raíces y olvido convertidos en levedad y fármaco. La metodología crítica se presenta, por tanto, como asidero para comprender los múltiples sentidos velados de una palabra comprometida e inquisidora, desnuda y esférica, irónica y sentimental en el marco de la poesía del primer cuarto del siglo XXI y de la corriente Humanismo Solidario.



## 1. MEDITACIÓN DURANTE LA TORMENTA

La fortuna nos depara concomitancias o causalidades en su devenir vital o poético: *Las pequeñas espinas son pequeñas* se secciona en cuatro partes conformadas por diez poemas, computando un total de cuarenta composiciones, como cuarenta eran los años de la autora en el momento de publicarse: *La rota fortuna* comienza abatiendo sus cartas ante dos puertas giratorias y dos jugadores que la esperan: La Naturaleza y la Meditación.

- a) La Naturaleza inunda las dos secciones inaugurales. La primera sección, “Cuanto sé del rocío”, *Humilitas* como *captatio* y esencialización como gracianesco arte y agudeza de ingenio, se presenta como una suerte de *poiesis* y conocimiento de los ciclos naturales, con un marcado simbolismo acuático. Sea el caso del rocío como elemento vital y porción de río en madrugada, del *Cuanto sé de mí* (1957) de José Hierro al “Cuanto sé del rocío” de Lanseros (2013: 9-25), metonimia en traslación del fragmento humano a la totalidad concorde del universo, porque conocer y preservar la naturaleza es conocerse y preservarse a sí mismo. La segunda sección, “Cónclave de mariposas” (2013: 27-39), utiliza de nuevo un sustantivo del reino animal, la mariposa, símbolo del amor desde el barroco, caracterizada, al igual que el rocío, por lo frágil y breve... la levedad vaticinada por Calvino (1989: 13-43) junto al compromiso ¿Acaso la transmutación simbólica del efecto *mariposa* en poema que, en *cónclave*, puede cambiar el mundo?
- b) La Meditación, por su parte integra la segunda mitad. La tercera sección, “Croquis de la utopía” (2013: 41-56), significativa cartografía sentimental —nótese el uso del término “croquis” como dibujo a mano alzada, frente a la noción

precisa, geométrica y racional de “plano” — hacia la isla *Utopía* imaginada por Tomás Moro como espacio de humanidad y justicia en correlativos tiempos de crisis,<sup>5</sup> de ahí su inclusión en la antología *Humanismo Solidario. Poesía y compromiso en la sociedad contemporánea* (Sánchez, 2014). Asistimos a una reflexión sobre las nociones de patria, globalización y libertad como axiomas o redes asfaltadas en una ilusa utopía libertaria construida por la lógica del capitalismo avanzado y denominada posmodernidad (Jameson, 1991). La cuarta y última sección, “El pasado es prólogo” (2013: 57-74), aspira, tras la desolación anterior, a la superación y al vitalismo desde el título (neo) barroco (Calabrese, 1989) que remite a *La tempestad* (Shakespeare, 2004), correlato de las tempestades provocadas por la Gran Recesión de 2008, aunque fundamentada, a pesar de todo, en la esperanza. Por consiguiente, la obra shakesperiana

---

<sup>5</sup> Inglaterra tras la guerra de las Dos Rosas (1485) se hallaba en el gozne entre un feudalismo debilitado como sistema político-económico y una incipiente economía capitalista urbana, mercantil e industrial que solo favorecía a los ricos: expropiación de terrenos para potenciar la ganadería lanar extensiva, incremento del paro y la delincuencia, represión social mediante un sistema penal que castigaba a los débiles con la pena de muerte por el robo de alimentos y políticas expansivas de guerras de conquista. La *Utopía* de Moro o de Lanseros es la respuesta “idílica” a un drama histórico, circular y real. De ahí, las correlaciones temáticas del barroco y la actualidad españolas: La gran crisis económica del siglo XVII viene propiciada por las guerras exteriores, por una serie de malas cosechas causantes de hambrunas y epidemias, la peste como emblema, por la expulsión definitiva de los moriscos en detrimento del sector agrario y el aumento del latifundismo, el descenso de las partidas americanas de oro y plata, la despoblación castellana, el aumento de los impuestos y la corrupción de los validos que conllevó un aumento de la mendicidad y la delincuencia. Baste actualizar algunas de estas acciones y actantes para retratar la situación actual.

se interpreta como un símbolo de revolución, de violenta purificación tormentosa —un nuevo diluvio y un nuevo Noé para este tiempo— y desbordada conciencia individual y colectiva de la opresión alzándose por encima del miedo: la restitución, mediante el conocimiento y la bondad, de lo usurpado por el poder, los caníbales —recuérdese el personaje de “Calibán”, anagrama de caníbal en *La tempestad*—. Si Shakespeare retrata al ser humano del siglo XVII y, por extensión, de todos los siglos enajenado por la ambición de riqueza y poder, el proyecto lanseriano tras la tempestad consiste en restituir el “Humanismo Solidario” desde lo sumergido, desde la intrahistoria encrespada, desde Noé o el superhombre nietzscheano que se desprende voluntariamente del poder para posibilitar la otredad —la magia en el caso de Próspero, personaje principal de la pieza shakesperiana, correlativa en el poema “Plegaria del clarividente” (Lanseros, 2013: 25)—. A partir de los estudios poscoloniales, podría establecerse una lectura desde el colonialismo inglés de América durante el siglo XVII y, como camino de vuelta, del poscolonialismo americano desde la casi inédita óptica española: reléase el poema “En el ombligo de la luna” junto a la siguiente cita del antiimperialista José Martí: “El pasado es la raíz del presente. Ha de saberse lo que fue, porque lo que fue está en lo que es” (Martí, 1953-1975: 302) como correlato al título de la sección, “El pasado es prólogo”, para la superación y la armonía de razas y países.

La esperanza se convierte en baluarte más allá del escepticismo y el cinismo propios de la posmodernidad. La crisis ha generado un nuevo panorama y ha transformado el orden y la voluntad “levantando tempestades”, esto es, disturbios, desórdenes y movimientos naturales o contruidos de indignación global... Si *La Tempestad* shakesperiana

es provocada mágicamente por Próspero para restituir el ideal o el bien, la Gran recesión de 2008 fue provocada por las esferas del poder con una finalidad disímil, devastar los derechos sociales conquistados. Aquí reside la ética solidaria de Lanseros en *Las pequeñas espinas son pequeñas*, porque el ser humano puede restituirse sobre ellas, llegar desde el dolor a la alegría y a la libertad a partir de la conciencia. Por eso la cita de Shakespeare es prodigiosa, necesaria y certera al posibilitar la exégesis del proyecto lanseriano, en analogía contextual y argumentativa, más aún, si cabe, cuando tenemos en cuenta que *La tempestad* fue el testamento literario, prólogo a la muerte, del autor de Stratford-upon-Avon: solo se debe actualizar el actante-sujeto de Shakespeare, Claribel reina de Túnez –misoginia, como Dido en Cartago, y colonialismo implícitos–, por el sistema financiero actual. Reléase bajo la siguiente cita shakesperiana el poema cierre del libro “Himno a la claridad”: “ella, [Claribel] que, ¿quién si no?, ha sido causa de que nos hayamos sumergido todos, exceptuando algunos salvados, destinados a representar un acto en el cual el pasado es prólogo y lo que viene hemos de ejecutarlo nosotros” (Shakespeare, 2004: 538).

Las cartas han cambiado, pero los jugadores siguen siendo idénticos coadyuvantes del poder. La humanidad, según Lanseros, se encuentra sumergida y el desenlace depende por ahora de ella misma. Aquí reside la voluntad de poder sin vocaciones pesimistas frente al *Fausto* de Marlowe, el sabio perdón y el diálogo lanseriano en “Propósito de enmienda” (Lanseros, 2013: 15). La reconciliación como base de la paz pregonada en la última obra shakesperiana, *La tempestad*, en boca de Próspero: “Así como pueden ser perdonadas vuestras faltas / dejad que vuestra indulgencia me haga libre” (Shakespeare, 2004).

## 2. DELIBERADA CONCIENCIA

Regresemos a la primera sección, “Cuanto sé del rocío”, y al poema obertura, “Contigo”, que propone la destrucción tanto de la individualidad a través de la fusión en el nosotros como de la certeza a favor de una continua búsqueda epistemológica del ser y el amor mediante la poesía, actualización del quevedesco “amor más allá de la muerte” para llegar a la eternidad. Nótese el uso de la estructura paralelística en los dos últimos versos —refuerzo semántico de lo eterno, iniciado con un adverbio temporal, “cuando”, en contraste con el significado del sustantivo, “eternidad”— como perpetuación sin principio ni fin, en una suerte de paradoja u oxímoron temporal:

Quizá entonces aquel a quien dije contigo  
y para quien contigo fue toda su costumbre,  
se acostará a mi lado con ternura,  
juntos en el vacío más sagrado,  
cuando la eternidad toma nuestra medida,  
cuando la eternidad se pronuncia contigo  
(Lanseros, 2013: 12).

La desestabilización de lo heredado persiste en “Resistencia al cálculo”, mediante la evasión de los nombres y su légamo-legado cultural, la ruptura de la matematización —ecos de “La aurora de Nueva York” lorquiana y título de extracción becqueriana en su “Rima IV”—<sup>6</sup> y la constatación del fracaso de la posmodernidad

---

<sup>6</sup> “Mientras la ciencia a descubrir no alcance / las fuentes de la vida, / y en el mar o en el cielo haya un abismo / que al cálculo resista; [...] / ¡Habrà poesía!” (Bécquer, 2005: 224).

piedra angulada en el consumo. De ahí, la romántica huida geográfica, “Es una playa ilesa del Pacífico”, hacia la naturaleza salvaje, bíblico “Paraíso terrenal” perdido como escribieran Colón o Vespucio (Colón, 1982: 216; Vespucio, 1985: 14),<sup>7</sup> o la huida espacial hacia el primitivismo recuperado e idílico de Rousseau o, como consecuencia posromántica, de Gauguin, “Manzanillos de agua, heliconias gigantes” (Lanseros, 2013: 13), desde la óptica europea del héroe o el descubridor. Para ello utiliza solo personajes masculinos herederos de una tradición explicitada que iguala lo real público con lo varonil: un marinero de la Santa María, Keats, Champman, Gagarin, Héctor, Edmund Dantès... Deliberada conciencia heredada a través de una extensa cadena evolutiva de transmisión informativa o metempsicosis dariana para finalizar en la apertura y el misterio de la vuelta a lo primigenio, al inicio de los descubrimientos que nos hicieron humanos, al principio de la historia donde lo esencial resiste la matematización: “Soy el roce de dos ramas secas / que encendieron un fuego primitivo” (Lanseros, 2013: 13). De ahí la huida, ya no romántica sí moderna, del mismo nombre —no solo de las cosas y más allá de J. R. Jiménez— y del mismo yo —de nuevo Lorca y el cuestionamiento del yo desde *Canciones* (1924)— hacia el misterio consciente, asumido más allá de “Lo fatal” dariano por “no saber a dónde vamos, ni de dónde venimos” (*Cantos de vida y esperanza*, 1905) influenciado por aquel cuadro del Gauguin de 1897, *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?*, más allá del fatalismo existencial, asumiendo un recorrido, una gota

---

<sup>7</sup> Esta imaginaria americana fraguó un edenismo caribeño, similar al imaginario orientalista decimonónico (Said, 1990), que persiste en el inconsciente colectivo europeo hasta hoy (ver Valcárcel, 1997: 28, 52-53; Alemany y Aracil, 2009: 18-19 y 31-57).

que forma parte de un mar desconocido, indescifrable, resistente al cálculo, pero que consta y existe, al ser danza de vida, muerte y resurrección para un animal llamado ser humano: “Yo he venido / a ser ola a la vez que miro el mar” (Lanseros, 2013: 14).<sup>8</sup>

La meditación sobre el tiempo se presenta en otros poemas de la sección como “La eternidad se llama Buenos Aires”, donde las edades del ser humano se vinculan sin acritud al pensamiento aristotélico (Aristóteles, 1994: 374-386) a través de los pitagóricos y de la iconografía renacentista —*Las tres edades y la muerte* (Hans Baldung, 1510), *Alegoría de las tres edades del hombre* (Giorgione, 1510)...—, “derramando las tres las mismas lágrimas, / sonriendo con la misma desmesura, / en tiempos diferentes, en respuesta / a tres hombres distintos pero iguales” (Lanseros, 2013: 17). El amor se presenta como eternidad de creación y superación de la muerte a través de los ciclos naturales de renovación, evolución y permanencia genética, reivindicado como uno de los elementos intrínsecos a la naturaleza humana, de ahí su radiación en varias de las composiciones, caso de “Hacia la luz” o “Propósito de enmienda” (Lanseros, 2013: 15 y 20) donde se concibe como galardón, “que más preciada empresa no concibo / que deshojar mi vida mereciéndote”, en la línea del amor cortés trovadoresco o de la poesía de la experiencia.<sup>9</sup> De ahí,

<sup>8</sup> Aquí residen dos de las claves constructivas de la poética lanseriana: de un lado, el uso sintáctico de oraciones subordinadas anexadas con “que” usualmente en pareados, elemento característico de la poesía de la experiencia en tanto que actualización posmoderna de lo epigramático, como cierre en más de la mitad de las composiciones, dotándolas de rotundidad a partir del uso del sustantivo; y, de otro, el desarrollo representativo de semánticas opuestas a la cultura industrial capitalista.

<sup>9</sup> “Si te place matarme, por voluntad obra lo que por justicia no tienes por qué. La muerte que tú me dieras, aunque por causa de temor la rehúse, por la razón de

la humanización o ironización del concepto de culpa y juicio judeo-cristiano, “De toda humana falta, yo me acuso”, asumido como connatural tradición a partir de los pecados capitales: “la pereza / la gula o el azote de la culpa” (Lanseros, 2013: 15).<sup>10</sup> Esta línea amorosa liberada de la mujer persiste en el intertextual gongorino “Campos de plumas” (Lanseros, 2013: 24). De ahí la libertad sexual, explícita y desafiante en toda la trayectoria de Lanseros que puebla este poemario, ora con la opción y no la imposición de “merecer” el llanto o la alegría del otro amado, ora con el espacio contrario basado la feminización: “Hay un niño asombrado de rodillas gastadas / dentro de todo hombre que ama a una mujer” (Lanseros, 2013: 30). Junto a esto encontramos un sentido de pureza anterior, de Edad áurea perdida y hallada en fognazos, “Hablamos en la lengua más antigua”, y de predestinación genética animal, de reiteración de acciones y ciclos naturales de los que formamos parte: “Laurel en flor es el placer jugoso / de todas estas hembras / en que me has convertido” (Lanseros, 2013: 24).

---

obedecer la consiento, aviendo por mejor morir en tu obediencia que vivir en tu desamor” (San Pedro, 1987: 157). “Si alguna vez la vida te maltrata, / acuérdate de mí, / que no puede cansarse de esperar / aquel que no se cansa de mirarte” (García Montero, 1994: 41).

<sup>10</sup> Esta superación o ironización religiosa acontece a todo el conjunto, caso de “Plegaria del clarividente” (la teorización rimbaudiana del poeta-vidente continuada en la clarividencia juanramoniana) idéntico en su desconstrucción irónica inicial al poema de Anibal Núñez, “Oh, náyade, nereida, ninfa, sirena, tía” (Núñez, 1995: 70) y con influencias evidentes del discurso cinematográfico y del teatro religioso. Carnavalización de la retórica vital y de la concepción mítica ironizada de deidad a partir del uso de la correlación sustantiva, la rima y los esdrújulos de tonalidades modernistas: “Ayúdame, Señor, quien quiera que tú seas, / espectro, voz en off, deidad doméstica, / incógnita, yo schopenhaueriano, / hálito cuántico del cosmos unitario” (Lanseros, 2013: 25). Nótese del mismo modo la influencia platónica en el concepto de idea.



Este retorno no solo afecta a lo pasional, también acontece a la conciencia en clave marxista. “Compatriota de los Robles” se establece como un retrato de raíces proletarias y emigrantes en la trastienda del tiempo y en la reivindicación de la memoria histórica con versos renovadores, “La vida / con sus prohibido-el-paso y sus pasen-y-vean” (Lanseros, 2013: 18) que confluye compromisariamente con “Retrato de familia” de Juan Carlos Mestre (1986) en idéntica inmigración, ya desde la lanseriana Carballeda —lugar poblado de robles, Robledal—, ya desde el mestreano Bierzo, en la común semántica del trasterrado.

### 3. LEVEDAD Y RAÍCES

La mariposa símbolo de la libertad, la imaginación, la levedad o el ideal inalcanzable, da título a la segunda sección, “Cónclave de mariposas”. Se asiste a una reunión, cónclave, de toda la simbología anterior a la que se añade el detalle semántico de que el término griego *psiqué* (Ψυχή) engloba la noción de mariposa y de alma, según la *Historia Animalium* (Aristóteles, 1990: 281), porque, tras la muerte, esta escapa en forma de mariposa del cuerpo-oruga-crisálida.

Los insectos alados o la fragilidad del individuo en el tiempo inician su estela de levedad en el primer poema de la sección, “La mosca”, análogo en la representación del monótono hastío, “que apenas vivió ayer ni alcanzará el otoño” (Lanseros, 2013: 29), al brevísimo discurso musical, 1.44 minutos, de Rimsky Korsakov en *El vuelo del moscardón* (1900). El *tempus fugit* se localiza en la cotidianeidad sentimental que sobrevuela en forma de díptero, “la somnolencia del final de agosto [...] mientras mi mano / duda si molestarse en ahuyentarla, / olvidar su ajetreo o acallar su existencia” (Lanseros, 2013: 29), al igual que en la machadiana composición “Las moscas” que finaliza también con la simbólica mariposa

que inauguraba esta segunda sección en cónclave: “ni brilláis cual mariposas; / pequeñitas, revoltosas, / vosotras, amigas viejas, / me evocáis todas las cosas” (Machado, 1995: 121). Unísono tratamiento de un tema solemne y serio, la muerte, que se parodiado —aquí reside la actualización y el primer elemento de modernidad— desde lo cotidiano y confesional en *spleen*, para finalizar —segundo elemento de la modernidad— con el giro imprevisto, cuasi narrativo, al modo borgesiano: “Esa mosca soy yo / y mi mano es el tiempo” (Lanseros, 2013: 29).

El desdoblamiento del yo que se convierte en axolotl en Cortázar o mariposa en Lanseros y Zhuang Zi.<sup>11</sup> Porque tanto Zhuang Zi como Lanseros piensan, se lo enseñó Calderón, que “Cada mente es un sueño de sí misma” (Lanseros, 2013: 30), título de la siguiente composición. En ella, vuelve a actualizar el barroco y las teorizaciones armónicas y circulares de la existencia, el eterno retorno nietzscheano, amén de lo platónico anti-cartesiano que entronca en su rechazo matemático con el poema “Descartes” de Jorge Luis Borges.<sup>12</sup> Y la omnipresente tormenta, símbolo de revolución y

---

<sup>11</sup> “Un día Zhuangzi soñó que era una mariposa [...] De pronto se despertó y, sorprendido, se vio con el aspecto de Zhou. Pero en ese momento ya no sabía si era Zhou que había soñado que era una mariposa, o si era una mariposa que estaba soñando que era Zhou” (Borges, 1940: 240).

<sup>12</sup> “Mi suerte es lo que suele denominarse poesía intelectual. La palabra es casi un oxímoron; el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones, la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o de fábulas. La poesía intelectual debe entretener gratamente esos dos procesos.” Sea el caso de la objeción a la primera meditación cartesiana: “Acaso sueño haber soñado. / Siento un poco de frío, un poco de miedo. [...] Seguiré soñando a Descartes y a la fe de sus padres” (Borges, 2005: 209 y 293).

renacer que se otea con insistencia siendo ahora consecuencia del efecto mariposa, expuesta como eje semántico que atraviesa la obra, “El mundo es un recuerdo longevo que renace / para ser el testigo de una nueva tormenta”. Sin olvidar, el tono meditativo cernudiano o contemplativo inglés “cuando sólo seamos / un soplo sigiloso en mitad del olvido” (Lanseros, 2013: 30). Así, si Descartes afirmaba: “sin duda alguna que el estar despierto no se distingue con indicio seguro del estar dormido” (Descartes, 1975: 49), Lanseros lo reitera: “así nos contenemos dentro de nuestro sueño / sin poder distinguir a ciencia cierta / si somos la vigilia o el letargo” (Lanseros, 2013: 30). En el poema “La subrogación perceptiva” persiste el ahondamiento cuestionador del *cogito ergo sum*. Si se sigue, en rigor, la duda metódica solo podemos llegar al cuestionamiento de la propia existencia por lo que es imposible tener certeza de que los otros existan. Si bien, y continuando esta lógica llevada al extremo, podemos ser a la vez sueño calderoniano como explicita Lanseros con huellas del proverbio machadiano de la otredad, “El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve” (Machado, 1995: 289), o como explicitación de las teorías de la sospecha en los umbrales de la ciber-realidad: “¿Quién está percibiendo a través de nosotros?” (Lanseros, 2013: 34).

La estructura poética de la segunda parte se basa en dos elementos contrapuestos: a) la levedad alternante de poemas reflexivos o filosóficos junto a poemas cotidianos o experienciales, caso de “Villancico remoto” y su rememoración de la infancia a través del musgo y la escarcha, de la naturaleza en suma correlativa a la armonía familiar de una infancia perdida —*Ocnos* de Cernuda como telón de fondo—, junto al progresivo avance del frío desde el exterior en la infancia hasta el interior en la madurez, que finaliza con el distintivo pareado compositivo como resumen o sentencia: “Bajo las noches largas del filo de diciembre / sigo buscando el musgo que me

devuelva a casa” (Lanseros, 2013: 37); b) las raíces, enfrentadas a la velocidad intrínseca del sujeto posmoderno, pueblan esta segunda parte como puntales frente a la levedad vital, amorosa o corpórea, “Memoria hecha raíces que sostiene la vida” (Lanseros, 2013: 38).

Este “Conclave de mariposas” también acoge ideales desmoronados, la mariposa de sombra o la precolombina mariposa de obsidiana —término utilizado “En el ombligo de la luna” (Lanseros, 2013: 59)—, símbolo del sacrificio y la muerte de Itzpapalotl en la cultura Náhuatl. Sea el caso palmario de la elegía “Maldición o venganza” donde Lanseros fotografía el efecto o la sombra de un mariposa llamada Ernesto Che Guevara, como revela no solo la cita extraída del poema “Consternados, rabiosos” de Mario Benedetti (2004: 63), sino también su temporalización —“a la una de la tarde”, “Treinta y nueve años antes, una mujer hermosa / sonreía bajo el peso de su primer hijo” —y ubicación— “cordillera andina”, “el crimen fue en la escuela”, “La Higuera”—. Actualización o reescritura de la tradición medieval de la muerte como igualadora, “la muerte nunca olvida / ni distingue estamentos, procedencias o credos”, y de la vida como engaño manierista en el gran teatro del mundo, “Cuando ya no podamos seguirnos engañando” (Lanseros, 2013: 31). Esta tematización persiste en los poemas “¿Y si siempre comenzase ahora?”, donde se renueva el *tempus fugit* gongorino, “los días, que royendo están los años”, anclado ahora en lo urbano, “Los años que ya aguardan en las calles / hunden sus uñas en mi último poema” (Lanseros, 2013: 36); y en la composición cierre de la sección, “Apunte para una despedida”: “Ya sabes, nadie tiene / más valor que las flores de su tumba” (Lanseros, 2013: 39).

La escritura de Lanseros proyecta una circunvalación emocional sobre el eterno retorno y el ansia de eternidad en un ser abocado a la levedad, “Ya no soy inmortal” (2013: 39): El eterno retorno vital a través de los ciclos naturales, la tormenta bajo el paraguas de

las crisis económicas y la misma eternidad perseguida a través del amor, la literatura o lo demoníaco... Este eterno retorno entroncaría con lo posmoderno en tanto que neobarroco (Calabrese, 1989), al establecer otra de las claves líricas constructivas de la jerezana, la creación narrativa de historias cotidianas y realistas a las que se dota de esencialidad acrisolando lo común a todo ser humano. El “Cónclave de mariposas”, ha reunido lo eterno como retorno común de lo colectivo a través de la individual levedad alada del insecto, símbolo del alma y lo invisible del “Misterio” ante la matematización: “Lo que traías era mucho más que teoremas, / más que interpretaciones, / una visión distinta acerca de mí misma” (Lanseros, 2013: 35).

#### 4. UNA ¿ÉPICA? PARA LOS DESHEREDADOS

La tercera sección, “Croquis de la utopía”, desarrolla un recorrido, no con la precisión de un plano —el rechazo de las ciencias exactas que persiste en “Aritmética” (Lanseros, 2013: 71)—, sino con la intuición, “croquis”, como modelo de percepción de lo real, sin instrumentos geométricos que desconocen la medida del espíritu. Los primeros poemas se desarrollan en espacios geográficos concretos, para dejar paso a espacios humanos que cierran el poemario con el cuestionamiento de lo utópico de la libertad y la certeza de la manipulación: el amor se presenta como el único refugio. “Croquis de la utopía” es el propio recorrido evolutivo humano de la poeta desde sus ancestros, de nuevo las raíces como *leit motiv*, hasta hoy. Indagación reflexiva que se dilata sobre los conceptos de pueblo y patria hasta alcanzar la servil globalización. En consecuencia, esta tercera parte acopia el mayor número de citas y espacios como hitos del camino evolutivo: Velázquez, Krishnamurti, Asterión, Teseo, Dámaso Alonso, Lorca, Rilke, Pizarnik, Pavese, Whitman, Nietzsche, Hawking, Larra, Flandes, Murmansk, Salamanca, Madrid...

Una palabra comprometida e inquisidora con el nombre de hoy a través de procesos históricos similares, sea el caso del poema “La rendición de Breda” (Lanseros, 2013: 43) donde otra vez el barroco, ahora con Velázquez, posibilita la espiral histórica propuesta por Humanismo Solidario y su compromiso con los desfavorecidos... Aquí reside el croquis histórico de la utopía recorrido desde los albores de nuestra patria como imperio hasta llegar al momento actual, a través del análisis y la comparación de situaciones pasadas de desigualdad tácita con situaciones actuales de libertad manipulada, para narrar la intrahistoria de quienes han sustentado la historiografía oficial con el sufrimiento de sus lanzas, de ahí, la deliberada selección de *Las lanzas* de Velázquez, los “Lançeros” título primigenio del poema y origen etimológico del apellido de la autora, Lanseros. Esta écfrasis *ut pictura poiesis* no es insólita, está presente desde Calderón hasta Pérez Reverte, sí lo es la perspectiva encarnada en los olvidados y su inclusión genealógica entre los mismos gremios medievales (“herreros”, ganaderos —“hija de mil cañadas”— o “albítares”). La construcción de una épica para los desheredados, entre los que incluye a la mujer, paradigmático bastión esclavizado en su histórica invisibilidad, desestabilizando el horizonte lector tradicional a través de la constatación unánime del espacio masculino nominalizado en sus composiciones, donde apenas existen personajes femeninos de acción y los que constan expían su audacia como en el caso de “Canción de ultratumba” (Lanseros, 2013: 62), con la excepción del yo lírico lanseriano, *überfrau* libertaria.

La pintura de *La rendición de Breda* deja paso a la arquitectura del palacio renacentista de la familia Arriaga-Salamanca en Huérmeces (Burgos) con la elegía gótico-posmoderna “Vieja casona Arriaga-Salamanca” (Lanseros, 2013: 44). Esta huella simbólica de España se vuelve presencia visible en la composición “La incesante metamorfosis” (2013: 46), donde continúa la mutación humana

como metáfora exterior de lo real corrupto interno, antes fueron los monstruos hombre-toro, hombre-palacio, mitad muerto y mitad resucitado por la moderna electricidad como perversión del avance científico que condena la otredad de un Frankenstein, ahora es el ser humano en el espacio urbano constituido y apresado en un nuevo laberinto conformado por los actuales Minos multinacionales. A ello se añade la noción filmica o narrativa de zombi o de muerto en pie becqueriano: “Lo que sí es innegable / es que el millón de muertos aludidos / —tan sarcásticamente— / son en la actualidad un millón de cadáveres auténticos” (Lanseros, 2013: 46) que recoge el intertexto desarraigado de Dámaso Alonso y el posromanticismo de Larra “¿dónde está el cementerio? ¿Fuera o dentro? [...] El cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el cementerio” (Larra, 1982: 392-399).

Hay un deseo de libertad que emana ya desde poemarios anteriores, sea “In nomine libertatis” de *Croniria* (2009: 42), y se explicita como conquista individual y, sobre todo, colectiva en contra de los autoritarismos: Felipe IV en “La rendición de Breda”, Minos en “Vieja casona Arriaga-Salamanca”, Franco en “La incesante metamorfosis” y gobernantes arquetípicos en “Al calor de un ángel” (Lanseros, 2013: 43-48). El poeta como testigo, *J'accuse...!*, de la guerra o los derechos sociales perdidos por los desfavorecidos y olvidados y, a pesar de ello, con el propósito de “nunca cerrar los ojos. Recordarte” (2013: 47). Lanseros asume y explicita lo real primigenio y modificado como protagonista y/o testigo-personaje secundario, estableciéndose una relación comunicativa con la sociedad, característica del neorromanticismo cívico del Humanismo Solidario: Reportaje al modo de Hierro en la superficie aparentemente sencilla y cotidiana, testigo histórico de la intrahistoria unamoniense y poesía social oteriana contra la persecución dictatorial “Testigo soy de ti, tierra en los ojos” (Otero, 1976: 17). La poeta testimo-

nia como partícipe y transmisora de una estela iniciada en el ángel como mensajero de los dioses —de ahí, el título de la composición “Al calor de un ángel”— y, tras la devaluación épico-religiosa, del albatros baudelaireano o el vidente<sup>13</sup>:

Sigo aquí. Mi papel  
de testigo me sigue complaciendo.  
Podría entonar antifonas solemnes.  
Decir: cosecha,  
                  sangre,  
                  fuerza,  
                                  cosmos,  
  patria (Lanseros, 2013: 47).

Esta es la poética polifónica, la colectivización o diseminación derridaniana del sujeto como crisis y explicitación del paradigma moderno. En definitiva, el fin de los grandes relatos emancipadores (Lyotard, 1989) y la constatación de los *Malos tiempos para la épica* (Bagué y Santamaría, 2013) lírica, no para la global superépica fílmica o del cómic (ver Eco, 2012) —nótese el (re)nacimiento de los superhéroes a partir de la Gran recesión económica: Captain America, Green Later, The Avengers, X-Men, Wonder woman...—.

---

<sup>13</sup> Todos los poetas citados en el poema poseen ese rasgo común: la figuración de poeta testigo se inaugura con Whitmann en una especie de épica personal. El lorquiano *Poeta en Nueva York* “es la fuerza de su visión, unida al hecho de que, en todo momento, aparezca como testigo, lo que da a sus poemas tonalidad de revelación apocalíptica” (A. del Río, en García Lorca, 1955: 33-34). Rilke y su visión del holocausto moderno en “Me aterra la palabra de los hombres” (*Para festejarme*, 1899). Pizarnik y *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (Negroni, 2003). Pavese en lo contemplativo de “Suicidios” (2010).



En consecuencia, este pensamiento moderno fracturado produce un sujeto contradictorio que se disemina y, a la vez, se fusiona en un conjunto de contradicciones que, si por un lado indican la finitud, “Tengo los mismos años que vivió García Lorca / trece menos que Rilke / dos más que Pizarnik”, para promulgar el ansia de eternidad —a vueltas con Frankenstein y Drácula—, “Pero de estas cenizas nadie me había hablado. / No morir ¿Cómo se hace? / ¿Con honra? ¿Con ejemplo? / ¿Con la imaginación? / ¿Con la memoria?” (Lanseros, 2013: 47); por otro, articulan un intento de comprensión y continuidad del individuo mediante el eterno retorno de Zaratustra, aunque disímil en su reiteración vital perfecta del superhombre y en la eliminación teológico-nihilista de la linealidad histórica humana trazada como superación del pensamiento judeocristiano: “Quizá éste no haya sido tu último retorno.... / me susurra una sombra con voz de hombre. / Lo miro. Ya no está. Su nombre es Nietzsche” (Lanseros, 2013: 49). Y todo ello relativizado a través de uno de los pocos enhebradores del pensamiento posmoderno, la ironía (Bagué y Santamaría, 2013). Ahora comprendemos la raíz amarga e irónica del poema “El burlón mirar de las estrellas” (Lanseros, 2013: 49), no solo por el intertexto gardeliano de la canción “Volver” (1934), asimismo empleado en los dos primeros versos de “La eternidad se llama Buenos Aires” (Lanseros, 2013: 16), sino también por la conceptualización de la finitud y la levedad humanas ante el cosmos, concomitante de nuevo con la noción de eterno retorno ahora de Milan Kundera en *La insoportable levedad del ser* (1984) que la amalgama con la noción de pesadez, frente a la levedad como condición frívola de una determinada posmodernidad. Lanseros explicita esta desfragmentación ordenada y caótica —como un software malicioso y un psicologismo cartesiano— entre la tristeza y la alegría, el presente y el pasado “La alegría de volver / tiene mucho que ver con la tristeza

/ porque todo regreso pertenece al pasado” en una geografía urbana indiferente, metáfora baudelaireana de la soledad civilizada en la que el elemento más distante, “El burlón mirar de las estrellas”, es paradójicamente el más cercano: “Me he quedado de pronto a solas con mi vida” (Lanseros, 2013: 49).

El campo semántico de la visión se hace imprescindible en las siguientes cuatro composiciones: “Plegaria del *clarividente*”, “Al calor de un ángel” —“Mi papel / de *testigo*”—, “El burlón mirar de las estrellas” —“hoy me *contempla* con indiferencia”—, “El *vigía* que atestigua”<sup>14</sup> y “Equinoccio de primavera en Murmansk” (Lanseros, 2013: 47-51). En esta última composición, el “Croquis de la utopía” se dirige hacia un espacio-tiempo no gratuito: Murmansk es la ciudad más septentrional del planeta y el equinoccio de primavera supone en esta latitud el cambio estacional que deja paso, tras la oscuridad total, a seis meses de luz natural durante las 24 horas del día, de ahí el campo semántico inevitable de la visión: “Y no existe deseo que no tenga *testigos*”. Así Lanseros describe la ausencia completa de luz y el cambio estacional: “El sol está vacío y ya no queda ni una gota de miel sobre los árboles. / Es la ausencia más limpia, la que no ofrece nada a pesar de que esconda ya en su seno la promesa encendida de la resurrección” (Lanseros, 2013: 51). El poema articula un proceso de renovación a través de los ciclos naturales, en un espacio de ideología romántica, lejano y salvaje, donde la persona se subyuga a las leyes naturales, apuesta insistente de la práctica lanseriana —recuérdese “Resistencia al cálculo”—. Para ello, formalmente utiliza el versículo, con sensación de poema en

---

<sup>14</sup> Dibujo de la ilusión utópica y trágica materializada en Larra, intertextualizando el cernudiano “A Larra con unas violetas” (*La nube*, 1943) tanto en el título como en las dos últimas estrofas.

prosa, con el fin de eliminar las marcas convencionales y retóricas de lo lírico en un anhelo reflejo del aliento natural de la tierra, muy al modo juanramoniano de esencialización y panteísmo en *Platero y yo*. De ahí, la purificación, intuimos que también de la persona, y la utopía como cierre del poema: “En cada renacer se expía la muerte” (Lanseros, 2013: 51).

Esta utopía desgranada se ratifica como imposible, a partir del sujeto moderno como ser social saturado y utilitario. “No es saludable estar bien adaptado a una sociedad profundamente enferma” afirma la cita de Jiddu Krishnamurti que principia el poema “El precio del ventajismo”. El ser humano más allá de lo natural se convierte en “sombra” de una realidad, “domesticado” en la abundancia primer mundista “de este pan abultado e insípido” de “la cosecha de diamantes” lejana a la naturaleza: “Desde que no comprendo el idioma del aire, / todos están contentos”. El precio del éxito social conlleva la muerte interior, fusión de budismo y barroco: “Quizá después de todo / exista algún atisbo de justicia” (Lanseros, 2013: 52).

Las dos últimas composiciones trazan el punto de fuga y el espacio cerrado, la esperanza y la realidad, el sueño y la vigilia, el *openfield* y el *bocage*: 1. “Acción de gracias entre tus brazos” (Lanseros, 2013: 54) se presenta como reescritura laica del *Thanksgiving Day*, punto de fuga donde converge todo el ideal utópico y libertario, el centro neurálgico del “Croquis de la utopía” donde reside el amor y el infinito, única bienaventuranza esperanzada para un *openfield* imposible. 2. Tras el punto de fuga, la oclusión aciaga, el croquis que finaliza su esbozo en un espacio cerrado. El *bocage* posible de lo real en el poema “No choice”, no hay elección, a pesar de que “Se nos pregona el libre albedrío”, a través de un acertado uso del léxico mercantil y capitalista de compra-venta atezante de lo vital: “si-no-quedan-ustedes-satisfechos / les-reembolsamos-el-importe-íntegro” (Lanseros, 2013: 56). El título en sí mismo

posiciona el cuestionamiento de lo real y lo ironiza: a) con el uso del anglicismo, lengua de la globalización, en mueca tornada desde la ironía hasta la triste certeza; b) con todo un discurso subversivo y oculto: Lanseros rebate los principios del libre mercado plasmados en la obra clásica del neoliberalismo *Free to choose* (1980) de Milton Friedman y Rose Friedman a partir de su inversión desde la misma selección del título compositivo “No choice”. El contradiscurso y la “casualidad” no acaban aquí, el ensayo de los Friedman fue la réplica mediática a la obra del heterodoxo John Kenneth Galbraith, *La época de la incertidumbre* (1977), ensayo económico que posee su correlato poético actual en la corriente casi homónima de la que forma parte Lanseros: *Poesía ante la incertidumbre*. Las piezas del rompecabezas simbólico ajustan sus múltiples y velados sentidos.

## **5. FROM HERE TO ETERNITY. UN CANTO A LA LUZ COMO SUCESIÓN TERRESTRE**

En la última sección se asiste, más allá de la desolación anterior y a partir de la intertextualidad shakesperiana explicitada con anterioridad, a la re-creación lírica de la esperanza fundamentada históricamente en los procesos de revolución tras la crisis de 2008: la Primavera árabe de 2010-2013 y el 15M iniciado en 2011. La primera composición, “En el ombligo de la luna”, modela el deseo de la superación histórica (Todorov, 1989) desde las teorizaciones poscoloniales y su reescritura a partir de: a) la visión localizada no, como es habitual, en la antigua colonia, sino en el pretérito imperio; b) la reivindicación de la fraternidad entre los pueblos, comunión de otredades, en detrimento del pensamiento hegemónico: “Siempre es un día de fiesta cuando el entendimiento / borra tierras y siglos / pretensiones y estirpes. / Larga vida al jaguar que hechiza al lin-

ce” (Lanseros, 2013: 60).<sup>15</sup> “El pasado es prólogo” hacia el futuro a partir del conocimiento del error, “En el ombligo de la luna”, y el acierto de los antepasados, “Compatriota de los robles” y “Faros abandonados” (2013: 18 y 62).

En esta última composición, el *tempus fugit* manriqueño se actualiza a través del uso retórico de la tautología como recurso intensificador expresivo de apariencia coloquial y diaria esencializada, “Qué mayores se están haciendo mis mayores” (2013: 61), procedimiento idéntico al título de la obra *Las pequeñas espinas son pequeñas*. Téngase en cuenta que la tautología es, según Kosuth, el elemento estético central de una época fundamentada no sólo en lo retórico o lingüístico, sino también en su efecto social general, espéculo de la estructura industrial de la cultura globalizada en la conducta. Esto explica, en gran medida, el éxito de parte del arte actual como aplicación estética de los presupuestos anteriores, de ahí su éxito en un mundo dominado por las estrategias publicitarias o por el sometimiento a la lógica del capitalismo tardío en *La sociedad del espectáculo* (Debord, 1999). Pero Lanseros como *alien* contracultural, efecto mariposa o voluta derribada en el sentido que José Hierro aplicó a Lorca, resuelve la difícil conjunción a través de la fingida sencillez de un *bestseller* poético y la oculta complejidad esencial de un discurso antirracionalista, en resistencia sentimental, cognoscitiva y ecológica.

A esta línea posmoderna y pop del pasado como prólogo, se suma la composición “Canción de ultratumba” (Lanseros, 2013: 62), porque para Lucy Westenra el pasado mortal es el prólogo a

---

<sup>15</sup> Recuérdese que la corriente *Poesía ante la incertidumbre* (Calderón et al, 2011) reúne a poetas hispanohablantes de Argentina, Colombia, El Salvador, España, Nicaragua y México.

la no-muerte, al comienzo de la eternidad. Más allá de lo gótico explícito, el poema indaga desde las teorías de género en la doble moral victoriana masculina: los conceptos de posesión y represión femeninas presentes en Drácula y el resto de personajes masculinos stokerianos genera una doble moral de inconsciente libertario-lascivo y de conciencia represora-*virginal*. Nótese desde la tematología, el ideal sexual femenino en Lucy de piel blanca y cabello rojizo en la línea maldita de Salomé: “como una llamarada sobre el mármol” sublima Lanseros. El monstruo, Drácula, como inconsciente colectivo masculino oculta el deseo y el miedo a la libertad, sobre todo sexual, femenina: Lucy y las vampiras son el epítome de la mujer activa sexualmente, la amenaza al *establishment* de la sociedad patriarcal y a la función femenina de ángel del hogar, esposa y madre (recuérdese que tanto las vampiras como Lucy se alimentan de niños recién nacidos invirtiendo el concepto moral y físico de maternidad). Si Mina representa el bien ideal perpetuador del mundo patriarcal burgués y su supervivencia, Lucy, en cambio, encarna el mal de la libertad femenina, el poliandriso, y la ruptura cuya consecuencia final es la doble muerte por privilegiar su deseo por encima de lo establecido:

Mi nombre es Lucy Westenra. Ya no soy de los vuestros.  
O acaso lo estoy siendo ahora más que nunca.  
Quizá por eso el pánico, el temblor, la repulsa,  
vuestro afán de borrar mi huella ensangrentada.

Pero tened presente la verdad dolorosa:  
No bastará mi muerte para acallar al monstruo.  
Su latido es tan vuestro como mío.

Satán, ángeles, Prometeo, Asterión, Lucy, Drácula, Frankenstein... Todos ellos productos del ser humano, ya desde la moral más acérrima, ya desde la ciencia más prometeicamente romántica —correlato del zombi moderno—. Esta temática, conectaría a Lanseros con cierto malditismo situado en las afueras de lo social permitido en la línea rebelde-satánica de Byron a Egea,<sup>16</sup> pasando por Lautréamont, The Rolling Stones o Guns and Roses —ambos en la canción *Sympathy for the Devil* banda sonora del film *Entrevista con un vampiro* (Jordan, 1994)—.

La reflexión sobre la inmortalidad prosigue en “Diálogo hindú”. Introspección del ser y la nada, del tiempo y su medición, de la reencarnación como pasado y prólogo al tiempo circular de las crisálidas, la reiteración simbólica de la mariposa: “la nada es posible / solo como una parte integrante del todo. [...] La casa que hoy construyes es el nido / donde te has guarecido desde siempre” (Lanseros, 2013: 64). Deseo de inmortalidad constatada a través de un panteísmo pitagórico en el que se integra el ser humano “cuya materia básica es el ser unitario”. Por eso las nubes, como las personas, “se congregan [...] en formas recurrentes, nunca idénticas”. Lo cíclico natural y el caminante machadiano, “Hacer caminos: combinatoria cíclica” (2013: 64), presentes en la simbología del ciclo del agua como símbolo de la vida, utilizado anteriormente y reiterado en la composición sobre la lluvia “Cae o cayó”. La articulación de este último poema acopia lo existencial humano desde la noche de los tiempos, “Está lloviendo fuera como desde hace siglos”, en dos

---

<sup>16</sup> En la sección-composición “Príncipe de la noche” (Egea, 1990), porticada con una cita del stokeriano *Drácula*, se reitera este símbolo como metáfora de la decadencia nobiliaria, Drácula, y burguesa, Jonathan Harker es un agente inmobiliario y Mina Murray una maestra-perpetuadora educativa del buen ciudadano.

elementos básicos vitales y purificadores: el fuego, “Con recuerdos encenderé la hoguera”, y el agua, “A veces he intentado desenredar la lluvia / pero nunca la alcanzo. Debe ser / que me nacen las gotas desde dentro” (2013: 67), desenredar la lluvia supone una hermenéutica y una aceptación del mundo y la humanidad.

En “Premonición inversa” (2013: 67), la prolepsis se convierte en revelación amorosa invertida. Los personajes del presente, un tú y un yo líricos indeterminados, y el pasado, Guillaume y Odette, prevén el mismo amor y el mismo acabamiento o modificación de los actantes amorosos mediados por un tiempo circular convulso, la Gran Recesión de 2008 o el 15M de 2011 y la Revolución Francesa de 1789 —llámese crisis estamental o económica, paso del medievo a la modernidad o de la modernidad a la posmodernidad—. “Tiempo” e “historia” como variables circulares, ya presentes en “La eternidad se llama Buenos Aires” (2013: 16), para la constante “amor” que se repite en diferentes personajes: “Esférico, tu cuerpo sucede ahora en Madrid [...] un solo amor en medio de un soplo interminable” (67). Para arribar a la composición “*Ars oblivionalis*” (68), hito semántico inverso en el sendero de la eternidad y del pasado como prólogo fundamentado en el olvido amoroso, de ahí la cita de Eco extraída de “Sobre la dificultad de construir un *Ars Oblivionalis*” (Eco, 1989: 9-28).<sup>17</sup> La batalla, con símil bélico, se establece entre Mnemosine y Leteo como “rueda cosmogónica” de la memoria escatológica —la

---

<sup>17</sup> En ella recoge el testigo de Cicerón y Quintiliano a partir de una anécdota recogida por ambos sobre Simónides, creador de un arte de la memoria que fue ofrecida y rechazada por Temístocles, estratega vencedor de los persas en Salamina —curiosa coincidencia con *Soldados de Salamina* en relación a la memoria histórica como otro de los tejidos adiposos lanserianos—, a favor de un arte del olvido bélico.



muerte—, colectiva —la historia— o individual —el amor—. Así Lanseros, como la psicología moderna, tiene como meta no sólo conocer la estructura del duelo y el olvido, sino también curarlos de forma voluntaria<sup>18</sup> mediante el único fármaco conocido, el “tiempo”, en contraposición a los actuales fármacos antidepresivos o los antiguos utilizados por Helena de Troya (*Odisea*, canto IV), “Eché en el vino que estaba bebiendo una droga contra el llanto y la cólera, que hacía olvidar todos los males” (ver Weinrich, 1999). Frente al deseo de memoria o eternidad sostenido en la poética lanseriana, ahora asistimos a la destrucción aparente, a la búsqueda del olvido al modo de Temístocles, desde una memoria individual extensible a una memoria colectiva humana. Ambas memorias se edifican y perviven mediante un lenguaje que actúa como arte mnemotécnica, de ahí su inclusión en el oxímoron, escribir, memoria, un poema sobre el olvido.

Asimismo, el poema puede sustentar otro estrato semántico al analizarse como un olvido social, el arte de olvidar a unos determinados grupos o estratos sociales desfavorecidos por parte de la esfera del poder. La psicología moderna se ha planteado, al igual que Lanseros, la necesidad del olvido en procesos traumáticos a través del silencio: imposible en la escritura, salvo en el vacío semántico y en las omisiones, y posible ideológico-socialmente desde la esferas del poder a través de la censura y la imposición, generadora del vacío o una determinada visión única de la historia a través de una determinada escritura —el *ars oblivionalis* stalinista en su versión fotográfica o el franquista en su versión ‘paseillo’—. Los

---

<sup>18</sup> Más allá de la casualidad natural, lesiones cerebrales, amnesia y otras enfermedades mentales, el viaje, el alcohol y otras drogas, el sueño, el suicidio o, en suma y sin certeza, la muerte.

individuos y las sociedades, en suma, se articulan a través de estos dos procesos: memoria y olvido. Así la poesía se convierte, desde la paradoja o el oxímoron, en artefacto contra la memoria a favor del olvido. Esto resulta muy interesante al distanciarse de una gran parte de la tradición poética que se establece sobre la base de la memoria —Sócrates, Proust o Valente—. Porque el olvido es necesario, imprescindible y sanador:<sup>19</sup> primero, para superar lo trágico de la levedad —recuérdese el deseo de eternidad en la poética lanseriana— al despejar el espacio de lo inútil, para olvidar con Freud los complejos traumáticos o jungüianamente los arquetipos: segundo, para denunciar el olvido ideologizado, caso de la memoria histórica española de la guerra civil o de los desaparecidos mexicanos, ya sea a través del silencio, la sobreinformación global o la memoria seriada que, al fin y al cabo, también son una forma de olvido al operar a través de la confusión y la multiplicación de falsos sinónimos: olvidar no por cancelación, sí por superposición, no por ausencia, sí por multiplicación de presencias (Eco, 1989) físicas o virtuales, contrapuestas al proyecto lanseriano moderno de la memoria como modelo para alcanzar el bien y la felicidad. Porque como constatan Guillaume y Odette o el yo y el tú líricos, lo personal se hace más distante conforme disminuyen las distancias geográficas: “El trayecto del metro es un instante / entre mil setecientos noventa y dos mil doce” (Lanseros, 2013: 65). La difícil conjunción de memoria y olvido como caras de una misma moneda vital y lírica que muestra

---

<sup>19</sup> Como se analiza en *Los abusos de la memoria* (Todorov, 2002) o en *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*: “la sociedad está enferma de pasado [...] el olvido es la capacidad de poder sentir de manera no histórica, abstrayéndose de toda duración” que continúa la afirmación de Goethe: “Todos nosotros vivimos del pasado y perecemos por el pasado” y abogando por un arte del olvido que con tanto éxito practicó Mefisto en *Fausto* (Nietzsche, 1999), a vueltas con lo diabólico.

su envés positivo en “Ars oblivionalis” (2013: 68) y su cara negativa, elogio de la memoria y reprobación del olvido humanos ante el natural “orden de la cosas”, en la composición siguiente, “Los lobos de Valparaíso”: “Pero bajo la tierra, / la sangre espera el día de reclamar su deuda” (2013: 69).

Finaliza el poemario acorde a su tiempo sociohistórico con la composición “Himno a la claridad” articulado a modo de obertura del pasado como prólogo hacia un futuro distinto tras la crisis financiera de 2008. La escritura vitalista y transparente muy cercana al machadiano “Rosa de fuego” (Machado, 1995: 335) se convierte en camino que circunvala lo terrestre —retomando el *leit motiv* de lo circular o cíclico— para llegar desde el dolor consciente a la esperanza y la comunicación de un canto coral único y múltiple, reescritura sagrada más allá de lo teológico y heroico, desde una sinfonía natural y concorde con los ciclos vitales. Un himno humano, lírico y profano —al modo de Píndaro o Baquílides— basado en la búsqueda romántica —Schiller y su *Himno de la libertad*— o longiniana que asume su destino sublime, “rayo en proceso, presentido / en su persecución de lo inefable”, en la búsqueda de lo imposible —la estirpe becqueriana de “yo sé un himno gigante y extraño...” (Bécquer, 2005: 209)—, hermanados el yo y el nosotros que alternan sus voces en el poema, al igual que la frase motivo o la fórmula hímnica de repetición, eco primitivo y eterno del latido verdadero, “A cambio de mi vida nada acepto” (Lanseros, 2013: 69). Lanseros conjuga y actualiza lo hímnico romántico y lo lumínico ilustrado, con sus luces y sombras, más allá de la tradición rupturista en una síntesis proteica. Si Novalis escribe los *Himnos a la noche* (1800) a caballo entre lo ilustrado y lo romántico como viaje interior por el ser humano, Lanseros escribe “Himno a la claridad” entre lo moderno y lo posmoderno como victoria del espíritu, el poeta como rimbaudiano vidente, y canto a la humanidad en armonía con el

universo. Así, si el primer himno novático tematiza una alabanza a la luz, la que anima y da vida al universo, situando a la humanidad fuera de este reino; Lanseros, por el contrario, lo incluye en el reino de este mundo como única posibilidad posible, como razón vital, incluyéndose así en el seno de la corriente Humanismo Solidario.

En conclusión, Raquel Lanseros presenta en *Las pequeñas espinas son pequeñas* una obra de compleja variedad genérica y superposición de estratos para construir un canto a la luz como sucesión terrestre reescrita eternamente. Por consiguiente, esta última composición regresa a los orígenes de la lírica, el eterno retorno, para explicitar la continuidad del eslabón como prólogo pasado para el futuro. Para ello selecciona la himnica, uno de los géneros poéticos más antiguos caracterizado por el canto coral o en comunidad y la temática en honor a una deidad de la que se alaban prodigios y hazañas, y la renueva al cantar a la vida humana como prodigio y hazaña, “No hay verdad más profunda que la vida”, la superación del individualismo moderno a través del canto en comunidad, “mientras verbos / de orígenes distintos desemboquen / en una voz unida” —Aleixandre de fondo— y a la prosapia cíclica humana —de nuevo el *leit motiv* de la infinitud que traspasa anhelante el poemario— donde el individuo aspira a ser un buen antepasado: “Doy por cierta / la sed de infinitud que me espolea”, “que nadie nos detenga. La llamada / del infinito debe obedecerse” (Lanseros, 2013: 72-74). Ahora se comprende, de modo total, la diseminación del rótulo de la última sección, “El pasado es prólogo”, y el acrisolamiento del título de la obra como verdad y superación de lo humano ante la constancia del dolor. *Las pequeñas espinas son pequeñas* se presenta, en definitiva, como la posibilidad real de compatibilizar lo barroco conceptual y la claridad formal, ética y estética, comunicación y conocimiento, “tradición y modernidad” (Gahete en Sánchez, 2016: 403-413) rasgos que hacen de este libro un hito dentro de la corriente Humanismo Solidario.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL, Juan Carlos (2008), *Deshabitados*, Granada: Diputación de Granada.
- (ed.) (2011), *Gramáticas del fragmento. Estudios de poesía española para el siglo XXI*, Granada: El genio maligno.
- ALEMANY BAY, Carmen y ARACIL VARÓN, M<sup>a</sup>. Beatriz (Eds.) (2009), *América en el imaginario europeo: estudios sobre la idea de América a lo largo de cinco siglos*, Alicante: Universidad de Alicante.
- ARISTÓTELES (1990), *Historia de los animales*, Madrid: Akal.
- (1994), *Retórica*, Madrid: Gredos.
- BAGUÉ, Luis y SANTAMARÍA, Alberto (Eds.) (2013), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid: Visor.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2005), *Obras completas*, Madrid: RBA.
- BENEDETTI, Mario (2004), *Inventario I*, Madrid: Visor.
- BORGES, Jorge Luis *et alii* (1940), *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (2005). *Obras completas*. vol. II. Barcelona: RBA Editores.
- CALABRESE, Omar (1989), *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra.
- CALDERÓN, Alí *et al.* (2011): *Poesía ante la incertidumbre*, Madrid: Visor.
- CALVINO, Italo (1989), *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid: Siruela.
- COLÓN, Cristóbal (1982), *Textos y documentos completos*, Madrid: Alianza.
- DEBORD, Guy (1999), *La sociedad del espectáculo*, Valencia: Pretextos.
- GARCÍA LORCA, Federico (1955), *Poet in New York*, Grove: New York.

- DESCARTES, René (1975), *Meditaciones filosóficas*, Buenos Aires: Aguilar.
- ECO, Umberto (1989), “Sobre la dificultad de construir un *Ars Oblivionalis*”. *Revista de Occidente*, No. 100, pp. 9-28.
- (2012), *El superhombre de masas*, Barcelona: Mondadori.
- EGEA, Javier (1990), *Raro de luna*, Madrid: Hiperión.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1994), *Habitaciones separadas*, Madrid: Visor.
- JAMESON, Fredric (1991), *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós.
- LANSEROS, Raquel (2009), *Croniria*, Madrid: Hiperión.
- (2013), *Las pequeñas espinas son pequeñas*, Madrid: Hiperión.
- LARRA, Mariano José de (1982), *Artículos*, Madrid: Cátedra.
- LYOTARD, Jean-François (1989), *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid: Cátedra.
- MACHADO, Antonio (1995), *Poesías completas*, Madrid: Espasa-Calpe.
- MARTÍ, José (1953-1975), *Obras completas*, La Habana: Editorial Nacional de Cuba.
- MESTRE, Juan Carlos (1986), *Antifona del otoño en el valle del Bierzo*, Madrid: Rialp.
- MORALES LOMAS, Francisco (2015): “El humanismo solidario en algunos poetas jóvenes actuales”, *EntreRíos*, No. 23-24, Otoño/Invierno, 2015, pp. 69-73.
- NEGRONI, María (2003), *El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario (Argentina): Beatriz Viterbo Editora.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999), *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida, II Intempestiva*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- NÚÑEZ, Aníbal (1995), *Obra poética I*, Madrid: Hiperión.
- OTERO, Blas de (1976), *Pido la paz y la palabra*, Barcelona: Lumen-El bardo.

- PAVESE, Cesare (2010), *Los cuentos*, Barcelona: Lumen.
- SAID, Edward (1990), *Orientalismo*, Madrid: Libertarias/Prodhufo.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (coord.) (2014), *Humanismo solidario. Poesía y compromiso en la sociedad contemporánea*, Madrid: Visor.
- (coord.) (2016), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*, Madrid: Akal.
- SAN PEDRO, Diego de (1987), *Cárcel de amor*, London: Tamesis Books.
- SHAKESPEARE, William (2004), *Obras completas*, Vol. II, Madrid: Aguilar.
- TODOROV, Tzvetan (1989), *La conquista de América. El problema del otro*, México: Siglo XXI.
- (2002), *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós.
- VALCÁRCEL MARTÍNEZ, Simón (1997), *Las crónicas de Indias como expresión y configuración de la mentalidad renacentista*, Granada: Diputación Provincial de Granada.
- VESPUCIO, Américo (1985), *El nuevo mundo. Viajes y documentos*, Madrid: Akal.
- WEINRICH, Harald (1999), *Leteo, arte y crítica del olvido*, Madrid: Siruela.





DOSSIER

INTERPRETES ET TRADUCTEURS  
DANS L'ESPACE ATLANTIQUE :  
ENTRE ECUEILS ET DEPLACEMENTS  
DES FRONTIERES CULTURELLES



## INTRODUCTION

Caroline CUNILL

*Le Mans Université, France*

cunillcaroline@gmail.com

Rédouane ABOUDDAHAB

*Le Mans Université, France*

r.abouddahab@free.fr

Quelle place ont occupé et occupent encore aujourd'hui les interprètes et les traducteurs dans les sociétés multiculturelles et plurilinguistiques passées et présentes? Quel rôle jouent ces passeurs dans les processus de transferts culturels? Au fil d'études de cas portant sur diverses aires culturelles regroupées sous le concept d'espace atlantique et différents moments historiques allant du XVI<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, le dossier aborde la question de la traduction et de l'interprétation en faisant le choix de la pluridisciplinarité. Mais le fil rouge de ces travaux, abordés selon des méthodologies historique et littéraire, reste la personne même du traducteur : son identité ou, au contraire, son invisibilité, subie ou voulue, ses choix et leur impact dans la circulation des savoirs et la négociation interculturelle. En effet, malgré le développement récent d'une dense historiographie sur

la traduction, les traducteurs font l'objet, encore à l'heure actuelle, de travaux relativement peu nombreux.<sup>1</sup>

Il est probable que leur relative invisibilité soit en partie due à l'idée communément acceptée selon laquelle la traduction est efficace lorsque celle-ci est fidèle au texte original et que le traducteur s'efface au profit de l'auteur. D'autre part, les techniques de traduction souvent collaboratives en vigueur au Moyen-Âge et, voire même, à la Renaissance, ont laissé peu de traces des multiples acteurs impliqués dans les processus de traduction. Qui plus est, comme l'a démontré Belén Bistué (2013), les penseurs de la Renaissance, peu à l'aise avec cette diversité, tendirent à cacher ces procédés collaboratifs en revendiquant un seul traducteur, quand bien même celui-ci ne serait qu'un parmi tant d'autres.

Cependant, depuis quelques années, les traducteurs se revendiquent de plus en plus souvent comme auteurs et la théorie de la traduction a pris en compte ces paramètres dans ce qu'on a appelé le *creative turn*. C'est ce que montrent notamment la monographie de Venuti (1995), ou encore le livre collectif coordonné par Buffagni, Garzello et Zanotti (2011). D'autre part, en développant le concept de « translator as go-between », le rôle déterminant joué par les traducteurs et les interprètes dans la circulation des savoirs entre les communautés humaines a également été mis en exergue (Burke 2005 ; Raj 2016 ). Selon Pym, bien plus que déplacer les frontières culturelles, ces médiateurs linguistiques « négocient » les

---

\* Ce dossier est le résultat de la journée d'études qui s'est déroulée au Mans les 28 et 29 janvier 2016 dans le cadre du projet CPER-Région Pays de Loire « Transferts culturels : les enjeux de leur interprétation ».

<sup>1</sup> Voir, notamment, Chevrel, D'Hulst et Lombez (2012), Lafarga et Pegenaute (2009) ou encore Pym (2009b).

relations entre les cultures en opérant des choix stratégiques (Pym 2000). C'est dans cette tendance historiographique que s'inscrit le dossier, centré sur le rôle des interprètes et les traducteurs dans le dépassement des frontières linguistiques et culturelles au sein de l'espace atlantique.

L'objectif des articles qu'il réunit consiste, pour reprendre l'expression d'Anthony Pym (2009a), à « humaniser la traduction » en identifiant l'origine, la formation et les fonctions de ces intermédiaires dans le but de pouvoir situer leurs choix de traduction —et leurs enjeux politiques— dans des contextes historiques précis. Le dossier se place donc au croisement entre histoire sociale et littérature pour montrer qu'au cœur de l'entreprise de traduction, il y a un sujet, un désir, une subjectivité et que le travail du traducteur est fondamentalement *dialogique*, dans le sens où il induit une hiérarchisation, voire une domination du discours de l'autre. En effet, le transfert, conçu dans le cadre de l'interculturel, peut être entendu comme un discours (implicite ou explicite) sur d'autres discours, une mise en jeu comparative et antagoniste de visions différentes ou conflictuelles que le travail du traducteur ou de l'écrivain harmonise. Ce dialogisme externe va de pair avec un autre interne, lequel se réfère au sujet dialogique au sens bakhtinien de l'expression, à savoir un sujet multiple, *intrinsèquement* interrelationnel, évanescent, multiple, lequel doit compter avec l'altérité du langage en lui installée par l'Autre, altérité qui fait de lui un sujet divisé et, par là, dialogique, c'est-à-dire non maître des forces culturelles, sociales, familiales, qui le constituent.

La notion de transfert induit une double dynamique, contrastée mais articulable, à savoir le double agencement du lien. D'une part, nous avons des motivations objectives se traduisant par la volonté culturelle ou politique du traducteur de jeter des passerelles entre des mondes différents, d'autre part, une subjectivité implicite

ou affichée qui influence grandement les choix ou les positions censément mues par des considérations purement linguistiques ou scientifiques. Le traducteur est donc abouché avec sa propre altérité tout en étant pris dans un processus d'interaction avec sa société, dont les attentes formulées ou implicites et les forces de censure morales ou politiques agissent sur son discours, orientent ses choix esthétiques et éthiques. Il s'impose comme un *truchement* engagé dans un travail d'intermédiation, qui est structurellement une traduction interculturelle. Son désir, ses goûts esthétiques et éthiques s'inscrivent dans une étendue collective, de sorte que son truchement ne se contente pas de faire d'heureux transferts, mais bouleverse l'ordre littéraire établi.

Dans « Du copiste invisible à l'auteur de premier ordre... », Thomas Brignon s'interroge sur l'invisibilisation d'une certaine catégorie d'interprètes, les Indiens qui travaillèrent au service des jésuites dans le contexte missionnaire du XVIIe siècle. Son travail met en lumière la dimension collaborative de la traduction des textes religieux en langue guarani, ainsi que la participation d'acteurs indiens qu'il tente d'identifier. L'auteur analyse également les facteurs qui expliquent le processus d'effacement des intellectuels indiens de l'histoire de la traduction missionnaire. Pour ce faire, il reconstitue le contexte socio-culturel et les conditions d'asymétries dérivées du système colonial dans lequel ces agents linguistiques et culturels évoluent.

L'étude d'Amélie Djondo Drouet, « Les dramaturges du siècle d'or : interprètes et traducteurs du mythe amazonique », montre comment les dramaturges tels que Tirso de Molina, Lope de Vela, Antonio de Solís ou Calderón de la Barca contribuèrent à actualiser le mythe classique des Amazones, mais aussi à le faire circuler au-delà des frontières de la péninsule ibérique grâce à l'incorporation dans leur récit de référents américains et nord-européens. Au-delà des glissements géographiques et culturels, l'enjeu de leur travail

se situe aussi au niveau de la re-signification du récit amazonique, adapté aux limites de genre imposées par la société du siècle d'Or.

Dans « L'hispanisme français et la traduction : Marcel Bataillon et l'*Essence de l'Espagne* (1923) de Miguel de Unamuno » Dario Varela Fernandez met également en lumière aussi bien la fonction de diffusion assurée par la traduction revendiquée au sein de l'hispanisme français entre la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècles, que la réinterprétation du sens profond des œuvres opérée dans le contexte politique du pays récepteur.

Quant à l'étude de Jacques Pothier, « Passeurs de modernité : Coindreau et Sartre », elle révèle la portée du transfert en littérature : non pas simple appropriation, mais interprétation et praxis culturelle, mues par des considérations littéraires et translittéraires. L'auteur éclaire les partis-pris et les choix qui ont accompagné le travail du traducteur et du critique d'œuvres américaines modernistes, Maurice Edgar Coindreau. Le traducteur devient un acteur culturel, voire un mythographe, qui participe à l'invention du mythe de l'écrivain américain des temps modernes. Chez Sartre, ce qui est en jeu ce n'est pas tant la (re)découverte de l'altérité américaine, qu'une manière de dépaysement qui lui permette de décaper son regard pour mieux comprendre sa propre société. Pothier éclaire ainsi comment le traducteur et le critique ont construit une littérature américaine française grâce aux complexités et subtilités de l'appropriation culturelle.

## BIBLIOGRAPHIE

ABOUDDAHAB, Rédouane (2008). « L'écrivain comme truchement : écriture et engagement entre idéologie et singularité ». *Écarts d'identité*, n°113, pp. 48-58.

- BISTUE, Belén (2013), *Collaborative Translation and Multi-Version Texts in Early Modern Europe*. Farnham : Ashgate Publishing Limited.
- BURKE, Peter (2005), “The Renaissance Translator as Go-Between”, in Andreas Höfele and Werner von Koppenfels (eds.), *Renaissance Go-Betweens: Cultural Exchange in Early Modern Europe*. Berlin: De Gruyter & Co, pp. 17-31.
- BUFFAGNI, Claudia; GARZELLI, Beatrice & ZANOTTI Serenella (eds.) (2011). *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation*. Berlin: Lit Verlag.
- CARDINAL, Linda & SONNTAG, Selma K. (eds.) (2015). *State Traditions and Language Regimes. A Historical Institutionalism Approach to Language Policy*. Montréal: McGill-Queen's University Press.
- CHEVREL, Yves ; D'HULST, Lieven et LOMBEZ, Christine (eds.) (2012). *Histoire des traductions en langue française (XIX<sup>e</sup> siècle)*. Paris : Verdier.
- CUNILL, Caroline (2013). “Los intérpretes de Yucatán y la Corona española: negociación e iniciativas privadas en la fragua del Imperio ibérico, siglo XVI”, *Colonial Latin American Historical Review*, Second Series, vol. 1/4, pp. 361-380.
- ESTENSSORO, Juan CARLOS et ITIER, César (2015). « Langues indiennes et Empire dans l'Amérique du Sud coloniale », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 45/1.
- LAFARGA, Francisco y PEGENAUTE, Luis (eds.) (2009). *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Gredos.
- PYM, Anthony (2000). *Negotiating the Frontier: Translations and Intercultures in Hispanic History*. Manchester: St Jerome Publishing.
- (2009a). “Humanizing Translation History”, *Hermes Journal of Language and Communication Studies*, vol. 42.



- (2009b). *Exploring Translation Theories*. London and New York: Routledge.
- RAJ, Kapil (2016). “Go-betweens, Travelers, and Cultural Translators”, in LIGHTMAN, Bernard (ed.), *A Companion of the History of Science*. Chichester: John Wiley & Sons, pp. 39-57.
- VENUTI, Lawrence (1995). *The Translator Invisibility: A history of Translation*. London and New York: Routledge.



**DU COPISTE INVISIBLE À L'AUTEUR DE PREMIER  
ORDRE. LA TRADUCTION COLLABORATIVE  
DE TEXTES RELIGIEUX EN GUARANI DANS  
LES RÉDUCTIONS JÉSUITES DU PARAGUAY**

**FROM INVISIBLE SCRIBE TO FIRST-CLASS AUTHOR.  
COLLABORATIVE TRANSLATION OF RELIGIOUS  
TEXTS INTO GUARANI IN THE JESUIT REDUCTIONS  
OF PARAGUAY**

Thomas BRIGNON

*Université Toulouse Jean Jaurès, France*

thomas.brignon@univ-tlse2.fr

**Résumé :** À partir de l'exemple de la traduction en guarani du traité ascétique *De la diferencia entre lo temporal y eterno* originellement écrit par Juan Eusebio Nieremberg en 1640, puis imprimé dans la réduction de Loreto (Paraguay) en 1705, cet article met en lumière les enjeux de pouvoir entourant la pratique de la traduction collaborative en contexte missionnaire. En reconstituant les conditions d'édition de l'ouvrage, il s'agit de remettre en cause son attribution à un seul et unique traducteur, le jésuite José Serrano, et de souligner la probable implication d'une équipe d'auxiliaires indiens, jusque là considérés comme de simples copistes. Prolongeant un récent renouveau historiographique, l'examen des motifs sociaux et linguistiques d'une telle invisibilité, associé à l'identification de plusieurs co-

traducteurs guarani (à l'image du cacique Nicolás Yapuguay), débouche sur une interprétation de la cécité en question en termes épistémologiques.

**Mots-clés :** Traduction collaborative, missions jésuites, Paraguay, langue guarani, José Serrano, Nicolás Yapuguay

**Abstract:** On the basis of the translation into guarani of the ascetical treatise *De la diferencia entre lo temporal y eterno* written by Juan Eusebio Nieremberg in 1640 and then printed in the mission of Loreto (Paraguay) in 1705, this article highlights the power struggles linked with collaborative translation practices in a missionary context. The reconstitution of the book's editorial background challenges its attribution to an alleged single translator, Jesuit missionary José Serrano, and underlines the presumable implication of an Indian backup team, although such collaborators are still considered to be mere scribes. Following recent historiographical proposals, the study of the social and linguistic motives of this invisibility, combined with the identification of various Guarani co-translators (such as cacique Nicolás Yapuguay), leads us to analyze such blindness from an epistemological point of view.

**Keywords:** Collaborative translation, Jesuit missions, Paraguay, Guarani language, José Serrano, Nicolás Yapuguay

**Resumen:** Al tomar como punto de partida el caso de la traducción al guaraní del tratado ascético *De la diferencia entre lo temporal y eterno* escrito por Juan Eusebio Nieremberg en 1640, impreso luego en la reducción de Loreto (Paraguay) en 1705, este artículo hace hincapié en las relaciones de poder vinculadas con la práctica de la traducción colaborativa en contexto misionero. La reconstrucción de las condiciones en que la obra se editó permite cuestionar la autoría del único traductor conocido, el jesuita José Serrano, y subraya la probable implicación de un equipo de ayudantes indígenas, considerados hasta la fecha como meros copistas. A partir de iniciativas historiográficas recientes, el análisis de los motivos sociales y lingüísticos de dicha invisibilidad, asociado con la identificación de varios co-traductores guaraníes (entre los cuales destaca el cacique Nicolás Yapuguay), nos conduce a reflexionar sobre tal ceguera en clave epistemológica.

**Palabras clave:** traducción colaborativa, misiones jesuíticas, Paraguay, lengua guaraní, José Serrano, Nicolás Yapuguay

## INTRODUCTION

Si l'on se penche sur la très ancienne production historiographique consacrée aux réductions du Paraguay, on ne peut que constater l'omniprésence d'une figure, et l'absence presque totale d'une autre. D'une part, l'Indien copiste est partout : dans les écrits des jésuites comme dans ceux de leurs adversaires, les habitants des missions sont représentés sous les traits d'anonymes génies de l'imitation, incapables cependant de toute création autonome. C'est ce que souligne en 1711 un ignacien français destiné à la Chine et faisant escale au Río de la Plata, le père Joseph Labbé :

Ces Indiens n'ont nul génie pour l'invention, mais ils en ont beaucoup pour imiter toutes sortes d'ouvrages qui leur tombent entre les mains, et leur adresse est merveilleuse. J'ai vu de leur façon de très beaux tableaux, des livres imprimés correctement, d'autres écrits à la main avec beaucoup de délicatesse [...] ; enfin ils excellent dans tous les ouvrages de l'art, pourvu qu'on leur en fournisse des modèles (Labbé, 1838: 93-94).

D'autre part, la figure du Guarani traducteur est remarquablement absente de ces mêmes récits. Pourtant, comme le souligne le témoignage du père Labbé, la maîtrise de l'écrit et du bilinguisme, récemment documentée et analysée avec précision par les travaux de l'historien Eduardo Neumann, ne faisait pas défaut parmi les membres de l'élite des missions.<sup>1</sup> Ainsi les maîtres d'école et de

---

<sup>1</sup> Cette élite était fondée sur trois critères : la naissance d'une part (les fils de caciques jouissant d'un accès privilégié à l'école et à l'artisanat), le mérite de l'autre

chant (*maestros de capilla*), les secrétaires municipaux (*secretarios*), les administrateurs des divers bourgs et des *estancias* rurales (*mayordomos*) bénéficiaient-ils d'une forme de délégation de l'écriture tolérée mais strictement contrôlée (Neumann, 2011: 103-105). Dès lors, comment expliquer le fait que les traductions de textes castillans ou latins en guarani, dont les exemples ne manquent pas, soient presque exclusivement attribuées aux seuls jésuites, nommés ou non, et ce sans guère faire mention d'éventuels auxiliaires issus de la population des réductions ?

Ce paradoxe pose en réalité la question du statut de la traduction elle-même en contexte missionnaire. Faut-il considérer ce travail d'adaptation comme une autre forme de copie, elle aussi déléguée à des assistants anonymes, simples scribes qui se seraient contentés d'imiter un texte dans leur propre langue pour le compte de missionnaires assumant l'autorité de l'écrit ainsi produit ? Il est possible d'imaginer que c'était le cas, puisque divers échanges épistolaires entre la hiérarchie romaine de la Compagnie et les provinciaux du Paraguay soulignent que, du point de vue de la censure des imprimés, rééditer un livre et le traduire revenaient au même. C'est du moins ce que souligne en 1696 le général Tirso González au provincial Lauro Núñez, autour d'un ambitieux projet de traduction :

---

(un enfant extrêmement doué pouvant rejoindre les jeunes nobles à titre exceptionnel), la dévotion enfin (dans la mesure où les deux congrégations missionnaires, celle de la Vierge Marie et celle de saint Michel, réunissaient les croyants les plus fervents). L'accès à l'écriture dont jouissaient ces trois groupes n'impliquait pas le fait de savoir lire, les jésuites ayant pris soin de séparer ces deux enseignements (Neumann, 2011: 102, 104-105). Récemment redécouverte, cette scripturalité indienne identifiée de longue date par le père Bartomeu Melià (Melià, 2003) a fait l'objet d'une attention approfondie privilégiant cependant les textes non religieux ainsi que la période postérieure aux guerres guaranitiques (Neumann, 2015).

la transposition en guarani d'un célèbre traité ascétique castillan de Juan Eusebio Nieremberg.<sup>2</sup> Intitulé *De la diferencia entre lo temporal y eterno*, il avait été édité pour la première fois à Madrid en 1640 et jouissait d'une grande notoriété. Au sujet de sa future impression en langue amérindienne, dont Núñez remettait en cause la pertinence, le général González affirme alors :

[I]l en va de même dans le cas de l'impression d'un livre déjà édité, et dans celui d'un livre traduit, car tout comme l'autorisation du général, ou de tout autre personne, est superflue pour le rééditer, c'est également le cas pour le traduire (Furlong, 1953: 65, notre traduction).<sup>3</sup>

Présentée comme une banale opération éditoriale, l'adaptation du livre de Nieremberg relèverait donc de la pure copie méca-

---

<sup>2</sup> Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658) est une des plus grandes figures intellectuelles de la Compagnie de Jésus au XVII<sup>e</sup> siècle, dont la renommée était comparable à celle d'Athanasius Kircher ou de Juan Caramuel y Lobkowitz. Professeur d'exégèse et de philosophie naturelle au Collège Impérial de Madrid, où il demeure tout au long de sa vie, il est l'un des polygraphes les plus féconds de son temps. Son œuvre cumule ainsi plus de soixante-dix titres, pour un ensemble de dix mille folios, divisés à parts presque égales entre ouvrages castillans et latins. Sa pensée originale, éclectique et providentialiste, ainsi que son apport décisif à la réflexion naturaliste baroque sont cependant tombés dans un oubli relatif à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. La *Diferencia* est son livre le plus connu, où il enjoint son destinataire à réformer sa conduite afin de se préparer à la vie éternelle, dans l'esprit d'un *ars moriendi* ou d'un traité consacré aux *novissimi* (Hendrickson, 2015: 1-2, 6).

<sup>3</sup> “[L]o mismo que pasa en la impresión de un libro compuesto, pasa en la impresión de un libro traducido, que como no es necesario licencia del General, ni de otro alguno, para componerle, tampoco para traducirlo.”

nique, paradoxe qui nous invite à traiter le problème que pose l'invisibilité des traducteurs en contexte missionnaire. La *Diferencia* mise en guarani, issue de la première imprimerie de confection américaine, constitue en effet un échantillon privilégié des jeux de pouvoir entourant la pratique de la traduction dans les réductions du Paraguay. Un ensemble de faits convergents laisse penser que cet ouvrage a fait l'objet d'une traduction collaborative, et pourtant sa paternité n'est à ce jour attribuée qu'à un seul jésuite : le responsable de l'atelier typographique installé dans le bourg de Loreto, José Serrano.

Mais avant de nous concentrer sur l'édition sud-américaine du traité de Nieremberg, il nous faut dresser un bref panorama du contexte dans lequel prend place sa conception, qui s'étend du début de la décennie 1690 à l'an 1705, date à laquelle l'ouvrage est imprimé. Ces quelques années représentent en effet un moment tout à fait exceptionnel dans l'histoire des missions du Paraguay, à la jonction de trois échelles et de trois temporalités.

D'une part, sur le temps long, et à l'échelle de la Vice-royauté du Pérou, ce passage entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle voit la consolidation de l'évangélisation en langue amérindienne, promulguée par le troisième Concile de Lima de 1583 et dont la pratique est désormais courante, avant que les réformes bourbonniennes n'imposent, avec un succès tout relatif, une politique linguistique moins complaisante envers la promotion des idiomes locaux. À l'échelle plus modeste des missions jésuites, fondées à partir de 1609, la décennie 1690 marque une sorte d'âge d'or. Elle prend place après une première phase d'installation et de consolidation sur huit décennies, mais est encore relativement épargnée par la série de calamités (guerres civiles, conflits frontaliers, cabales internationales) qui débute dans les années 1720 et débouche, après l'épisode des guerres guaranitiques de la décennie 1750, sur



l'expulsion de la Compagnie à partir de 1767.<sup>4</sup> Enfin, dans le cadre de cet âge d'or, et sur un plan très local, celui de la seule réduction de Loreto, les années 1690 coïncident avec l'installation de la première imprimerie du Río de la Plata, construite sur place sous les auspices de Serrano lui-même et d'un ignacien typographe, le père Juan Bautista Neuman. Les presses des missions, dont la traduction de la *Diferencia* est la troisième réalisation, restent actives jusqu'en 1727, date à laquelle leur production cesse brutalement. Entre temps, l'imprimerie marque un bond tant quantitatif que qualitatif dans les politiques linguistiques jésuites. Elle donne en réalité lieu à toute une série d'expérimentations visant à tester les capacités expressives de la langue guarani (Melià, 1992, 123-124).<sup>5</sup> L'importation du texte de Nieremberg en terres paraguayennes ne peut être détachée de ce triple contexte, entre promotion officielle des langues amérindiennes, relative stabilité socioéconomique des missions, et activité éditoriale *in situ*.

Une fois cette toile de fond posée, il devient possible d'évoquer les différents individus qui y évoluent ainsi que les rapports de force leur conférant ou leur niant la qualité, et donc la visibilité, de

<sup>4</sup> Ce constat doit être nuancé dans la mesure où 1705 coïncide avec un conflit armé de grande ampleur : le siège de la place forte portugaise de Colonia del Sacramento par les troupes espagnoles et les milices des missions. Les guerres guaranitiques correspondent pour leur part à un soulèvement partiel des réductions contre les ignaciens.

<sup>5</sup> Ces expérimentations sont inséparables du statut particulier accordé au guarani en tant que "langue générale" du Río de la Plata, c'est-à-dire en tant qu'idiome privilégié par le clergé et l'administration coloniale afin de gérer la fragmentation linguistique des diverses populations indiennes soumises. Nous renvoyons sur ce point au numéro spécial des *Mélanges de la Casa de Velázquez* consacré à la question (Estenssoro et Itier, 2015).

traducteur.<sup>6</sup> Nous nous concentrerons tout d'abord sur la *Diferencia* de Loreto et sur sa trajectoire éditoriale singulière afin d'identifier, dans un deuxième temps, les divers acteurs visibles ou invisibles ayant présidé à son élaboration.<sup>7</sup> Nous tenterons ensuite de définir le champ social et lexical de la traduction littéraire en guarani des missions jésuites.<sup>8</sup> Il s'agira de souligner les asymétries régissant la pratique de la traduction et visibles tant dans les rapports sociaux effectifs que dans les mots qui les décrivent. Malgré le poids de ce conditionnement social et linguistique, nous tâcherons d'identifier quelques exemples de co-traducteurs indiens, avant de proposer en dernier lieu un questionnement épistémologique autour des abordages théoriques et pratiques susceptibles de rendre toute sa visibilité

---

<sup>6</sup> Par *invisibilité*, nous entendons ici la non-reconnaissance, d'un point de vue social, légal et symbolique, de la participation effective d'auxiliaires indiens à la réalisation d'une traduction collaborative. Notre interprétation de ce terme diffère donc sensiblement de la définition canonique qu'en donne Lawrence Venuti, privilégiant des considérations d'ordre stylistique et éthique pour penser les liens entre traduction et autorité (Venuti, 2008: 1-13).

<sup>7</sup> En appliquant une approche centrée prioritairement sur les agents traducteurs eux-mêmes, nous souhaitons suivre la proposition d'Anthony Pym visant à 'humaniser l'histoire de la traduction' (*Humanizing Translation History*) et à la dégager du primat absolu du texte sur son contexte socioculturel immédiat (Pym, 2009: 8-10).

<sup>8</sup> Le guarani dans lequel sont traduits les textes missionnaires est une variété distincte à la fois du *guarani créole* parlé par les colons espagnols, métis ou afro-descendants du Paraguay et du *guarani tribal* des populations indiennes résistant au processus de colonisation. La singularité du *guarani jésuite* semble avoir pu impliquer une non-intercompréhension avec les autres variantes dialectales, et s'expliquerait par ce que Bartomeu Melià nomme la quadruple *réduction* (*reducció*n) de la langue des missions, liée à une mise en ordre successivement graphique, grammaticale, lexicographique puis littéraire (Melià, 1986: 252-258; Melià, 2011: 82-83).

au phénomène de la traduction collaborative hispano-américaine à l'époque coloniale.

## **1. LA *DIFERENCIA ENTRE LO TEMPORAL Y LO ETERNO*. UNE TRADUCTION DE TRADUCTIONS DIFFUSÉE À L'ÉCHELLE GLOBALE**

Avant même d'être adapté en guarani, le traité de Nieremberg constituait déjà ce que l'on pourrait appeler une traduction de traductions, dans la mesure où sa postérité hors normes s'explique par le recours à diverses opérations d'adaptation, sur le temps long et à partir de plusieurs contextes régionaux.

De fait, Nieremberg était lui-même traducteur, comme en témoigne sa version castillane de l'*Imitatio Christi* de Thomas a Kempis, publiée en 1659 par la prestigieuse *Officina Plantiniana* d'Anvers et ayant joui d'une immense popularité. Loué pour son style sobre et efficace, il était connu pour son activité de compilateur et c'est à la lumière de cette tendance qu'il nous faut comprendre la *Diferencia*, dans la mesure où l'on peut considérer avec Fernando Gil que le traité est en rigueur "une grande paraphrase des *Ejercicios Spirituels* de Saint Ignace de Loyola. Nieremberg choisit les grands thèmes de l'expérience des exercices et les traduit dans une prose du goût de son époque" (Gil, 2010: XXXVIII, notre traduction).<sup>9</sup> En somme, le texte-source choisi par les missionnaires serait donc déjà lui-même une traduction, une sorte d'*aggiornamento* ou de reformulation *intra-linguale* du programme fondateur de la Compagnie

---

<sup>9</sup> "[Es] una gran paráfrasis de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola. Nieremberg elige los grandes temas de la experiencia de los ejercicios y los vuelca en una prosa del gusto de su época".

de Jésus.<sup>10</sup> Mais la *Diferencia* a surtout elle-même été énormément traduite suite à la publication de l'*editio princeps* castillane, en 1640. Dès les années suivantes apparaît ainsi une adaptation en latin tout d'abord, puis surgissent des éditions dans les principales langues européennes (portugais, français, italien, allemand, anglais, hollandais, polonais, gallois) et enfin des transpositions en arabe et en nahuatl (Sommervogel *et al.*, 1894: 1737-1740). À ce titre, la version guarani attribuée à José Serrano constitue tout sauf une exception, et il n'est pas aisé de déterminer à partir de quelle langue, castillane ou latine, elle a été effectuée, bien que la première option soit la plus probable.

D'autre part, la *Diferencia* de 1705 ne représente peut-être pas le dernier maillon de cette longue chaîne de traductions. En effet, une autre version missionnaire sud-américaine est documentée. Postérieure à l'édition guarani, il s'agit d'un manuscrit, composé en chiquitano par le jésuite Ignace Chomé dans les réductions du piémont andin voisines de celles du Paraguay, vers 1750 (Medina et Moreno, 1892: 11). On ne sait pas à partir de quelle édition de Nieremberg cette traduction chiquitana a vu le jour, mais le guarani étant couramment parlé sur les contreforts orientaux des Andes, et Chomé étant réputé pour sa connaissance de cette langue, il n'est pas invraisemblable que l'imprimé de José Serrano ait lui-même

---

<sup>10</sup> Nous avons ici recours à la triade notionnelle conceptualisée par Roman Jakobson et distinguant *traduction intralinguale* ou 'reformulation' au sein d'une même langue (*intra-lingual translation or rewording*), *traduction interlinguale* ou 'traduction au sens propre' d'une langue à une autre (*inter-lingual translation or translation proper*) et enfin *traduction intersémiotique* ou 'transmutation' (*inter-semiotic translation or transmutation*) d'un système sémiotique verbal vers un système non verbal, comme dans le cas de l'adaptation visuelle ou sonore d'un texte par le biais d'une illustration ou d'une chanson (Jakobson, 2012: 127).

pu donner lieu à une autre adaptation, d'un idiome amérindien à un autre.<sup>11</sup> Quoi qu'il en soit, cet exemple illustre bien l'existence, dans le cas de la *Diferencia*, d'un complexe réseau de retraductions *interlinguales*, dans un éventail de langues tout à fait remarquable et attestant du grand prestige dont jouissait alors Nieremberg.

Enfin, à partir de l'année 1684 la *Diferencia* castillane circule désormais sous forme illustrée grâce à une édition anversoise ornée de gravures confectionnées par l'artiste Gaspar Bouttats. Aux deux facteurs de pluralité déjà mentionnés (*intra*lingual et *inter*lingual) vient donc s'ajouter le fait que le texte-source vraisemblablement mis à disposition des jésuites du Paraguay avait déjà fait l'objet d'une véritable traduction *intersémiotique*, du texte vers l'image. Il semble en effet que ce tirage flamand ait inspiré les missionnaires, car leur propre version du traité de Nieremberg en constitue à ce jour l'édition la plus richement illustrée, ornée d'une quarantaine d'estampes en grande partie inspirées de celles de Bouttats. Plusieurs des gravures anversoises ont ainsi été adaptées par des artistes indiens à partir de motifs naturels locaux, comme diverses études iconographiques ont pu le souligner (González *et al.*, 2009: 151; Wilde, 2014: 275-277).

---

<sup>11</sup> Chomé est également crédité d'une adaptation chiquitana de l'*Imitatio* de Kempis (Othmer, 1938: 225-228). Ce type de mimétisme (Chomé traduit Nieremberg mais aussi ce et ceux que Nieremberg traduit) serait le propre des adaptateurs d'ouvrages de dévotion en général et des jésuites en particulier (Burke, 2006: 27-28). D'autre part, la présence du guarani dans le piémont andin est liée en grande partie aux migrations effectuées par l'ethnie chiriguano dès le XVI<sup>e</sup> siècle, suite à l'arrivée des Espagnols dans le Río de la Plata. L'établissement de missions franciscaines et jésuites dans la région a par la suite contribué à consolider et à amplifier cet état de fait. C'est ainsi qu'Ignace Chomé a tout d'abord officié en guarani auprès des Chiriguano avant d'évangéliser les Chiquitano et d'adapter la *Diferencia* dans leur idiome.

À travers ce rapide panorama, nous souhaitons surtout souligner la complexité des procédés de traduction, à la fois linguistiques et visuels, dont la *Diferencia* de Loreto est débitrice, complexité qui a nécessairement impliqué une pluralité d'idiomes et de codes sémiotiques, mais également et avant tout une pluralité d'acteurs.

## **2. LE JÉSUITE ET SES “INSTRUMENTS”. À LA RECHERCHE DU OU DES TRADUCTEURS DE LA *DIFERENCIA* EN GUARANI**

Quels ont été, dès lors, les responsables d'un tel ouvrage ? Si l'on s'en tient à son paratexte et aux échanges épistolaires qui l'entourent, cette ambitieuse entreprise est le fait d'un seul homme, José Serrano. Tous les autres individus impliqués dans l'élaboration du texte sont anonymes. On pourrait en somme affirmer que Serrano concentre en sa personne tous les attributs de la *fonction-auteur* telle que la définit Michel Foucault (Foucault, 1994: 789-821).<sup>12</sup> Effectivement, son nom figure sur la page de garde, où un parallélisme typographique l'assimile très clairement à Nieremberg lui-même. Le paratexte le présente en outre comme unique *lieu d'origine* de l'imprimé : Serrano traducteur, Serrano éditeur, Serrano imprimeur, Serrano préfacier, Serrano célébrant sa propre traduction, renvoyant au miracle de la Pentecôte et s'exprimant à la première personne du singulier. Il faut enfin remarquer que les cinq licences et censures

---

<sup>12</sup> Bien entendu, si l'on entend par *auteur* le concept, historiquement situé, que forgent les idéalistes allemands du début du XIX<sup>e</sup> siècle (en tant qu'exigence absolue d'*originalité*), le rapprochement est tout à fait anachronique : Serrano ne se pense pas comme un *auteur*, pas plus que Nieremberg lui-même. Tous deux n'en remplissent pas moins la *fonction-auteur* foucauldienne en assumant la responsabilité légale et symbolique de leurs ouvrages.

accompagnant la traduction sont toutes accordées à son seul nom, et que lui-même se présente comme seul responsable des louanges ou des critiques inspirées par son adaptation en guarani. La surprise de ses contemporains a pourtant de quoi semer le doute, telle celle du doyen du chapitre cathédral d'Assomption, Bernardino Cerbín, qui débute 'l'Approbation' (*Aprobación*) de l'ouvrage en exprimant son incrédulité :

J'ai vu le fruit des efforts de Votre Révérend Père, inspirés par votre zèle ardent au service du Salut des Âmes, qui vous a toujours accompagné, alors que vous traduisiez du castillan en langue guaraní, native et générale des Indiens de cette Province, le tome de la *Diferencia entre lo temporal y eterno* du Révérend Père Juan Eusebio Nieremberg. [...] Et bien qu'étant au fait de la présence de Votre Révérend Père dans ces Doctrines depuis de nombreuses années, durant lesquelles vous avez instruit et édifié ces pauvres Indiens, j'étais loin de me douter que, tout expérimenté et qualifié que vous êtes dans cette langue, votre traduction devait se révéler si parfaite (Nieremberg *et al.*, 1705: s.p., notre traduction).<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> "He visto la obra del desvelo de V.P.R. que ocasionó el encendido celo del bien de las Almas, que siempre le ha asistido, traduciendo del idioma Castellano en la lengua Guaraní nativa, y general de los Indios de esta Provincia el tomo de la *Diferencia entre lo temporal, y eterno* del R.P. Juan Eusebio Nieremberg [...]. Y aunque con el conocimiento de haber asistido V.R.P. en esas Doctrinas por muchos años enseñando, y instruyendo a esos pobrecillos pudiera Yo suponer, que por adelantado, y muy perito, que puede estar en dicha lengua había de salir con toda perfección lo traducido".

La surprise du père Cerbín est bien légitime : Serrano serait l'unique responsable de la traduction d'un ouvrage composé de cinq livres, pour un ensemble atteignant le demi-millier de pages, le tout en l'espace de six ans si l'on en croit les informations que nous offre le paratexte, fixant la traduction entre 1694 et 1700. L'exploit est certes remarquable mais reste dans le domaine du possible. Cependant, d'autres éléments matériels permettent de douter de cette performance. Serrano est en effet crédité de la traduction simultanée, aujourd'hui perdue, des *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneyra, en trois tomes, sur mille deux cents pages. Il aurait ainsi traduit, seul et en l'espace de quelques années, mille sept cents pages en guarani.

Dans le but de mieux connaître la trajectoire de Serrano, la consultation des archives romaines de la Compagnie de Jésus devient indispensable, et nous permet de confirmer un fait déjà évoqué par ses rares biographes : une intense mobilité au sein de la hiérarchie jésuite. Dès 1690, il est ainsi secrétaire du provincial Diego de Orozco, avant de mener à bien une visite générale de la région, puis de prendre le poste de *consultor* dans une des réductions du Paraná, jusqu'en 1695 où, après avoir été brièvement supérieur, il quitte tout simplement les missions pour devenir recteur du Collège de Buenos Aires où il enseigne toujours en 1697, avant de retourner auprès de ses ouailles en 1700.<sup>14</sup> Outre la question de

---

<sup>14</sup> Nous nous fondons ici sur les *Catalogues* conservés au Vatican par l'Archivum Romanum Societatis Iesu [ARSI], qui nous permettent de suivre, quasiment année après année, la mobilité géographique et hiérarchique de Serrano. Les références exactes des documents consultés sont les suivantes : ARSI, Paraq. 4.II, f.391r (1689), f.428v (1692), f.456r (1697), f.492r (1700). Le paratexte de la *Diferencia* de 1705 nous apprend en outre, par le biais des licences de Francisco de Castañeda et de Bernardino Cerbín, que Serrano était encore recteur du Collège de Buenos



l'importante distance géographique séparant ces divers lieux, de telles responsabilités lui laissaient-elles le loisir de composer à lui seul une œuvre aussi volumineuse ?<sup>15</sup>

Un autre élément est troublant : Serrano n'est pas mentionné parmi les grands maîtres de la langue guarani, et aucun des ouvrages métalinguistiques postérieurs à 1705, pourtant prompts à célébrer les illustres traducteurs de la Compagnie, ne cite son nom. Le contraste avec Ignace Chomé, auteur de la version chiquitana de la *Diferencia*, est clair. Grammairien reconnu et célébré par le père Peramás qui lui dédie une biographie en 1793, Chomé parlait couramment le guarani, la “langue de l'Angola”, le zamuco, et bien entendu le chiquitano, dont il a rédigé une grammaire (Peramás, 1793: 221-263). Pour sa part, Serrano n'est au contraire l'auteur d'aucun ouvrage métalinguistique et, outre ses deux grandes traductions ainsi que quelques petits traités qu'il “imprime”, on ne lui connaît aucun autre texte (Furlong, 1953: 307-509). Il n'a pas fait l'objet d'une biographie jésuite et, aujourd'hui encore, il est présenté dans le grand *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús* de la manière suivante : “missionnaire, imprimeur, linguiste” (Domínguez et O'Neill, 2001: 3560, notre traduction). Son activité d'imprimeur y passe donc avant ses dons linguistiques, bien réels, du moins si l'on en croit les archives de la Compagnie qui

---

Aires en 1697 et qu'il n'a été de retour dans les missions du Paraguay qu'en 1700-1701. C'est encore un autre document qui consigne sa brève nomination comme supérieur : ARSI, Paraq. 23, f.82r.

<sup>15</sup> Le guarani était alors parlé à Buenos Aires, où de nombreux Indiens missionnaires étaient de passage pour des raisons commerciales ou politiques (Furlong, 1962: 187, 359, 360, 365, 369, 380...). Dans ces conditions, il n'est pas exclu qu'une hypothétique traduction collaborative de la *Diferencia* ait pu avoir lieu non pas au sein des réductions, mais depuis le Collège *porteño* que dirigeait Serrano.

mentionnent sa maîtrise du guarani mais également d'au moins une langue africaine.<sup>16</sup>

Quelles qu'aient été les compétences linguistiques effectives de Serrano, celui-ci a en tout état de cause bel et bien eu recours à de nombreux assistants pour éditer *son* œuvre, mise sous presse et illustrée par des artisans indiens, comme il le souligne lui-même dans sa dédicace au général González : “ainsi l'impression, et les nombreuses planches venant l'orner, ont été l'œuvre du doigt de Dieu, fait d'autant plus admirable, que les instruments en sont de pauvres Indiens, néophytes et dépourvus de la direction des maîtres européens” (Nieremberg *et al.*, 1705: s.p., notre traduction).<sup>17</sup> De nouveau, revoici les auxiliaires simples copistes, présentés comme autant d'outils anonymes. Cependant, de cette masse de collaborateurs émerge la silhouette de l'artisan graveur Juan Yaparí, dont le nom figure, exceptionnellement, sur l'estampe représentant le général Tirso González. Comme l'explique l'historienne de l'art paraguayenne Josefina Plá, nous serions là face à l'exception qui confirme la règle :

---

<sup>16</sup> Les *Catalogues* de l'ARSI cités *supra* mentionnent en effet son statut d'*oper. Ind. Aetiop & Hisp*, ce qui implique qu'il était apte à la prédication en langues indienne, africaine et castillane. D'autre part, la consultation de l'Archivo General de la Nación [AGN], à Buenos Aires, nous a permis d'avoir accès aux documents consignants l'ordination de Serrano et son envoi pour les réductions du Paraguay, en 1670. Plus de trente ans avant la publication de la *Diferencia*, ses compétences en langue guarani sont donc actées, suivant les prescriptions imposées par le Concile de Trente et reprises par le troisième Concile de Lima. Les documents en question correspondent aux cotes suivantes : AGN, Salle IX, L.6.9.3., docs. 408-288, 408-289 et 408-290.

<sup>17</sup> “[A]sí la imprenta, como las muchas láminas para su realce, han sido obra del dedo de Dios, tanto más admirable, cuanto los instrumentos son unos pobres indios, nuevos en la fe y sin la dirección de los maestros de la Europa”.

De toutes les gravures, une seule est signée. [...] Il s'agit de Juan Yaparí, auquel correspond le titre de premier graveur du Río de la Plata mais aussi d'unique graveur missionnaire identifié. La signature précise *Joan. Yaparí sculpsit*, ce qui, suivant l'usage, reconnaît sa qualité de réalisateur de l'œuvre, mais non celle d'auteur (Plá et Cardozo, 1962: 11-12, notre traduction).<sup>18</sup>

Ainsi, le seul collaborateur nommé est-il présenté comme le responsable d'une simple reproduction, c'est-à-dire comme un copiste. Le fait que son patronyme n'apparaisse qu'au niveau du portrait du prestigieux dédicataire de Serrano suggère qu'il s'agit là d'un acte unique, et symbolique, visant probablement à célébrer la réussite culturelle des missions.

Quoi qu'il en soit, un tel *hapax* nous invite à nous demander pourquoi ce qui est possible pour un traducteur *intersémiotique* (un illustrateur) serait impossible pour d'hypothétiques traducteurs *interlinguaux* (des co-traducteurs auxiliaires). Sur ce point, la consultation d'un autre témoignage de la *Diferencia* de Loreto nous offre quelques indices supplémentaires. Datée de 1700, soit cinq ans avant l'impression de l'édition jusque-là connue, cette version préparatoire, mêlant fragments manuscrits et imprimés, est elle aussi conservée aux archives romaines de la Compagnie et demeure à ce jour inédite.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> “De todos los grabados, sólo uno aparece firmado. [...] Lo suscribe Joannes Yaparí, al cual corresponde el título de primer grabador platense y también único grabador misionero identificado. La firma dice *Joan. Yaparí sculpsit*, con lo que de acuerdo al uso, se reconoce el trabajo de buril pero no el de diseñador.”

<sup>19</sup> Ce document fondamental pour saisir les conditions d'élaboration de la *Diferencia* de 1705 est constitué de trois éléments : une estampe, 'l'Approbation' du doyen Cerbín, manuscrite et datée de 1700, puis les quatre premières pages

Son contenu est troublant : plusieurs mentions manuscrites ont été ajoutées en marge et renvoient, en latin, à des images et à un texte présentés comme autant de créations nées de “l’esprit” des Indiens ou encore de leur “écriture”.<sup>20</sup> Certes, ces affirmations relèvent probablement d’une visée propagandiste ou du moins politique, tout comme la mention du nom de Juan Yaparí au niveau du portrait du général González. Toutefois, ces indices n’en contredisent pas moins le postulat faisant des néophytes de simples instruments imitateurs, en mentionnant leur ‘intelligence’ ou leur ‘génie’ (*ingenio*). Quoi qu’il en soit, les éléments à notre disposition semblent assez nombreux pour douter de la traduction individuelle du traité de Nieremberg, et nous invitent à approfondir notre réflexion au-delà des données issues de l’ouvrage, en nous confrontant à son contexte sociolinguistique immédiat, c’est-à-dire au *champ missionnaire*.

---

du texte traduit, imprimées. L’ensemble est inventorié aux références suivantes : ARSI, Paraq. 12a, ff.238r-241v. Ces épreuves dateraient de l’an 1700 car c’est cette année-là que deux procureurs paraguayens sont envoyés à Rome, probablement en vue de négocier les conditions d’impression du texte. Il faut attendre 1710 pour que d’autres procureurs soient mandatés à la Curie généralice (ARSI, Paraq. 23, f.77r) et, entre temps, l’exemplaire missionnaire de 1705 a déjà été édité à Loreto (Furlong, 1953: 66-68).

<sup>20</sup> Les mentions manuscrites exactes sont les suivantes : *imago hic ex indory ingenio fuit confecta* (‘l’image ici [présente] a été élaborée à partir de l’esprit propre aux Indiens’) puis *indi qui fuerant barbari, ita a Missionariis societatis perpoliuntur ut ita scribant* (‘des Indiens, qui avaient été barbares, sont policés par les missionnaires de la Société [de Jésus] au point qu’ils sont capables d’écrire ainsi’). Ces deux ajouts, dont la datation demeure problématique, peuvent être lus respectivement au niveau d’ARSI, Paraq. 12a, f.238r et ff.239v-240r.

### 3. L'INVISIBILISATION SOCIALE ET LEXICALE DES AUXILIAIRES INDIENS DANS LE CONTEXTE DU *CHAMP MISSIONNAIRE* ET DE LA *LANGUE RÉDUITE*

Nous empruntons ici le concept de *champ missionnaire* (*field of reducción*) à l'ethnolinguiste William Hanks qui, s'inspirant de Bourdieu, l'applique aux réductions franciscaines installées au Yucatán dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Ce faisant, il remet en cause une dichotomie sociolinguistique particulièrement préjudiciable à l'étude des traducteurs coloniaux, qui voudrait séparer *República de Indios* et *República de Españoles* sur le plan social et les langues amérindiennes et le castillan sur le plan linguistique. Une double bipartition qui s'avère relativement inopérante tant dans le cas des missions méso-américaines que dans celui des réductions du Paraguay. Hanks préfère pour sa part parler d'un seul et même champ social, qu'il nomme *champ missionnaire*, et d'un seul et même idiome, qu'il désigne sous le terme de *translangue* ou de *neologos* (Hanks, 2010: XVII).<sup>21</sup>

Comme le démontre son étude, la petite cinquantaine de franciscains ayant mené à bien l'évangélisation de la péninsule yucatèque a eu recours à un ensemble d'auxiliaires issus de l'élite indienne locale, comme dans le cas du Paraguay jésuite. Cette collaboration, qui a avant tout reposé sur un travail de traduction et d'interprétation,

---

<sup>21</sup> La notion de *champ missionnaire* forgée par Hanks désigne par conséquent un type particulier d'espace sociolinguistique, défini comme "the social space in which colonial conduct and the colonial language were shaped, from semantics to discourse genres" (Hanks, 2010: XVII). C'est cette catégorie qui nous permet d'opérer un rapprochement relatif entre le cas des missions franciscaines du Yucatán et celui des missions jésuites du Paraguay, par-delà les spécificités linguistiques, historiques et géographiques qui les séparent.

a par la suite débouché sur l'émergence de deux figures bilingues que Hanks définit sous le terme de *locuteurs réciproques* (*reciprocal speakers*) : d'une part les *lenguas* franciscains ayant appris le maya avec l'appui de leurs auxiliaires indiens, et de l'autre les *ladinos* maya formés à l'écriture et à la lecture du castillan et devenant eux-mêmes enseignants (Hanks, 2010: 9,18). Cet *espace de rencontre translinguistique* (*translingual space of encounter*) se serait alors fondé sur une hybridation réciproque, c'est-à-dire sur un processus de traduction collaborative où les deux champs sociaux et les deux langues auraient décrit une sorte de mouvement bidirectionnel (Hanks, 2010: XVII-XIX). En somme, ce travail collectif aurait impliqué l'émergence d'une nouvelle langue, et c'est précisément la variété chrétienne en question que Hanks nomme *neologos* ou *maya réduit*. Vouée à devenir la cheville ouvrière du processus d'évangélisation, la réduction du langage impliquait, à terme, celle de ses locuteurs. De cette manière, le *neologos* n'était pas seulement une fin en soi mais également un outil qui visait à faire de la réduction linguistique une mise en ordre sociale, suivant l'acception ancienne du verbe *reducirse*, 'se convaincre', 'retourner à l'ordre' (Covarrubias Horozco, 1611: 5 [*sic.*]). Cette interdépendance entre champ social et champ lexical était alors parfaitement perceptible au niveau des dénominations employées pour se référer aux bilingues franciscains d'une part et à leurs équivalents maya de l'autre, c'est-à-dire aux *lenguas* et aux *ladinos*.

L'asymétrie sociale qui distinguait les uns des autres avait ainsi ses équivalents immédiats sur le plan linguistique. Commençons par le cas des bilingues franciscains. Comme l'explique Hanks, le statut de *lengua* représentait une distinction honorifique toute particulière et structurerait la hiérarchie interne des missionnaires en distinguant un groupe d'experts. Cette verticalité propre à la qualité de *lengua* s'exprimait sur le plan lexical par une segmentation sémantique entre

*gran lengua*, *media lengua* et *lengua* simple, selon que l'individu était capable d'une interprétation complète ou partielle de la langue maya. Parmi les attributs du *gran lengua*, l'autorité d'un ouvrage métalinguistique ou d'une traduction constituait un prérequis nécessaire. Le terme même de *lengua* connotait une grande habileté traductrice (Hanks, 2010: 10-11). Ce détail est fondamental, car il peut nous aider à mieux comprendre le cas de José Serrano, qui se voyait, ou du moins se présentait volontiers comme un *gran lengua* et ce, bien que ces successeurs ne lui aient *a priori* pas reconnu cette qualité.

Quel était alors, d'autre part, le statut social et lexical du *locuteur réciproque* du *lengua* franciscain, à savoir l'Indien *ladino* ? Hanks souligne qu'à aucun moment le *ladino* n'est présenté comme faisant partie d'un groupe. Contrairement au *lengua*, il est le plus souvent un individu à part, isolé et subordonné à la hiérarchie franciscaine. Cette asymétrie sociale s'accompagne d'une asymétrie lexicale équivalente et, là où le terme *lengua* exhibe une dimension théologique positive, le concept de *ladino* connote les idées d'astuce et de dissimulation (Hanks, 2010: 17-18). Comme le relève le dictionnaire de Covarrubias, le terme *ladino* renvoie d'ailleurs, dans son étymologie même, aux interprètes barbares maîtrisant le latin des Romains, puis aux Morisques et aux étrangers habiles dans leur emploi du castillan (Covarrubias Horozco, 1611: 511). D'autre part, bien que l'Indien *ladino* puisse parfaitement faire valoir sa signature sur des documents notariaux ou municipaux, contrairement au *lengua*, il n'est pas supposé être l'auteur explicite d'ouvrages ayant trait à la langue *réduite* elle-même, en dépit d'une collaboration effective (Hanks, 2010: 18-19).<sup>22</sup> Voilà donc un précédent méso-américain

<sup>22</sup> Ce constat peut être nuancé dans la mesure où, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, quelques traducteurs issus de la noblesse yucatèque ont pu être reconnus comme co-auteurs

à l'invisibilisation du rôle des co-traducteurs indiens en contexte missionnaire.

Qu'en a-t-il été, dès lors, dans le cas des réductions jésuites ? Hanks note que la dichotomie sociolinguistique entre *lenguas* et *ladinos* n'existait d'un point de vue lexical qu'en castillan et n'aurait *a priori* pas eu de contrepartie en *maya réduit* (Hanks, 2010: 18-19). En terres paraguayennes, un siècle et demi plus tard, on ne retrouve que des échos ténus de ce lexique dans le castillan des jésuites. Cependant, les deux grands dictionnaires du *guarani réduit*, le *Tesoro* et le *Vocabulario* d'Antonio Ruiz de Montoya, publiés à Madrid en 1639 et en 1640, proposent bel et bien des traductions pour les termes *ladino* et *letrado* ('lettré') : *inë'èngatúv'a'e* d'une part ('celui qui parle bien') et *mba'ekuaapára* ('celui qui sait') de l'autre.<sup>23</sup> On identifie difficilement l'asymétrie sociolinguistique étudiée par Hanks, bien que la traduction de *letrado*, renvoyant au savoir, semble être connotée plus positivement que celle de *ladino*. Il est plus intéressant de se concentrer sur le verbe *interpretar* ('interpréter'), dont les équivalents privilégiés par Montoya sont *ambojehu* ('faire que ce soit trouvé'), *ambojekuaa* ('faire que ce soit connu') ou encore *aipypera katu inè'èngue* ('ouvrir, étendre parfaitement les mots

---

d'ouvrages religieux, tel Gaspar Antonio Chi. D'autre part, l'implication d'auxiliaires créoles dans l'activité de traduction en maya est également documentée, comme l'illustre l'exemple de Jerónimo de Contreras.

<sup>23</sup> Pensés comme des outils complémentaires, ces deux dictionnaires adoptent un fonctionnement différencié. En effet, tandis que le *Tesoro* de 1639 offre des entrées guarani glosées en castillan, le *Vocabulario* de 1640 suit la logique inverse, du castillan vers le guarani. C'est donc le *Tesoro* qui nous offre le plus d'indications à valeur ethnographique et il est remarquable que le champ lexical de la traduction y soit absent. Faut-il en déduire que les prescriptions du *Vocabulario* correspondent à des néologismes forgés et promus par les jésuites eux-mêmes ?



révolus'). L'interprète est alors le *ñe'ẽmbojehuhára* : 'celui qui fait que les mots soient trouvés' (Ruiz de Montoya, 1640: 51, 60, 64).<sup>24</sup>

Comme le remarque Hanks, les dictionnaires missionnaires étaient loin d'être de simples descriptions et servaient de codifications normatives d'un processus de conversion linguistique en cours (Hanks, 2010: 13). Suivant cette optique, il est remarquable que, d'après les prescriptions lexicales de Montoya, l'acte même d'interpréter soit assez systématiquement associé au morphème factitif —*mbo*—, qui traduit le fait de 'faire faire quelque chose'. On peut peut-être y voir, si l'on suit Hanks et l'hypothèse d'une circularité entre champ lexical et champ social, la marque de la position surplombante d'un interprète 'faisant qu'une traduction soit trouvée' ou 'faisant qu'elle soit connue', de même que la structure agentive *aipyypira*, 'ouvrir' ou 'étendre', implique une forme de glose ou d'explication. Il faut de plus remarquer que la même structure *aipyypira* apparaissait déjà dans le *Tesoro* de 1639, au niveau d'une locution signifiant 'ouvrir l'esprit ou l'entendement' (*aipyypira che arakuaa*) (Ruiz de Montoya, 1639: 296). Dans le cadre de la stratification hiérarchique propre aux réductions, il est difficile d'imaginer que cette posture factitive, tant d'un point de vue social que lexical, soit assumée par une autre figure que celle d'un père jésuite.

L'évolution de ce champ lexical dans la durée nous offre d'autres clés de lecture du statut discursif dont jouissaient les traducteurs. Effectivement, en 1722, une version actualisée du *Vocabulario* de

<sup>24</sup> Les propositions de rétro-translation que nous mettons entre guillemets simples ont avant tout une valeur indicative, le système morphosyntaxique agglutinant du guarani étant tout à fait différent de celui des langues indo-européennes. Nous modernisons la graphie des termes et titres cités tant en guarani qu'en castillan anciens.

Montoya est rédigée par le père Paulo Restivo et imprimée non plus à Madrid mais depuis les presses des missions. On y note un certain nombre d'évolutions : les entrées *ladino* et *letrado* ont disparu, et le verbe 'traduire' fait son apparition. Ce dernier est toutefois présenté à sens unique, l'entrée correspondante spécifiant *traducir las palabras españolas en guaraní* ('traduire les mots espagnols en guaraní'), expression rendue par *ava ñe'ë pype karaiñe'ë ambojekuaa* ('faire que les mots des Espagnols soient connus avec les mots des Indiens').<sup>25</sup> On retrouve la structure factitive *ambojekuaa*, 'faire que ce soit connu', déjà présente chez Montoya et qui, d'après Restivo, équivaut également au verbe 'interpréter', *interpretar*. Cependant, ce dernier est accompagné, en 1722, d'une glose extrêmement intéressante : pour *intérpretes de la Sagrada Escritura* ('interprètes ou traducteurs des Saintes Écritures'), on traduira *Tupã kuation mbojekuaapareta* ('ceux qui font que l'écriture de Dieu soit connue') (Ruiz de Montoya et Restivo, 1722: 368). Voilà encore la structure agentive *ambojekuaa*, 'faire que ce soit connu'. À l'époque de Restivo, c'est-à-dire deux décennies environ après l'édition missionnaire de la *Diferencia*, le terme *ambojekuaa* se trouve donc au centre d'un champ lexical qui connote l'activité de traduction et d'interprétation en renvoyant indirectement au modèle de la Bible des Septante.<sup>26</sup> Dans ce contexte,

---

<sup>25</sup> Le *Vocabulario* mis à jour par Restivo en 1722 suit le même fonctionnement que le texte original publié par Montoya en 1640 : les articles y sont donc proposés en castillan, puis glosés en guarani. C'est d'ailleurs cette même logique que l'on retrouve littéralement dans l'entrée intitulée "traduire les mots espagnols en guarani".

<sup>26</sup> Notons toutefois que ces prescriptions lexicographiques ne sont pas toujours appliquées telles quelles dans les écrits missionnaires. Ainsi, en 1733, une version guarani, manuscrite et anonyme, de la *Conquista espiritual* originellement publiée par Antonio Ruiz de Montoya en 1639 a recours à la structure agentive *aguerova*

l'asymétrie régissant le champ sociolinguistique de la traduction semble encore plus explicite, en assimilant le traducteur à la figure du *gran lengua* inspiré par le Saint-Esprit, tel que se présentait Serrano lui-même, et ce tout en renvoyant, il convient de le remarquer, au plus illustre précédent de la traduction collaborative chrétienne.

#### **4. VERS UNE AUTORITÉ PARADOXALE. TROIS EXEMPLES DE CACIQUES GUARANI CO-TRADUCTEURS, ENTRE 1687 ET 1787**

Mais qu'en était-il dans les faits ? N'y-a-t-il aucune trace de potentiels traducteurs guarani dans la copieuse documentation historiographique produite par la Compagnie elle-même ? De fait et malgré tout, ces témoignages existent. Cependant, ils se comptent sur les doigts d'une main, mais impliquent tous, comme nous le verrons, le recours à des formes de co-traduction qui ne sont pas sans rappeler *l'espace de rencontre translinguistique* évoqué par Hanks. Ainsi, en 1687, le jésuite Francisco Xarque souligne-t-il que :

[L]es Indiens qui se consacrent à enseigner leur langue aux nouveaux missionnaires sont nombreux, et font preuve d'une attention singulière, ne s'exaspérant jamais qu'on leur demande cent fois un terme ou une manière de s'exprimer. Ce zèle est bien illustré par la persévérance avec laquelle un

---

*ava ñe'ë rupi* (littéralement 'déplacer [le texte] par les mots des Indiens') sur sa page de garde pour renvoyer à l'activité de traduction (Ruiz de Montoya et Anonyme, 1878-1879: 91). On ne retrouve donc ici ni le morphème factitif *-mbo-* ni l'idée de savoir ou de connaissance, tandis qu'est mise en avant l'idée de mouvement, peut-être par analogie avec le terme castillan *trasladar* ('traduire').

cacique de Loreto (qui vit toujours à l'heure actuelle) s'occupe à composer des prêches et des sermons dans sa langue, de telle manière [...] que lorsqu'il ignore un passage quelconque, il demande conseil à un père. Une fois les sermons écrits, il les offre aux pères (Xarque, 1687: 361, notre traduction).<sup>27</sup>

Exactement un siècle plus tard, en 1787, le missionnaire José Peramás écrit, depuis l'exil :

J'ai vu et lu toutes les semaines les discours qu'un Indien de Loreto écrivit au sujet des Évangiles, plusieurs dimanches de suite, si élégants qu'aucun jésuite n'avait pu le surpasser. Et cet Indien écrivit son livre de la manière suivante : chaque dimanche il prêtait attention à ce que le prêtre expliquait depuis son pupitre, et les commentaires qu'il faisait, puis il méditait ce qu'il avait entendu et, plume à la main, reproduisait les concepts et les idées dans un guarani parfaitement pur, en ajoutant les éléments de son invention qu'il jugeait les plus adéquats et opportuns. Il parvint ainsi à composer un livre qui rendit de grands services à tous les missionnaires, et duquel je me servis à plus d'une reprise pour mes propres sermons (Peramás et Furlong, 1952: 594, notre traduction).<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> “[S]on muchos los [indios] que se dedican a enseñar su lengua a los nuevos misioneros, con singular cariño, no mostrando jamás enfado de que les pregunten cien veces un vocablo o modo de explicarse. Explica mucho este celo, el tesón con que un cacique de Loreto (que al presente vive) se ocupa en componer pláticas, y sermones en su lengua, con la disposición [...] que cuando ignora algún lugar, le pregunta a un Padre. Así escritos los sermones, los ofrece a los Padres”.

<sup>28</sup> “Yo he visto y semanalmente he leído los discursos que un indio de Loreto escribió sobre los evangelios de diversas dominicas, tan elegantes que ningún je-

Dans les deux cas, l'identité du traducteur guarani n'est pas mentionnée, mais Xarque comme Peramás précisent qu'il s'agit d'un lettré collaborant avec un missionnaire.<sup>29</sup> À chaque fois, la scène évoquée se déroule en outre à Loreto, lieu d'impression de la *Diferencia* de 1705. Nous voilà donc face à une interpolation qui nous permet peut-être de mieux saisir les conditions de composition de la traduction du traité de Nieremberg, tout en présentant de nombreux points communs avec le modèle *translinguistique* décrit par Hanks.

Il serait toutefois impossible de clore ce panorama sans renvoyer à la figure tout à fait exceptionnelle de Nicolás Yapuguay. Actif dès les années 1690, cacique instruit et musicien reconnu, Yapuguay était avant tout le principal collaborateur du grammairien Paulo

---

suita había podido componerlos mejor. Y ese indio escribió su libro en esta forma: cada domingo prestó atención a lo que el párroco explicaba desde el púlpito, y los comentarios que hacía, meditaba después lo oído, y, pluma en mano, reproducía en purísimo guaraní, los conceptos e ideas, agregando de su cosecha lo que creía más adecuado y oportuno. De esta manera llegó a componer un libro que prestó grandes servicios a todos los misioneros, y del que yo me valí muchísimo para mis sermones.” Cet extrait est une traduction de l'original latin, proposée par l'historien jésuite Guillermo Furlong.

<sup>29</sup> Les co-traducteurs créoles, issus du clergé ou non, échappent en général à cet anonymat. On connaît par exemple les noms des auxiliaires du franciscain fray Luis de Bolaños chargé d'adapter en guarani le catéchisme issu du troisième Concile de Lima, à savoir fray Gabriel de la Anunciación, fray Juan de San Bernardo et le capitaine Bartolomé Escobar, aidé de deux autres laïcs, Francisco de Vallejo et un certain Don García Moreno (Melià, 1992: 71-72; Otazú, 2006: 189). Pour sa part, Montoya aurait eu recours à ce même capitaine Escobar, mais également à deux co-traducteurs guarani dont les noms ont exceptionnellement été consignés : Tikú Yeguaríyá et Juan Kumbá (Otazú, 2006: 190; Melià, 2011: 93-94). L'équipe sur laquelle se serait appuyé Montoya aurait donc été mixte, mêlant créoles et néophytes, et il n'est pas impossible que Serrano lui-même ait pu suivre ce modèle pour traduire la *Diferencia*.

Restivo, comme le souligne Peramás, toujours en 1768 : “le père en question a toujours eu cet Indien à ses côtés et le consultait dès qu’il souhaitait s’exprimer avec plus d’élégance en langue guarani” (Peramás et Furlong, 1952: 594, notre traduction).<sup>30</sup> Au-delà de son rôle d’auxiliaire de Restivo, Yapuguay publie deux ouvrages aux presses des missions, et sous la direction du jésuite sicilien : une *Explicación del catecismo en lengua guaraní* en 1724 et des *Sermones y ejemplos en lengua guaraní* en 1727. Autre *hapax* missionnaire aux côtés du graveur Juan Yaparí, Yapuguay serait ainsi le seul *ladino* guarani trilingue (il semble en effet avoir maîtrisé le latin) à atteindre un relatif statut d’auteur, bien que l’omniprésence de Restivo jusque dans le paratexte de ses œuvres, dont il demeure le seul responsable légal, permette de nuancer ce constat. Toutefois, Restivo mentionne abondamment Yapuguay dans ses propres travaux métalinguistiques et le présente explicitement comme une référence, parmi les autres grandes figures de la Compagnie, en introduisant sa grammaire avec les mots suivants : “[L]es auteurs, qui y sont cités, sont : Ruiz, Bandini, Mendoza, Pompeyo, Insaurralde, Martínez et Nicolás Yapuguay, tous de premier ordre” (Ruiz de Montoya et Restivo, 1724: 4, notre traduction).<sup>31</sup> Yapuguay serait ainsi le seul Guarani à avoir joui de

---

<sup>30</sup> “[D]icho padre tuvo siempre a su lado a este indio y le consultaba siempre que quería expresarse con más elegancia en el idioma guaraní”.

<sup>31</sup> “[L]os autores, que se citan, son: Ruiz, Bandini, Mendoza, Pompeyo, Insaurralde, Martínez y Nicolás Yapuguay, todos son de primera clase.” *L’Arte* de Montoya mis à jour par Restivo en 1724 illustre en effet plusieurs lois grammaticales du guarani par des citations de Yapuguay, présentées comme des traductions du castillan mais aussi du latin. Certaines de ces versions sont érigées au rang de véritables gloses des Écritures. Cette exemplarité de Yapuguay en fait un traducteur modèle, bien que subordonné à Restivo (Rodríguez Alcalá, 2007: 120, 123). Une analyse poussée de ces traductions devrait permettre de mieux cerner cette collaboration.

la qualité “d’auteur de premier ordre”, selon les termes mêmes de Restivo, ou de quasi *gran lengua* suivant la terminologie de Hanks. Un statut que Serrano lui-même n’a jamais obtenu.

Comment expliquer ce retournement de conjoncture en à peine vingt ans ? Peut-être faut-il prendre en compte le fait qu’en 1705, il ne s’agissait pas de traduire des sermons ou des *exempla* fragmentaires et attribués à la tradition, mais bien de rendre en guarani un chef-d’œuvre de Nieremberg, l’une des plus illustres plumes de la Compagnie. D’autres chercheurs ont récemment postulé, pour leur part, que ce renversement de paradigme s’expliquerait par une réforme des politiques linguistiques jésuites, désormais plus attentives à l’adéquation des traductions à la langue effectivement parlée par leurs ouailles, l’éloquence des caciques devant la nouvelle norme à suivre (Cerno et Obermeier, 2013: 43). Quoi qu’il en soit, ces trois exemples d’Indiens co-traducteurs peuvent et doivent être le point de départ d’une réflexion méthodologique autour de notre propre appréhension de la traduction collaborative.

## **5. POURQUOI NE VOYONS-NOUS PAS LES CO-TRADUCTEURS INDIENS ? CAUSES ET PALLIATIFS D’UNE DOUBLE CÉCITÉ**

La comparaison des profils de Serrano et de Yapuguay est révélatrice. Là où, dans le premier cas, nous sommes en présence d’un traducteur *auteur* au sens foucaldien du terme, en tant qu’instance unitaire maîtrisant langue de départ et langue d’arrivée, capable de prendre en charge l’acte même de traduction, mais aussi la révision, l’impression et l’autorisation du texte, Yapuguay n’assumerait qu’une de ces fonctions, la composition, et laisserait à Restivo le soin de relire et d’imprimer ses textes, ainsi que d’obtenir les licences nécessaires. Les deux lettrés de Loreto illustrent en outre une autre

division linguistique des tâches, puisqu'ils composent leurs sermons avec l'appui des pères lorsqu'ils ignorent un passage, ou en aidant ces derniers lorsque ce sont les connaissances linguistiques qui font défaut. Ce modèle de co-traduction collaborative, qui peut nous sembler inhabituel face à la relative modernité des prétentions unitaires de José Serrano, a pourtant longtemps constitué une pratique courante.

Il nous faut renvoyer à ce sujet aux travaux de l'historienne Belén Bistué, qui s'est donné pour tâche d'étudier ces stratégies de traduction collective. Des Septante à l'École de Tolède et jusqu'à la Bible polyglotte d'Alcalá, elle montre que la traduction s'est longtemps fondée sur une spécialisation des tâches et sur le recours à l'oralité (Bistué, 2011, 144-149). Ainsi, dans le cas d'un *scriptorium* médiéval du temps d'Alfonse X, deux traducteurs travaillaient en équipe, le premier rendant l'arabe en langue romane à haute voix, le second couchant sur le papier une version latine de ce premier jet, castillan et oral. Avec l'essor de l'imprimerie, ce type de pratiques s'est révélé encore plus complexe. Par exemple, un éditeur ayant une connaissance basique des deux langues concernées (ou plus) s'entourait de traducteurs professionnels pour composer et relire le texte, souvent publié à son seul nom. Serait-ce le modèle suivi par Serrano et Restivo ? Le statut de traducteur-éditeur aurait-il joui d'un prestige tout particulier au sein des missions ? Ce n'est pas improbable, d'autant plus que, comme le note Bistué, ce paradigme s'est perpétué jusqu'au XVI<sup>e</sup> voire au XVII<sup>e</sup> siècle, notamment dans le cas de la traduction d'ouvrages religieux (Bistué, 2011: 144). En tant qu'auxiliaire linguistique spécialisé, Yapuguay serait ainsi, en quelque sorte, l'héritier direct de ces usages éditoriaux d'origine médiévale, qui se seraient maintenus dans les réductions jésuites du Paraguay jusqu'au dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Ce constat est particulièrement patent pour les sermons et les *exempla*. Nous pensons ici à la pratique de la *reportatio* (prise de notes et réélaboration postérieure



Notons que pour Bistué, ce modèle, qui relevait de l'évidence pratique, a été largement invisibilisé par le discours des humanistes. Ces derniers prônaient en effet un modèle unitaire où le traducteur devait prendre en charge tous les aspects du travail d'adaptation, comme le préconise, dès la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, le grand érudit italien et premier théoricien de la traduction Leonardo Bruni (Bistué, 2011: 141-149). Consolidé aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, ce paradigme humaniste aurait causé une profonde décrédibilisation de la pratique de la co-translation, au point de la rendre invisible *a posteriori* aux yeux des traductologues. Il s'agit peut-être d'une des raisons pour lesquelles l'attribution au seul Serrano de la mise en guarani de la *Diferencia* n'a jusqu'à présent jamais été remise en question. D'autres facteurs peuvent être évoqués, et tiennent notamment à la tendance des chroniqueurs jésuites à privilégier l'exaltation hagiographique des grands *lenguas* de la Compagnie (Burke, 2006: 30), aux dépens de leurs auxiliaires locaux, comme cela a été démontré dans le cas des jeunes lettrés chinois venant en aide aux missionnaires ignaciens d'Asie (Girard, 2011: 193-194, 196).<sup>33</sup>

Toutefois, au-delà de ces questions d'ordre purement théorique, comment démontrer, sur le plan pratique, l'implication de co-tra-

---

d'une performance homilétique orale) issue du Moyen Âge, propice à un travail d'adaptation collaborative et qui semble avoir survécu avec une vivacité particulière au Paraguay, comme l'illustre le cas des deux lettrés de Loreto évoqués par Xarque et Peramás.

<sup>33</sup> Comme le remarque Pascale Girard, cette invisibilisation des auxiliaires chinois est en outre due à l'absence de clergé local et à la terminologie très vague employée par les jésuites pour se référer à leurs auxiliaires, nommés simplement *mozos* ('jeunes gens'). On retrouve ces deux caractéristiques au Paraguay, avec le terme *cacique*, et plusieurs lettrés chinois (tel un certain Cosme) ne sont pas sans rappeler le cas de Yapuguay (Girard, 2011: 198).

ducteurs indiens dans l'élaboration de la *Diferencia* de Loreto ? Cette question s'est déjà posée dans d'autres contextes missionnaires, et nous proposerons à cet égard quelques pistes de réflexion à partir des travaux de l'ethnolinguiste George Broadwell, consacrés à une langue amérindienne de Floride du Nord désormais éteinte, le timucua. Celle-ci a été grammatisée dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle par deux franciscains, les pères José Pareja et Gregorio de Movilla, le premier étant l'auteur supposé d'une grammaire du timucua et d'un manuel de confession bilingue.

Cependant, suite à une analyse morphosyntaxique comparative des deux textes, un certain nombre d'incohérences se font manifestes (Broadwell, 2014: 2-3). En effet, le manuel présente non seulement des emplois différenciés de morphèmes présentés comme de simples synonymes dans la grammaire, mais également divers doublets graphiques qui trahissent autant de variations dialectales. En réalisant une étude textométrique de ces oscillations, Broadwell a montré que ces variations se répartissaient de manière cohérente, et impliquaient l'existence d'au-moins deux co-traducteurs au profil dialectologique distinct. Ces variantes graphiques étant neutralisées dans la grammaire de Pareja, ce dernier semble difficilement avoir pu composer les deux ouvrages dans leur intégralité. En superposant les variations dialectales au découpage thématique du manuel de confession, on découvre de plus que l'un des co-traducteurs s'est concentré sur les pratiques et croyances répréhensibles des timucua, et qu'il effectue des choix de traduction peu cohérents avec le reste du texte, en éliminant le terme "Diable" et les renvois à la figure du missionnaire, ou en traduisant de manière non euphémistique des termes à connotation sexuelle. Broadwell en conclut donc que :

Le rôle de Pareja [...] devait être plutôt celui d'un éditeur, se munissant de textes de dévotion castillans préexistants,

assignant la traduction de plusieurs fragments à des convertis timucua de confiance, puis assemblant, copiant et relisant les produits finis en vue de l'impression (Broadwell, 2014: 10, notre traduction).<sup>34</sup>

Le statut de Pareja n'est en définitive pas sans nous rappeler celui de Serrano. Bien que celui-ci n'ait écrit aucun texte métalinguistique pouvant servir de point de comparaison avec la *Diferencia* adaptée, la recherche de variations dialectales liées à une division thématique cohérente pourrait fournir des indices probants sur l'existence d'hypothétiques co-traducteurs. Cependant, jusqu'à présent, aucune étude du profil dialectal de l'édition de Loreto n'a été menée à bien, dans la mesure où l'autorité de Serrano n'a jamais été remise en cause.<sup>35</sup> Les réflexions de Bistué et Broadwell nous poussent à objectiver ces réflexes épistémologiques, en nous rappelant qu'ils sont le fruit d'un héritage théorique humaniste, mais aussi et surtout qu'ils renvoient aux récits des missionnaires eux-mêmes. Autant de discours qui, dans la mesure du possible, attendent d'être confrontés aux faits, c'est-à-dire aux textes.

---

<sup>34</sup> "Pareja's role [...] might be more like that of an editor, taking existing Spanish language devotional material, assigning various sections of it to trusted Timucua converts for translation, then assembling, copying and preparing the finished products for printing."

<sup>35</sup> De fait, la *Diferencia* guarani n'a pour l'instant pas encore été soumise à une étude textuelle systématique et n'a fait l'objet que d'analyses d'ordre iconographique ou liées à l'histoire du livre et de l'imprimerie (Cerno et Obermeier, 2013: 49). Cette absence d'examen interne de l'ouvrage a sans aucun doute contribué à perpétuer l'attribution mécanique de sa paternité au seul José Serrano, suivant la page de garde et le paratexte.

## CONCLUSION

Toutefois, dans l'attente d'une étude poussée du contenu textuel de la *Diferencia* missionnaire, nous pouvons dès à présent considérer que tout un faisceau d'éléments convergents suggèrent le recours effectif à une forme de co-traduction. En guise de conclusion, nous proposons donc de passer en revue l'ensemble des indices contextuels que nous venons d'examiner.<sup>36</sup>

Nous avons tout d'abord eu l'occasion de voir que l'ouvrage ne mobilisait pas uniquement une forme de traduction textuelle *interlinguale*, mais recourait également à une démarche de traduction visuelle *intersémiotique*, et que ce double processus de traduction impliquait le recours à une multiplicité d'acteurs, mentionnée par le père Serrano lui-même et validée par l'existence d'une version préparatoire de l'imprimé, conservée à Rome.

Nous avons par la suite examiné le profil biographique de Serrano et souligné l'écart manifeste entre ses prétentions de traducteur et la reconnaissance relative que lui ont accordée ses pairs. Nous avons également montré que ses lourdes responsabilités et sa localisation géographique fluctuante étaient de fait peu compatibles avec un projet aussi ambitieux que l'adaptation solitaire de la *Diferencia*

---

<sup>36</sup> Une piste privilégiée d'analyse textuelle de la *Diferencia* de Loreto réside dans l'examen des modalités de traduction des nombreux zoonymes mobilisés par Nieremberg au service de son propos ascétique. Ces mentions animalières adaptées à la langue guarani et à la faune paraguayenne mettent en effet en évidence un certain nombre de variations, d'ordre graphique, morphosyntaxique ou sémantique, qui laissent penser à l'intervention de plusieurs traducteurs, les uns guaranophones, les autres hispanophones. Nous avons consacré un premier mémoire de Master à l'examen de ce bestiaire traduit, riche en indices sur la genèse et la finalité de l'ouvrage.

de Loreto. Nous avons de plus souligné que les champs sociaux et lexicaux de la traduction en guarani des missions jésuites trahissaient une certaine verticalité, faisant du traducteur une figure d'autorité associée à une posture factitive.

Comme nous avons pu le constater, ces prescriptions lexicographiques issues des dictionnaires jésuites sous-tendent une véritable invisibilisation des auxiliaires indiens. Nous avons toutefois vu que des exemples de co-traducteurs guarani étaient bel et bien documentés, l'un d'entre eux, le cacique Nicolás Yapuguay, obtenant même l'autorité tant désirée par Serrano, dans le cadre d'un projet de traduction tout à fait distinct et sous le contrôle direct, ou supposé tel, du père Paulo Restivo. Enfin, nous avons opposé les modèles traductologiques que sous-tendaient ces deux figures opposées : d'une part José Serrano, se présentant comme un traducteur *auteur* unitaire et de l'autre Nicolás Yapuguay, co-traducteur spécialisé se concentrant sur un aspect précis du travail d'adaptation linguistique. Curieusement, et ce paradoxe non résolu mérite de recevoir une attention toute particulière, c'est bien Yapuguay qui, en définitive, a été reconnu comme "auteur de premier ordre", et non Serrano.<sup>37</sup>

En somme, la *Diferencia* de 1705 semble constituer un échantillon privilégié des rapports de force structurant non seulement le champ social et lexical de la traduction missionnaire mais également notre propre appréhension de ces phénomènes, *a posteriori*. En effet, l'invisibilisation durable de collaborateurs indiens dont

---

<sup>37</sup> Cette postérité de Yapuguay, tout à fait exceptionnelle et confirmée par les nombreux exemplaires de ses écrits présents dans les catalogues des bibliothèques missionnaires, nous a poussé à consacrer un second mémoire de Master aux modalités effectives de sa collaboration avec Restivo. Plus qu'un simple adaptateur, le cacique semble s'être comporté non seulement en reformulateur, mais également en chroniqueur de la vie paraguayenne.

nous avons pourtant des traces évidentes n'est pas le seul fait des missionnaires eux-mêmes. Elle est aussi, en partie, la conséquence de nos propres paradigmes interprétatifs, spontanément centrés sur un modèle d'autorité unitaire que nous tendons à présupposer universel et anhistorique.

Redonner de la visibilité à ces acteurs importants de la vie culturelle coloniale suppose alors un double effort, tant sur le plan théorique que sur le plan pratique. Œuvre plurielle à bien des égards, la version guarani du traité de Nieremberg concentre ces enjeux d'une manière remarquable, parce qu'elle a mobilisé un grand nombre d'auxiliaires indiens, mais aussi parce que ces derniers ont tous laissé le devant de la scène au seul père José Serrano, à l'exception du graveur Juan Yaparí. Il n'est d'ailleurs pas exclu que d'autres missionnaires se soient impliqués dans le travail de traduction, outre l'imprimeur Juan Bautista Neuman. Afin de rétablir cette pluralité, une analyse de l'œuvre ligne par ligne s'avère indispensable, au-delà de sa seule page de garde et de l'horizon de lecture qu'elle nous propose. Cette enquête ne pourra toutefois se contenter d'une approche textuelle et devra se confronter, à terme, au *champ missionnaire* tel que le définit William Hanks.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BISTUÉ, Belén (2011), "The Task(s) of the Translator(s): Multiplicity as a Problem in Renaissance European Thought", in *Comparative Literature Studies*, No. 48-2, pp. 139-164.
- BURKE, Peter (2006), "The Jesuits and the Art of Translation in Early Modern Europe" in O'MALLEY, John *et al.* (éds.), *The Jesuits, Culture, Arts and the Sciences*, Tome 2 (24-32), Toronto: TUP.

- BROADWELL, George A. (2014), *Invisible authors: Uncovering native identity and intention in Timucua religious texts* [En ligne], Minneapolis: Linguistic Society of America, [https://www.academia.edu.edu/5622039/Invisible\\_auteurs\\_Uncovering\\_native\\_identity\\_and\\_intention\\_in\\_Timucua\\_religious\\_texts](https://www.academia.edu.edu/5622039/Invisible_auteurs_Uncovering_native_identity_and_intention_in_Timucua_religious_texts) [dernière consultation le 05 /10/ 2016].
- CERNO, Leonardo; OBERMEIER, Franz (2013), “Nuevos aportes de la lingüística para la investigación de documentos en guaraní de la época colonial (siglo XVIII)”, in *Folia Histórica del Nordeste*, No. 21, pp. 33-56.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de (1611), *Tesoro de la lengua castellana o español*, Madrid: Luis Sánchez.
- DOMÍNGUEZ, Joaquín M; O'NEILL, Charles E. (2001), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático*, Tome 4, Rome: IHSI.
- ESTENSSORO, Juan C.; Itier, César (coords.) (2015), *Mélanges de la Casa de Velázquez*, “Langues indiennes et empire dans l'Amérique du Sud coloniale”, No. 45-1, pp. 9-14.
- FOUCAULT, Michel (1994), “Qu'est-ce qu'un auteur ?” in FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits. 1954-1988*, Tome 1 (789-821), Paris: Gallimard.
- FURLONG, Guillermo (1953), *Historia y bibliografía de las primeras imprentas rioplatenses*, Tome 1, Buenos Aires: Guaranía.
- (1962), *Misiones y sus pueblos de guaraníes*, Buenos Aires: Imprenta Balmes.
- GIL, Fernando M. (2010), “De la diferencia entre lo temporal y eterno... de Juan Eusebio Nieremberg s.j. Introducción a la primera edición facsimilar en conmemoración del Bicentenario de la Revolución de Mayo”, in NIEREMBERG, Juan E.; GIL, Fernando M. (éd.), *De la diferencia entre lo temporal y eterno* (XXV-LXX), Buenos Aires: IBNA.

- GIRARD, Pascale (2002), “Textes d’évangélisation et auxiliaires indigènes dans les missions espagnoles en Chine au XVII<sup>e</sup> siècle”, in GRUZINSKI, Serge; BÉNAT-TACHAUD, Louise (dirs.), *Passeurs culturels. Mécanismes de métissage* (191-203), Marne-la-Vallée: PUMV.
- GONZÁLEZ, Ricardo *et al.* (2009), “Textos e imágenes para la salvación. La edición misionera de la *Diferencia entre lo temporal y eterno*” in *ArtCultura*, No. 11-18, pp. 137-158.
- HANKS, William F. (2010), *Converting Words*, Berkeley: UCP.
- HENDRICKSON, Scott (2015), *Jesuit Polymath of Madrid. The Literary Enterprise of Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658)*, Leyde: Brill.
- JAKOBSON, Roman (2012), “On linguistic Aspects of Translation”, in VENUTI, Lawrence (éd.), *The Translation Studies Reader* (126-132), Londres: Routledge.
- LABBÉ, Joseph (1838), “Lettre du Père Labbé, de la Compagnie de Jésus”, in BUCHON, Jean-Alexandre (éd.), *Lettres édifiantes et curieuses*, Tome 2 (91-95), Paris: Auguste Derez.
- MEDINA, José T.; MORENO, Francisco P. (1892), “Historia y bibliografía de la imprenta en el Paraguay (1705-1727)”, in MEDINA, José T.; MORENO, Francisco P. *Anales del Museo de la Plata*, Tome 3 (pagination autonome), Buenos Aires: Museo de la Plata.
- MELIÀ, Bartomeu (1986), “Conquistar la lengua guaraní”, in MELIÀ, Bartomeu. *El guaraní conquistado y reducido. Ensayos de etnohistoria* (246-258), Assomption: CEPAG.
- (1992), *La lengua guaraní del Paraguay*, Madrid: MAPFRE.
- (2003), *La lengua guaraní en el Paraguay colonial*, Assomption : CEPAG.
- (2011), “El guaraní y sus transformaciones: guaraní indígena, guaraní criollo y guaraní jesuítico”, in WILDE, Guillermo (éd.), *Saberes de la conversión* (81-98), Buenos Aires: SB.



- NEUMANN, Eduardo S.; WILDE, Guillermo (trad.) (2011), “Razón gráfica y escritura indígena en las reducciones guaránicas”, in WILDE, Guillermo (éd.). *Saberes de la conversión* (99-132), Buenos Aires: SB.
- (2015), *Letra de índios. Cultura escrita, comunicação e memória indígena nas Reduções do Paraguai*, São Bernado do Campo: Nhanduti.
- NIEREMBERG, Juan E. (1640), *De la diferencia entre lo temporal y eterno*, Madrid: María de Quiñones.
- ; BOUTTATS, Gaspar (ill.) (1684), *De la diferencia entre lo temporal y eterno*, Anvers: Gerónimo Verdussen.
- ; SERRANO, José (trad.); YAPARÍ, Juan (ill.) (1705), *De la diferencia entre lo temporal y eterno*, Loreto (?): s.n.
- OTAZÚ, Angélica (2006), *Práctica y semántica en la evangelización de los Guaraníes del Paraguay (s.XVI-XVIII)*, Assomption: CEPAG.
- OTHMER, Cayo (1938), “Noticia de algunos manuscritos jesuíticos de la lengua de los indios chiquitanos de Bolivia”, in *Archivum Historicum Societatis Iesu*, No. 7, pp. 225-228.
- PERAMÁS, José; FURLONG, Guillermo (éd. et trad.) (1952), *Diario del destierro*, Buenos Aires: Librería del Plata.
- (1793), *De vita et moribus tredecim virorum Paraguaycorum*, Faenza: Typographia Archii.
- PLÁ, Josefina; CARDOZO, Efraím (1962), *El grabado en el Paraguay*, Assomption: Alcor.
- PYM, Anthony (2009), “Humanizing Translation History”, in *Hermes – Journal of Language and Communication Studies*, No. 42 (pagination autonome).
- RUIZ DE MONTOYA, Antonio (1639), *Tesoro de la lengua guaraní*, Madrid: Juan Sánchez.
- (1639), *Conquista espiritual*, Madrid: Imprenta del Reino.
- (1640), *Arte y Vocabulario de la lengua guaraní*, Madrid: Juan Sánchez.

- ; RESTIVO, Paulo (1722), *Vocabulario de la lengua guaraní*, Santa María la Mayor: s.n.
- ; RESTIVO, Paulo (1724), *Arte de la lengua guaraní*, Santa María la Mayor: s.n.
- ; ANONYME (trad.) (1733), *Ava reta...*, in RAMIZ GALVÃO, Benjamin F. (dir.) (1878-1879), *Annaes da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, Tome 6, Rio de Janeiro: Leuzinger.
- RODRÍGUEZ ALCALÁ, Carolina (2007), “L'exemple dans les grammaires jésuitiques du guaraní”, in *Langages*, No. 166-2, pp. 112-126.
- SOMMERVOGEL, Charles *et al.* (1894), *Bibliographie de la Compagnie de Jésus*, Tome 5, Paris: Alphonse Picard.
- VENUTI, Lawrence (2008), *The Translator's Invisibility*, Londres: Routledge.
- WILDE, Guillermo (2014), “Adaptaciones y apropiaciones en una cultura textual de frontera: impresos misionales del Paraguay jesuítico”, in *História Unisinos*, No. 18-2, pp. 270-286.
- XARQUE, Francisco (1687), *Insignes misioneros de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay*, Pampelune: Juan Micón.
- YAPUGUAY, Nicolás; Restivo, Paulo (1724), *Explicación del catecismo en lengua guaraní*, Santa María la Mayor: s.n.
- ; Restivo, Paulo (1727), *Sermones y ejemplos en lengua guaraní*, San Francisco Javier: s.n.

# LES DRAMATURGES AU SIÈCLE D'OR: TRADUCTEURS ET INTERPRÈTES DU MYTHE AMAZONIQUE

## PLAYWRITERS IN THE GOLDEN AGE: TRANSLATORS AND INTERPRETERS OF THE AMAZONIC MYTH

Amélie DJONDO DROUET  
*Université Paris Nanterre, Francia*  
adjondo@hotmail.fr

**Résumé:** Inspirés des récits de voyage qui rapportent la récente découverte de l'Amérique hispanique, les plus grands auteurs de théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle espagnol parmi lesquels Félix Lope de Vega, Tirso de Molina ou Pedro Calderón de la Barca, jouent un rôle proche des interprètes ou des traducteurs de l'époque dans la mesure où ils se saisissent du mythe de l'Amazone. Il est question ici d'évaluer la capacité et les possibilités des dramaturges à se saisir d'un mythe protéiforme, véhiculé par diverses façons, afin de lui attribuer un sens nouveau et proprement hispanique, toujours orienté en faveur d'une idéologie misogyne. Différentes étapes caractérisent la transmission du mythe amazonique à ses nouvelles interprétations au théâtre, tout en prenant en compte le cadre socio-historique et politique de l'époque et les attentes du public face à ces versions originales de l'Amazone.

**Mots-clés:** théâtre Siècle d'Or, Amazones, pouvoir, femmes

**Abstract:** Inspired by travel narratives regarding the discovery of Hispanic America, the most famous Spanish authors of 17th century theater, like Félix

Lope de Vega, Tirso de Molina or Pedro Calderón de la Barca, play a role close to that of the performers or translators of those days insofar as they embrace the myth of the Amazon. It is legitimate to question the capacity and the possibilities of these dramatists to embrace a protean myth, displayed in a variety of ways in order to give it a new, truly Spanish meaning, always referring to a misogynistic ideology. Various stages mark the transference of the amazonic myth to new theatrical interpretations, whilst taking into account the socio-historical and political context of the era as well as the public expectations with regards to these original versions of the Amazon.

**Keywords:** Golden Spanish Drama, Amazons, power, women

**Resumen:** Inspirados por los relatos de viaje que cuentan el descubrimiento de la América hispánica, los mayores autores del teatro del siglo XVII entre los cuales se encuentran Félix Lope de Vega, Tirso de Molina o Pedro Calderón de la Barca, desempeñan un papel cercano al de los intérpretes o de los traductores de la época en la medida en que se apropian el mito de la Amazona. Conviene cuestionar la capacidad y las posibilidades de los dramaturgos para atribuirse un mito multiforme y darle un sentido nuevo y especialmente hispánico, siempre orientado hacia una ideología misógina. El presente estudio pondrá de manifiesto las diferentes etapas que caracterizan la transmisión del mito amazónico a sus nuevas interpretaciones en el teatro, teniendo en cuenta, por una parte, el marco socio-histórico y político de la época y, por otra, las expectativas del público hacia estas versiones originales de la Amazona.

**Palabras clave:** teatro del Siglo de Oro, Amazonas, poder, mujeres

Sans considérer les traducteurs et les interprètes sous un sens strictement officiel et professionnel mais plutôt comme des personnes qui cherchent à rendre clair un texte, une pensée dense ou complexe en transposant une réalité concrète ou abstraite, nous pouvons concevoir les dramaturges du Siècle d'Or comme des interprètes d'un nouveau genre. En effet, traduit pour être lu et connu, l'imaginaire construit autour de l'Amazone subit un travail analytique pour ensuite être adapté aux normes théâtrales d'une part, et coller au plus près des mentalités et des idéologies de l'époque d'autre part. Quelles sont

les différentes possibilités qui s'offrent aux poètes face à un mythe antique protéiforme qui passe par une transmission linguistique nouvelle? Comment adapter un mythe antique au théâtre espagnol, en considérant à la fois le contexte politico-historique et les contraintes et conventions liées au genre théâtral. Enfin, il est indispensable de démontrer que les auteurs de l'époque ne se contentent pas d'un travail de traduction linéaire et conventionnel, mais qu'ils tentent de rendre le mythe plus compréhensible ou plus clair, inscrit dans la dynamique de leur temps.

### **1.1. LA RÉCUPÉRATION D'UN MYTHE ANTIQUE PROTÉIFORME**

La linguistique est la première à mettre en lumière la confusion autour du mythe mais aussi du personnage de l'Amazone. L'étymologie grecque de l'Amazone, composée d'un  $\alpha$  privatif et du mot grec sein  $\mu\alpha\zeta\acute{o}\varsigma$ , signifie "celle qui n'a pas de mamelle" (Chantraine, 2009: 66) et éclaire quant à l'une des plus fameuses coutumes barbares de ce peuple féminin qui consiste à se mutiler le sein droit pour pouvoir manier aisément l'arc lors de combats de chasse ou de guerre. Pour certains, les Amazones sont des tueuses d'hommes ou des mangeuses d'hommes. Pour d'autres, elles sont des prêtresses d'Artémis qui vénèrent la Lune. Dans la langue slave elles désignent les femmes fortes, en arménien ce sont des femmes de la lune alors qu'en persan, le terme renvoie aux peuplades féminines des steppes. Les divergences linguistiques autour de ce personnage mythique témoignent d'un trouble poussé à l'extrême par des femmes qui rejettent le sexe masculin, choisissant de vivre sans les hommes ou contre eux. Autodéterminé, autarcique et fondamentalement matriarcal, puisqu'il est dirigé par une reine à la fois souveraine et chef militaire, le peuple amazone, connu pour

être itinérant, traverse aussi bien les contrées de la Lybie jusqu'à ce que les auteurs de la Renaissance nomment la Scythie. Hors normes et de nature subversive, ces femmes à contre-courant des canons traditionnels sont avant tout revendicatrices de leur identité sexuelle. C'est ainsi que la conceptualisation de l'Amazone qui traverse les époques et les contrées participe à l'élaboration d'une image folklorique forte et à celle d'un empire féminin fabuleux de femmes libres et indépendantes.

Mythe par excellence de la différence, celui des Amazones, qui ne connaît apparemment pas de réalité historique directe, est essentiellement véhiculé grâce à la circulation d'œuvres gréco-latines très variées sur la zone européenne.<sup>1</sup> L'Amazone en tant que guerrière est la version privilégiée dans les récits antiques : celles que l'on nomme les Amazones peuplent un imaginaire mythologique renforcé par des histoires merveilleuses qui terminent mal et dans lesquelles de nombreux héros ont affaire à elles. Achille, après avoir affronté l'Amazone Penthésilée, tombe amoureux de cette dernière mais finit par la tuer tout comme Thésée, qui est contraint d'arracher la ceinture d'Hippolyte avant de la massacrer ainsi que ses congénères. Dans le récit de *L'Illiade* d'Homère (Homère, 2015), ces femmes honorables sont avant tout des modèles d'héroïsme. Les diversités d'interprétation au sein même de la tradition classique posent problème: ainsi, les différentes versions donnent l'impression de laisser une liberté à quiconque récupère le mythe et se l'approprie tout en décuplant à l'infini les points de vue.

---

<sup>1</sup> La polémique jusqu'à aujourd'hui tourne autour de la supposée réalité des Amazones car si des peuplades de femmes ont réellement existé, les comportements barbares et extrêmes que leur portent les récits sont aisément discutables.

Le mythe est remis au goût du jour au Moyen Âge tant par la perspective misogyne que par celle des querelleurs, philogynes ou proféministes qui tentent de réhabiliter l'image de la femme. La littérature de chevalerie française notamment, s'empare du mythe amazonique classique dans *Le Roman d'Enéas*, *Le Roman de Troie* ou *Le Roman d'Alexandre*, avec Jeanne d'Arc comme Amazone locale. Au XVII<sup>e</sup> siècle, "les femmes chevaliers" remportent l'adhésion des lecteurs grâce notamment au succès des Neuf preuses, des reines illustres et amazones, toutes guerrières, présentées dans *Le livre de Léesce*, du Français Johan Le Fèvre. Le paradoxe sous-jacent à une telle figure féminine provient du fait qu'elle contamine les écrits mais aussi tout type de représentations iconographiques et emblématiques des femmes, provoquant à la fois une répulsion et une fascination chez les récepteurs. Les représentations de traits barbares et sanguinaires des amazones, tout comme les scènes effrayantes de cannibalisme véhiculées par les mythes antiques, procurent une angoisse vis-à-vis de la mangeuse ou croqueuse d'hommes et donnent lieu à des lectures psychologisantes du mythe:

L'Amazone est une guerrière. "Tueuse d'hommes" ou simplement "rivale", l'Amazone procède de la terreur qu'elle-même, sa force ou son indépendance inspirent à l'homme, qu'il soit son adversaire ou non. Sans doute profondément ancrée dans la psyché masculine, y a-t-il une peur latente de la femme, peut-être notre inconscient collectif est-il dominé parfois exagérément par l'archétype de l'*anima*, mais il semble que l'Amazone est aussi la représentation d'une pulsion masculine, plus ou moins avouable socialement, plus ou moins masochiste, parfois destructrice mais souvent créatrice. Et les résultats littéraires de cette pulsion créatrice construisent un rhizome

mythique provoquant l'émergence de formes diverses du mythe (Bertrand, 2000: 14).

À la Renaissance, l'Amazone acquiert une dimension plus symbolique, à la fois politique et sociale car elle sert naturellement les discours sur l'ambiguïté des femmes au pouvoir mais aussi les doctrines de la morale chrétienne et de l'"amour courtois". L'Italien Boccace montre son admiration pour la capacité physique et militaire propres aux Amazones chez ses femmes illustres. Christine de Pisan, quant à elle, s'inspire des techniques de conquête et de prise de pouvoir des villes par ces femmes-guerrières dans *Le livre de la cité des dames* (Pisan, 1986). En Italie, c'est essentiellement dans la poésie épique que l'on retrouve la figure de l'Amazone, comme celle de la virgilienne Camille dans *Orlando innamorato* de Boiardo en 1484 (Boiardo, 1978) et *Roland le furieux* d'Arioste en 1516 (Arioste, 1998), en passant par la reine Clorinde dans *Gerusalemme liberata* du Tasse (Tasse, 2008). La découverte du Nouveau Monde bouleverse le roman de chevalerie hispanique, affichant sa première Amazone littéraire d'origine américaine, la reine Calafia, qui aurait donné son nom à la Californie dans *Las Sergas de Esplandián* de Garcí Rodríguez de Montalvo en 1508 (Rodríguez de Montalvo, 2003). Signalons par ailleurs la *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río que descubrió Francisco de Orellana* du chroniqueur fray Gaspar de Carvajal, qui relate la découverte du fleuve portant également le nom des Amazones (Carvajal, 1955). La reine Amazone d'inspiration chevaleresque Penthésilée, certainement la plus reproduite dans la littérature hispanique, est également présente dans la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía en 1540 (Mexía, 1989) et les *Silves de la Selva* de Pedro de Luján en 1546 (Romero Tabares, 2004). Puisqu'il s'agit d'un mythe protéiforme, les réécritures ou les incorporations de la reine amazone sont variées et le dénominateur



commun reste la caractérisation de la femme guerrière. Toutefois, l'Amazone dépasse le simple stade de la virilisation de la femme, qui suppose une transformation ou une assimilation physique, pour atteindre celui de la rébellion et de la belligérance, en accord avec la définition proposée par le *Tesoro de la lengua castellana*: "Fueron unas mujeres varoniles y belicosas en diversos lugares y tiempos" (Covarrubias, 2006: 149). Les diverses versions du mythe et leur transmission à travers les siècles préservent le trait de l'indiscipline de ce groupe de femmes qui déconstruisent un système politique traditionnel pour fonder une société matriarcale. Considérées comme des envahisseuses, les Amazones font peser par leur présence une menace sur les intrigues théâtrales.

Tout le questionnement tourne autour de cet imaginaire fabuleux et mystérieux qui ne doit pas perdre de sa saveur ni de son attractivité, mais qui cherche malgré tout à être modernisé. La dynamique créatrice de la Renaissance pousse des poètes du Siècle d'Or comme Lope de Vega, auteur d'une œuvre abondante, à exploiter le potentiel amazonique dans une perspective toujours propice à une démonstration misogyne, à la manière d'un « exemplum » rhétorique apte à montrer que la libération des femmes est certes possible, voire souhaitable à quelques égards, mais qu'elle coûterait un prix exorbitant, celui d'un crime contre nature. Cependant, comme la révolte des femmes n'est pas une menace immédiate dans l'Espagne du XVII<sup>e</sup> siècle, étriquée par un recadrage rigide de la place de la femme, la liberté d'interpréter le mythe correspond davantage à l'extraction d'une image et à des anecdotes jusqu'à sa réintroduction sous une nouvelle forme qu'est le théâtre, variant par conséquent le processus d'interprétation.

## **1.2. MODERNISME, TRAVESTISME ET RELATIVISME DANS LA MISE EN SCÈNE DE L'AMAZONE ANTIQUE ET AMÉRICAINE**

### **1.2.1 La première trilogie des Amazones : un pouvoir féminin d'imposture**

Une véritable fascination pour le mythe qui traverse les siècles ressurgit plus particulièrement au XVII<sup>e</sup> siècle dans un souci de proposer quelque chose de novateur avec une empreinte propre, sans pour autant déconstruire le récit originel. Figure par excellence d'une reine-roi qui assume seule le pouvoir, sans avoir de relation de dépendance avec un quelconque mâle, l'Amazone pose les jalons de la réflexion sur un pouvoir exclusivement féminin. Poussé à l'extrême, son gouvernement débouche sur une société exclusivement constituée de sujets féminins, un système politique où les femmes ont un droit légitime de gouverner que les Grecs nommaient la gynécocratie (Bachofen, 1996). Lope de Vega, s'inspirant de la *Lysistrata* d'Aristophane, première amazone du théâtre antique (Jay-Robert, 2006), fait incontestablement figure de pionnier de la reprise de ce mythe dans le théâtre espagnol. Il traitera le thème presque toujours de la même façon dans sa trilogie dédiée aux Amazones, *Las justas de Tebas*, écrite en 1596, *Las grandezas de Alejandro*, écrite entre 1604 et 1611 (Vega, 1993) et *Las mujeres sin hombres*, probablement écrite entre 1613 et 1618 et publiée en 1621 (Vega, 2008). Dans la dédicace de cette dernière œuvre laissée par Lope de Vega à sa maîtresse Marcia Leonarda, il justifie son choix de mettre en scène les Amazones "advirtiendo que no le ofrezco su historia para que con su ejemplo desee serlo, antes bien, para que conozca que la fuerza con que fueron vencidas tiene por disculpa la misma naturaleza" (Vega, 2008: 77).

La mise en scène du mythe demande à l'auteur une fine connaissance des femmes et de leurs comportements car l'effet recherché sur le public féminin est non négligeable, comme le remarque Óscar García Fernández: "puesto que fácilmente se pueden identificar las mujeres de la cazuela con las Amazonas, si bien el final, marcado por el matrimonio, devuelve el equilibrio social" (Vega, 2008: 77).

Dans la pièce *Las mujeres sin hombres*, les deux reines amazones, Antiopía et Deyanira se disputent le trône dans une société exclusivement féminine régie par des lois sexistes: "Establezco, y será la ley primera, / que la mujer que trate de hombre alguno, / por la primera vez, pague diez doblas; / veinte por la segunda ; y desta suerte/ se doblará la pena y el delito" (Vega, 2008: vv. 386-390). Les reines, qui dirigent en collaboration leur gouvernement matriarcal, se retrouvent confrontées à des divergences d'opinions dès le début de l'œuvre, ce qui ne manque pas d'instaurer un contexte d'agressivité pour le moins énergisant au sein de leur gynécocratie.

Si la première déclare détester à outrance les hommes, la seconde, plus permissive et réaliste, affiche ses doutes quant à l'exclusion définitive des hommes de leur monde. Néanmoins, les deux femmes s'accordent pour louer leur expérience de guerrière qui s'apparente plus à une lutte au corps à corps entre les deux genres, comme le montrent les vers suivants: "Mando que en palestra de la esgrima, / adonde ejercitamos las espadas, / solo se entre con ellas, no con arcos" (Vega, 2008: vv. 412-414). Au lieu de manier l'arc qui est traditionnellement mis en avant dans la littérature classique, sur scène, les Amazones prennent part à un combat des sexes viril et foncièrement barbare. De plus, elles revendiquent des droits féminins et imposent leur supériorité par rapport aux hommes. Sans pour autant prôner une égalité des sexes, les amazones lopesques inversent les valeurs véhiculées dans la société du XVII<sup>e</sup> siècle.

Pour compléter leur rôle de dirigeantes et faire preuve de modernisme face à la légende antique, Lope a recours au travestissement des Amazones tant il est évident que celui-ci joue un rôle fondamental dans le déroulement de l'intrigue et les rapports entre protagonistes. Le port de vêtements typiquement masculins, en l'occurrence des "bizarros trajés"<sup>2</sup> (Vega, 2008: v. 274), entre dans le processus de revendication de droits féminins qui passe par une égalité vestimentaire transcendant l'équilibre physiologique. Par ailleurs, l'usage de vêtements courts et ajustés souvent adaptés aux conditions d'obscurité sur scènes, sert aussi à renforcer la volonté mimétique de ces personnages. En plus des arcs, flèches, épées et autres dagues mentionnées par les indications scéniques, l'ingrédient phare du spectacle qui couronne la représentation de la magnificence du pouvoir de l'Amazone se révèle être le cheval, symbole par excellence de la domination et de l'autorité, traditionnellement attribué à l'homme et qui, dans ce cas, participe d'un rééquilibrage entre les deux genres identitaires de la pièce. À la fin de la pièce, *Antiopía*, confrontée à Thésée, cède à ses désirs qu'elle tente sans grande énergie de réprimer, tandis que Deyanira s'évade avec Héraclès dont elle est éperdument tombée amoureuse. D'un seul coup, l'intérêt de la pièce, qui tenait pourtant à la force de ce matriarcat et à la présence des « femmes sans hommes » que le titre de la pièce vantait, est rompu par un changement radical des sentiments des personnages. Même si le thème semble alléchant à première vue, il n'est qu'une tromperie pour le public qui, à la fin, se voit rassuré par la remise en ordre naturelle.

---

<sup>2</sup> Le dictionnaire Covarrubias donne cette définition de *bizarro* : "que vale tanto como hombre de barba, hombre de hecho: y así la bizarría no sólo se muestra en el vestido, pero también en el semblante y en la postura de la barba y bigotes" (Covarrubias, 2006: 190).

### 1.2.2 Les reines amazones tirsiennes : la fausse menace du mariticide exotique et anthropophage

Un peu plus tard, Tirso de Molina, s'intéressant à l'histoire de Francisco Pizarro, inclut une intervention des Amazones en 1635 dans *Amazonas en las Indias* (Molina, 1993) qui s'épanouissent dans un univers américanisé, beaucoup plus exotique et magique que celui des *comedias* de Lope. Dans cette pièce qui ne tourne pas essentiellement autour des Amazones Menalipe et Martesia, l'introduction du mythe amazonique permet d'aborder l'épisode de la découverte de la forêt amazonienne par Gonzalo Pizarro, frère de Francisco, et ses hommes (Sánchez, 1996). L'apparition spectaculaire des guerrières sur le champ de bataille, *in medias res*, déclenche un dynamisme et une agressivité du bloc amazone: "*Tocan a guerra y salen peleando Menalipe, Martesia y otras Amazonas. La primera con hacha de armas, la otra con un bastón y todas con arcos y aljabas de flechas a las espaldas*" (Molina, 1993: 15). Leur fureur équivaut à celle des Espagnols dans cette scène de guerre que l'on imagine vive, fougueuse, très mouvementée : "*van peleando, entrando y saliendo*" (Molina, 1993: 15) et dans laquelle elles n'hésitent pas à faire usage de leurs armes: "Dale un golpe" (Molina, 1993: v. 77). Pour preuve, ce discours engagé de la reine Ménalipe qui invite ses homologues à massacrer ces hommes considérés tantôt comme des "harpies", figures féminines mythologiques de la dévastation, tantôt comme des couards. La particularité apportée par Tirso de Molina provient du fait que les deux sœurs amazones se partagent le pouvoir d'une façon bien particulière : Menalipe est la reine titulaire qui règne : "ella el título goza solamente" (Molina, 1993: v. 182), tandis que Martesia est celle qui gouverne et prend les décisions : "yo el uso y el gobierno" (Molina, 1993: v. 183). Alors qu'elles narguent leurs ennemis en leur rappelant leurs origines, leurs caractéristiques phy-

siques atypiques comme le sein mutilé<sup>3</sup>, leurs principes matrilineaires, leurs coutumes, elles ne manquent pas de rappeler leurs goûts anthropophages<sup>4</sup> sur un ton plutôt ironique: “ a los hombres nos comemos, / ¿Cómo los querremos bien? / Carne humana es el manjar / que alimenta nuestra vida” (Molina, 1993: I, vv. 255-258). Miguel Zugasti rappelle que dans la logique de la gynécocratie amazonique, les enfants nés mâles sont tués pour ne garder que les nouveaux-nés filles afin de reproduire une société matrilineaire exclusive. Encore une fois, l’inspiration pour l’infanticide provient des récits de Pedro Mexía, qui mentionne le recours à cette pratique cruelle si l’enfant est rejeté par son père. Lope de Vega, quant à lui, dans *Las mujeres sin hombres*, n’avait conservé que le motif l’exclusion de l’enfant mâle: “ Si paren varón, le envían / al padre que fue su dueño; / si es mujer, críase entre ellas, / donde le enseñan, naciendo, / letras y armas extremo” (Vega, 2008: vv. 237-242).

Les notions de cannibalisme ou d’anthropophagie ne sont pas clairement identifiées et attestées dans le *Tesoro de la lengua* de Covarrubias ni dans le *Diccionario de Autoridades* mais il est évident que celles-ci renvoient du moins au Siècle d’Or, à une coutume strictement américaine.<sup>5</sup> La pratique passionnait déjà au XVI<sup>e</sup> siècle, à l’époque des découvertes, des penseurs comme Montaigne qui y

---

<sup>3</sup> Sur le motif du sein mutilé repris par tous les dramaturges de l’époque inspirés par Pedro Mexía, voir Molina, 1993: 26.

<sup>4</sup> On retrouve également chez Lope l’idée d’un cannibalisme sous-jacent, d’un désir de l’homme plus que sa “dégustation” ou sa comestibilité dans l’aparté d’Antiopía face à Fineo : “Como quien tiene apetito / de comer, que le da gana / cualquier rústico sustento, / así, yo me contentaba / con el primer hombre destes” (Vega, 2008: vv. 769-773).

<sup>5</sup> Le phénomène anthropophage est davantage perçu du point de vue de l’homme sauvage, le “carnívoro” (Lauer, 2005: 411-418).

dédie un chapitre entier dans ses *Essais* (Montaigne, 2009: Livre I, chap. XXXI “Les cannibales”) proposant une réflexion qui relativise la barbarie humaine et les pratiques anthropophages en Amérique hispanique. Ainsi, cette coutume, si attirante et fascinante qu’elle soit, renvoie essentiellement à un mythe fantasque, un phénomène caractéristique de l’homme sauvage et “carnívoro” pleinement entré dans l’imaginaire populaire de l’époque au même titre que les légendes sur l’*El Dorado*, et qui participe à la mise en place d’un folklore de la femme sauvage. Le caractère anthropophage est ainsi mentionné par l’Espagnol Caravajal sous le signe de l’humour, typique du *gracioso*:

su hermosa reina o cacica,  
y de mí su bruja hermana,  
por Dios que nos desvalijan  
de las almas y que hambrientas  
o nos asan o nos guisan,  
porque comen carne humana  
mejor que nosotros guindas (Molina, 1993: vv. 1492-1498).

Ce vocabulaire fortement allusif en matière de dégustation humaine rend compte des peurs qui pèsent sur les Espagnols qui se frottent à ces femmes et est repris un peu plus loin par le même personnage: “y en ella, aunque de rodillas / misericordia pedí, / en un instante me vi / sentenciado a albondiguillas” (Molina, 1993: vv. 2131-2133). Au-delà des mots qui expriment les dangers de terminer sous la forme de “boulettes de viande rôties” au prochain repas des Amazones, aucune action concrète ne se met en place, ce qui cantonne au domaine du fantasma ces menaces. L’intérêt de Tirso de Molina est très certainement d’entretenir un imaginaire farfelu qui entoure les femmes de mystère pour que leur conversion

future au monde espagnol moderne et l'acceptation des valeurs chrétiennes en soient d'autant plus magnifiées. Le champ lexical de la violence et de l'agressivité propre aux amazones classiques est mis en avant par les postures de guerre et le motif du cannibalisme mais le poète insiste également sur leurs pratiques criminelles.<sup>6</sup> Il s'agit plus précisément d'homicides conjugaux féminins, des "mariticides" ou des "conjugicides"<sup>7</sup> qui désignent le meurtre du conjoint ou de l'époux commis par des femmes, en l'occurrence des Amazones sur les hommes avec qui elles ont des relations.<sup>8</sup> Enfin, dans la version tirsienne, l'homicide est particulièrement cruel puisqu'il est suivi d'un acte anthropophage. Textuellement, la gradation des adjectifs et des verbes met clairement en évidence la recherche d'une cruauté sans limite:

Rebeldes las armas toman,  
soberbias al campo salen,  
valientes el parche tocan,  
horribles los arcos flechan,  
resueltas dardos arrojas,

---

<sup>6</sup> L'allusion au cannibalisme des amazones proviendrait de la légende des Lemniennes criminelles (Dumézil, 1998). Ce mythe grec rapporte que les Lemniennes, trompées par leurs maris, les auraient massacrés (Samuel, 1976: 11).

<sup>7</sup> Nous empruntons au *Manuel de droit canon* le terme du "conjugicide" pour désigner le meurtre commis par une femme sur son époux, à l'inverse de l'uxoricide qui désigne la victime comme étant la femme et le meurtrier le mari (Jombart, 1958: 315).

<sup>8</sup> Le conjugicide est ainsi conté par Pedro Mexía : "con ánimo varonil determinaron de vengar por armas la muerte de sus maridos. Y porque todas fuessen en la suerte yguales y el dolor comun, mataron los maridos de algunas" (Mexía, 1989: 248).



ingratas su sangre asaltan,  
bárbaras sus dueños postran,  
cruelles escuadras turban,  
diestras desbaratan tropas,  
hambrientas cuerpos derriban,  
severas miembros destrozan  
y, en breve tiempo, verdugos  
de su carne y gente propia,  
viudas por sus manos mismas,  
triunfando a su casa tornan.  
Erigen después un templo  
a la Crueldad y por diosa  
—libando la sangre humana  
con sacrificios— la adoran (Molina, 1993: vv. 370-389).

Pourtant, au milieu du corps à corps cadencé, les sœurs amazones oublient vite leurs principes extrêmement sexistes et tombent sous le charme de Gonzalo et Carvajal, eux-mêmes peu rassurés de se trouver en présence de ces femmes criminelles qui rêvent de faire de ces hommes des mets bien appétissants.

Tout comme les reines dans la trilogie lopesque, les Amazones tirsiennes sont rattrapées par leurs sentiments, délaissant très rapidement — et il s'agit du point commun le plus flagrant — les principes pour lesquels elles se battaient au début des pièces. Les nombreux détails qui se greffent à leur légende, de leur férocité à leurs techniques meurtrières et cannibales, permettent une tension non négligeable sur les ennemis mâles mais celle-ci redescend aussi vite qu'elle était apparue lorsque les reines embrassent le monde contemporain, dans une attitude plus conventionnelle.

### **1.2.3 Les Amazones de la fin du siècle : la permanence d'un matriarcat utopique**

Enfin, la même caractérisation de l'Amazone agressive et cannibale qui se mue radicalement en femme passionnée, emportée par l'amour et soumise à l'Espagnol, est reprise par Antonio de Solís, dans *Amazonas* en 1691 (Solís, 1984), signe d'un enthousiasme toujours présent pour cette figure à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Une fois de plus, l'accent est porté sur la dissension existante entre les deux statuts des Amazones : un corps politico-culturel comme reine "que se inclina hacia el respeto por las leyes de su pueblo y por mantener a salvo su ciudad et un corps biologique "que se rinde al amor y está dispuesta incluso a ceder su imperio a cambio de los deleites amorosos (Zuñiga Lacruz, 2013: 535).

Jamais seules, les Amazones évoluent en paire de dames mais, dans leur cas, elles s'affrontent au sein même de cette combinaison féminine. C'est d'ailleurs autour de cette intrigue que Solís développe sa pièce, confrontant deux reines dans une lutte pour le pouvoir qui débouche sur une guerre de succession entre la reine Menalife et sa cousine Miquitene, suite au décès de la grande reine Tralestre. Les deux cousines héritières se disputent le pouvoir, obligeant leurs compatriotes féminines à élire leur reine légitime. Une véritable hiérarchisation des relations se met en place au cœur de leur gynécocratie, agencement qui crée des luttes intestines entre les reines elles-mêmes. Menalife pousse le vice plus loin encore en demandant à Polídoro, prince dont elle est tombée amoureuse, de tuer sa propre cousine, ce qui évidemment n'aboutira pas puisque la *comedia* s'accorde à terminer sur un ton de félicité. On gardera de la représentation de ces Amazones la menace et la tension qu'elles engendrent sur les personnages masculins, qui craignent à la fois leur caractère cannibale et leur force en tant que groupe féminin puissant: "Mueran,

repitieron todas, / y unidas se resolvieron/ viéndose en número más / que los hombres a coserlos/ a puñaladas” (Solís, 1984: 393-394). La pratique de l’infanticide fait régner ce climat de peur résumée ainsi dans la pièce d’Antonio de Solís: “ Desta suerte se conservan / hasta hoy, porque en pariendo, / si es hijo le dan la muerte, / si es hija, el nacimiento/ celebran (Solís, 1984: 251). Le dramaturge ne fait pas preuve de grande nouveauté en comparaison aux *comedias* précédentes, reprenant les motifs légendaires de la tradition classique, mais il amorce néanmoins une réflexion sur le pouvoir féminin quelque peu différente. Dans cette pièce, la lutte pour le pouvoir ne s’applique pas seulement au domaine du masculin : elle est transposée à celui des femmes, démontrant l’instabilité d’un gouvernement qu’il soit patriarcal ou matriarcal dès lors qu’un individu, quel que soit son sexe, se sent supérieur à un autre.

Ainsi, dans les œuvres prises en compte précédemment, l’Amazone passe d’un extrême à un autre, de la haine à l’amour et envisage même de se marier avec des hommes, et qui plus est, avec des étrangers venus d’un autre monde. Le manque de cohérence dans le discours des Amazones, appuyé par les motifs criminels et anthropophages, décrédibilise totalement ces femmes de pouvoir, présentées au départ par les autres et par elles-mêmes comme des tueuses et des dévoreuses de chair. Comme le dit Mercedes Blanco, “le cannibalisme des Amazones [...] est un trait de grossissement burlesque ou, si l’on veut, carnavalesque” servant une “américanisation des Amazones” (Blanco, 2008: 187) qui sera vite écartée au profit d’une modulation conventionnelle du personnage féminin au théâtre, plus femme que reine. De prime abord singulier, le personnage de la reine amazone est travaillé à partir de caractéristiques étranges et mystérieuses, guerrières, anthropophages, mutilées ou criminelles qui ne font qu’imposer sur scène à la fois aux autres protagonistes et aux spectateurs une tonalité hostile et agressive, dans le but d’endosser simplement et

sans réelle consistance précise le rôle de la dame classique du théâtre du Siècle d'Or. Par conséquent, la fin est toujours prévisible. Le final efface toutes les “mauvaises ondes” qui auréolaient les Amazones au début afin de réajuster un monde perdu, emporté dans les fantasmes délirants et exotiques des découvertes de l'Amérique.

Malgré tout, les Amazones font partie des éléments essentiels de l'intrigue, fonctionnant comme des “powerful instruments for building suspense” (Mayberry, 1977: 40) dont aucune des pièces ne peut se passer mais les particularités liées aux différentes versions du mythe ne sont pas ce qui importe le plus. L'insistance, dans chacun des cas relevés, est portée sur l'opposition et la contradiction extrêmes du personnage de l'Amazone, en accord avec une vision baroque du contraste et de l'antagonisme. Lorsqu'elle endosse le rôle de souveraine, l'Amazone “permet de dépasser symboliquement la tension (et peut-être le déchirement) qu'engendrent chez une femme de ce statut et de cette envergure, la négociation constante entre son être-femme (biologique et culturel) et les nécessités de l'agir et du paraître dans un monde masculin” (Steinberg, 1999: 272). Elle sert le discours politique utopique du matriarcat qui finit par se remettre en ordre par le biais de mariages avec des hommes, le plus naturellement possible, mettant un terme au fantasme et effaçant toutes les dimensions subversives qui collent à la peau des Amazones.

### **1.3. LA POLITISATION DE L'INTERPRÉTATION AMAZONIQUE**

#### **1.3.1 L'image sulfureuse de Christine de Suède : réalités et pouvoirs d'une reine-garçon**

Au XVII<sup>e</sup> siècle, une reine contemporaine trouve un écho aux modèles amazoniques du théâtre dans une perspective plus édulcorée

et moins barbare de la guerrière et dans le prolongement de la figure de la puissance sanctifiée d'Isabelle la Catholique. Christine de Suède (1626-1689), souveraine androgyne et véritable « case study » (Cavaillé, 2010-01: 3) genré, suscite une curiosité au sein des cours européennes et plus particulièrement en Espagne alors même que la personne de la reine espagnole est une figure complémentaire, en retrait et dans l'ombre. Elevée comme une petite reine-garçon, proclamée roi par son père Gustave-Adolphe à l'âge de six ans, l'héritière du trône suédois qui gouverne pendant dix années, revendique à l'extrême l'ambiguïté du genre dans l'exercice même de sa fonction : “Queen Christina was indeed ‘more than a woman’ — she was a conspicuous and ambiguous royal body during her lifetime” (Quintero, 2012: 178). Hautement scandaleuse, elle accepte son état de femme *au* pouvoir et s’amuse tout au long de sa vie à déjouer les codes du masculin et du féminin. Présentant les symptômes d’un certain trouble identitaire, elle se forge une image hybride et transgressive : outre son goût pour un travestissement revendiqué, des inclinaisons bisexuelles et libertines, des voyages hauts en couleur et des désirs expansionnistes, elle impose néanmoins sa propre politique et sa façon de penser.<sup>9</sup> Reine forte, elle l’est à plusieurs égards : cultivée, sensible, savante, du fait de son amitié avec le philosophe français René Descartes, elle entame dans ses écrits une réflexion sur la liberté, le mariage qu’elle rejette et donne ouvertement son opinion sur ce que représente le roi au féminin. Toutefois, l’une des contradictions dans sa réflexion sur le pouvoir féminin reste son accord avec le principe de la loi salique. Mais l’ambiguïté sexuelle qui auréole sa personne dérange et pose question:

<sup>9</sup> Sur la vie de la reine, voir les biographies pour le moins exhaustives de Luz, 1951 et Castelnaud, 1944.

Christine de Suède, « amazone suédoise », mais aussi reine androgyne, reine hermaphrodite (tous ces mots ont résonné à son propos), fascine parce qu'elle incarne une figure absolument anormale et anormale du pouvoir, non parce qu'elle est une femme (il y a eu dans l'histoire bien d'autres reines régnautes), mais parce qu'elle est une femme arborant une forte masculinité, et une femme néanmoins, parce qu'elle a pu incarner ainsi l'un et l'autre genre à la fois, et donc ni l'un ni l'autre entièrement. Cette indécision du genre dans la figure du pouvoir souverain qu'elle a incarnée dans l'imagination de ses contemporains, et qu'elle continue d'ailleurs de représenter, par la fascination qu'elle exerce, une fascination donc politico-érotique, est inséparable du fait que Christine a refusé, de manière ostensible et répétée, le mariage, le statut de femme mariée et de mère (Cavaillé, 2010: 33-34).

Ses idées se reflètent d'ailleurs dans sa ligne politique, comme sa décision de créer l'ordre de chevalerie de l'Amarante, véritablement institutionnalisé en 1653, qui apparaît comme l'une des mesures les plus évocatrices à la fois moderne et sexiste : en effet, dans ce siège sont installés quinze hommes et quinze femmes de la haute noblesse, ces dernières ayant pour obligation de s'abstenir de se marier (Quilliet, 1982 : 178).

L'Amazone contemporaine représentée par la reine Christine de Suède est encore plus intrigante que l'Amazone américaine et anti-que parce qu'elle semble bel et bien exister. Calderón de la Barca, fasciné par les particularismes et les contradictions de Christine, se risque à la mise en scène d'une reine peu commune dans sa *comedia* palatine *Afectos de odio y de amor* publiée en 1664.<sup>10</sup> Adapter un

modèle de reine contemporaine pose des questions d'auto-censure que s'imposent les auteurs qui prennent de tels risques. En passant par la fiction, il était cependant possible de détourner une image officielle sulfureuse et d'en présenter une version différente et orientée.

### 1.3.2 Ressemblances et discordances de l'Amazone nordique Cristerna

Dans *Afectos de odio y de amor*, Christine, renommée Cristerna, reine de "Suevia", selon une logique de mise en fiction des faits historiques, prend la tête de ses armées et mène les batailles d'une main experte, à la manière des grandes reines légendaires. Son apparition sur scène est majestueuse et très remarquée "*con plumas y espadas, y detrás Cristerna, con bengala*" (Calderón, 2007: 1) et son combat contre le duc de Russie, Casimir, s'apparente à celles, spectaculaires, des Amazones antiques, ce qui, bien sûr, n'appartient en rien à des faits historiques avérés. Meurtrie par la mort de son père Adolfo et motivée par la hargne et la vengeance, l'Amazone nordique s'engouffre dans une croisade pour retrouver son assassin et le tuer. Belle — quoique ce point soit discuté en ce qui concerne la personne réelle de la reine —<sup>11</sup>, rebelle et en décalage avec le genre masculin, Christine adopte dès le début de la pièce une attitude

<sup>10</sup> María Cristina Quintero revient sur le succès de cette "popular play at the court during the second half of the seventeenth century" au Palais du Buen Retiro et à l'Alcazar, en mai 1675, janvier 1680, avril 1684 et 1687, mars et décembre 1693, octobre 1695 et avril 1696 (Quintero, 2012: 180).

<sup>11</sup> Le trait physique de la beauté n'était toutefois pas ce qui était remarqué par les contemporains de Christine, et était parfois moqué, ce qui contribue également à douter de sa sexualité et de sa féminité proche de l'androgynie, mais la reine bénéficiera postérieurement d'un embellissement de son image, dans le cinéma

de résistante face à l'ordre patriarcal suédois, prônant l'égalité des femmes non seulement dans l'art de la guerre mais aussi dans celui de la rhétorique:

CRISTERNA: Quiero empezar a mostrar  
si tiene o no la mujer  
ingenio para aprender,  
juicio para gobernar  
y valor para lidiar;  
y así, porque no presume  
Suevia que ciencia tan suma  
quien la publica la ignora,  
me ha de ver tomando ahora  
la espada, y ahora la pluma (Calderón, 2007: v. 647-656).

Calderón réunit nombre de qualités propres à la reine virile exemplaire : charmante, érudite et valeureuse, sa caractérisation pourrait en faire une *regina iusta* comme Isabelle de Castille bien que ses positions politiques et sa conversion religieuse ne soient en aucun cas abordées dans la pièce. Toutefois, sa représentation n'est pas aussi lisse et consensuelle que sa "consœur" castillane : plus audacieuse et moins en retrait, c'est un personnage instable, hyperactif, considéré à juste titre par Ruth Lundelius comme une "anti-dama" dans la mesure où elle ne cadre pas avec les règles imposées au protagoniste

---

notamment, à l'opposé des représentations picturales de l'époque. Nous faisons allusion au portrait équestre de la reine amazone du peintre français de la cour suédoise, Sébastien Bourdon, *La reine Christine de Suède à cheval*, 1653, Musée du Prado, Madrid. "Regardons Christine. Elle n'est pas jolie et les mauvaises langues vont répétant qu'elle a bien besoin d'être reine et d'être douée pour trouver des admirateurs. [...] Elle n'est pas femme" (Castelneau, 1944: 47-48).



féminin et noble du théâtre de l'époque (Lundelius, 1986: 234). Dans la pièce, le personnage transforme ses griefs personnels en une révolte collective aux couleurs féministes : en abolissant la loi salique imposée aux héritiers de la couronne, Cristerna compte bien prouver la valeur des femmes aux postes à responsabilité au même titre que les hommes. De même, elle déclare la fin des duels (Chauchadis, 1997) entre les hommes, pratique fondamentale des codes de l'honneur masculins à l'époque: "Manda también que se borren / duelos, que notan de infamia / al marido que sin culpa / desdichado es por desgracia" (Calderón, 2007: vv. 723-726). En abrogeant cette coutume singulière d'affrontements des mâles au cours desquels les hommes se jaugent comme dans le règne animal et finissent par ne garder que le plus fort physiquement, l'Amazone déconstruit les stéréotypes d'une force masculine, physique et technique et annule toute conception d'un dominant et d'un dominé. Sa dame de cour, Lesbia, dont le nom fait probablement écho aux orientations sexuelles douteuses de la reine, qui agit comme son double ou sa porte-parole, énonce ainsi les nouvelles lois chrétiennes qui réhabilitent la femme auprès de l'homme:

LESBIA: (Lee.) Y porque vean  
 los hombres que si se atrasan  
 las mujeres en valor  
 y ingenio, ellos son la causa,  
 pues ellos son quien las quita  
 de miedo libros y espadas,  
 dispone que la mujer  
 que se aplicare inclinada  
 al estudio de las letras,  
 o al manejo de las armas (Calderón, 2007: v. 695-704).

Pourtant, la reine Christine se révèle plus embarrassée et tourmentée qu'elle n'y paraît de prime abord et sa rébellion est rapidement ternie par des doutes et une dichotomie entre amour et haine que le titre de la pièce met habilement en évidence. Si, au début de la *comedia* la reine s'oppose au mariage: "Porque, ¿este amor es más / que una ciega ilusión vana, / que vence, porque yo quiero / que venza?" (Calderón, 2007: v. 751-754) et à la volonté de perpétuer la continuité monarchique de sang qu'elle concrétise par un comportement de femme distante envers la gente masculine, elle finit néanmoins par céder au profit d'un retour à l'ordre naturel. Effectivement, même si l'Amazone semble attachée au pouvoir, à la survie et à la protection du peuple suédois, elle tombe vite sous le charme du duc russe Casimir qu'elle combattait pourtant avec acharnement au début et se laisse dominer par ses sentiments passionnés au détriment de son autorité. Cette déconstruction du personnage et son caractère réversible, abrupte et tranché, ne cadre pas avec une éventuelle réalité historique du personnage ni avec la logique ou même la vraisemblance, mais rentre cependant dans les conventions de la *comedia* d'intrigue. Le final est confus: Auristela, sœur de Casimir, qui a dirigé l'armée russe en l'absence de son frère, demande à la reine de tenir sa promesse selon laquelle elle accepterait de se marier avec la personne qui attrapera le tueur de son père. La reine consent donc à prendre la main d'Auristela, même si cela reste très rapide puisque Casimir se dévoile enfin et sa sœur lui laisse le privilège de s'unir à la reine, faisant planer le doute d'un mariage homosexuel, scénario totalement impensable et inenvisageable pour le XVII<sup>e</sup> siècle. Le *gracioso* Turín ne manque pas de remarquer ironiquement le revirement radical de la situation amoureuse de l'Amazone et sa supposée homosexualité: "TURÍN: Mas ¿qué fuera que se viesse / acabar una novela, / casándose dos mujeres?" (Calderón, 2007: vv. 1134-1136). Cristerna demande ainsi

à son double féminin d'abroger ses lois en faveur des femmes pour retrouver un monde naturel qui a été bouleversé par sa politique aveuglée: "y sepan que las mujeres, / vasallas del hombre nacen, / pues en sus afectos, siempre / que el odio y amor compitan, / es el amor el que vence" (Calderón, 2007: vv. 1156-1160). Détrônée, la reine abandonne tous les principes pour lesquels elle se battait face aux hommes, ce qui suppose une volonté de la part du dramaturge de ne pas s'éloigner du moule imposé par la *comedia* de palais, entre fantaisie et divertissement, où la vraisemblance l'emporte sur la ressemblance, selon l'analyse d'Yves Germain.:

Moins susceptible que Christine de défrayer la chronique, Cristerna conclut la pièce en s'inscrivant dans une double vraisemblance, sociale par l'acceptation de la norme matrimoniale, et générique par le triomphe de l'amour indissociable de la comédie. (Germain, 2005: 195).

L'imbroglie final entre les mariages avortés et les soupçons d'homosexualité, le tout dans un contexte qui est loin d'être réaliste, ne font que renforcer l'intentionnalité de Calderón de la Barca de remettre à sa place un monde à rebours, bouleversé par une gynécocratie beaucoup trop imposante et par la forme de la *comedia* palatine qui impose un univers "digne de fantaisie" (Vitse, 1988: 329) mais où le risque tragique est écarté au profit d'une solution allègre voire comique. Le fait de représenter une Amazone contemporaine est conditionné par les relations diplomatiques tendues entre la Suède et l'Espagne et tente de relativiser la prise de pouvoir d'une femme qui, à bien des égards, est critiquée dans les cours européennes. Le mythe de l'Amazone sert par conséquent au théâtre un discours politique plutôt limité, qui est voué à rester fantasque et irréaliste pour ne pas susciter de prises de position de la part des femmes.

Les scandales et l'hybridité sexuelle de Christine sont particulièrement mis en avant par la *comedia* de Calderón qui critique ouvertement la versatilité de la reine suédoise tout en rappelant les réalités existantes et les rapports entre les hommes et les femmes de son temps. L'audace du dramaturge qui passe par une revendication d'une égalité des sexes, vraie utopie féminine, puis par une évocation d'un mariage homosexuel, échoue au moment où est rétabli l'ordre naturel qui adoucit la situation et relativise la place d'un pouvoir féminin.

La même conclusion s'impose pour les pièces évoquées : déchues d'un pouvoir initial exclusif, les Amazones ne sont plus des femmes de pouvoir mais des femmes au pouvoir qui font partie intégrante d'une entité royale, incapables d'avoir été au bout de leur marginalité strictement féminine. La réception est par conséquent un élément fondamental pris en compte par les auteurs qui certes, ne livrent par une version linéaire du mythe mais qui doivent avant tout composer avec les conventions et des normes (comme le fait de ne pas choquer le public, et ne pas donner des idées aux femmes), des règles de bienséance adoptées par tous au théâtre (l'Amazone retrouve un rôle de dame traditionnel où elle est soumise à l'homme quel qu'il soit). On peut parler du théâtre et de la mise en scène de personnage de mythe, issu d'une forme de récit comme une sorte de passage de flambeau de cet imaginaire protéiforme qui, dans cet éventail de pièces, traduit bien les différences de points de vue, d'interprétation : préfère-t-on ne garder que les détails anthropophages ou infanticides, le côté de guerrière qui les rendent si célèbres ou le penchant meurtrier des Amazones sur les hommes ? Grâce à ces auteurs et aux différentes versions qu'ils livrent, le mythe se transmet d'une nouvelle façon, sans passer par une traduction traditionnelle d'un texte en langue ancienne à la langue espagnole moderne. Ces dramaturges se font les truchements entre une histoire multiforme

et un public espagnol avide de connaissances mais peu enclin aux changements socio-politiques. Enfin, ce processus non linéaire et peu conventionnel de la transmission du mythe amazonique s'étoffe par une mise en relation des mentalités contemporaines, des politiques sous-jacentes et des pressions de censure existantes. Qu'en serait-il aujourd'hui de ce mythe de l'Amazone si, par souci de transmission intergénérationnelle, il était adapté aux mœurs, aux mentalités, aux religions du monde dans lequel nous vivons ?

## BIBLIOGRAPHIE

- ARIOSTE, L' (1998). *Roland furieux*. ROCHON, André. (Ed.). Paris: Les Belles Lettres.
- BACHOFEN, Johann Jakob (1996). *Le droit maternel : recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique*. (Trad., Étienne BARILIER). Lausanne: Éditions l'Âge d'homme.
- BERTRAND, Alain (2000). *L'Archétype des amazones*. Thèse de doctorat. Université Paris-Sorbonne, Paris.
- BLANCO, Mercedes (2008). "L'Amazone et le Conquistador ou les noces manquées de deux rebelles. À propos d'*Amazonas en las Indias* de Tirso de Molina". En LEDUC, Guyonne. (Ed.). (2008) *Réalité et représentation des Amazones* (pp. 179-197). Paris: L'Harmattan.
- BOIARDO, Matteo Maria (1978). *Orlando innamorato*. ANCESCHI, Giuseppe. (Ed.). Milano: Garzanti.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2007). *Afectos de odio y de amor*. En CRUICKSHANK, William. (Ed.). (2007) *Comedias III*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- CARVAJAL, Gaspar de (1955). *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río grande que descubrió por muy grande ventura*

- el capitán Francisco de Orellana según la transcripción de don Toribio Medina*. HERNÁNDEZ MILLARES, Jorge. (Ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- CASTELNAU, Jacques (1944). *Christine: reine de Suède, 1626-1689*. Paris: Hachette.
- CAVAILLÉ, Jean-Pierre (2010). "Masculinité et libertinage dans la figure et les écrits de Christine de Suède". *Les Dossiers du Grihl, 2010-01 | 2010*. Récupéré le 30 septembre 2016 de <http://dossiersgrihl.revues.org/3965>.
- CHANTRAINE, Pierre (2009). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck.
- CHAUCHADIS, Claude (1997). *La loi du duel: le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Toulouse: Presses universitaires du Mirail.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. ARELLANO Ignacio y ZAFRA Rafael. (Eds.). Pamplona: Universidad de Navarra.
- DUMÉZIL, Georges (1998). *Le crime des Lemniennes : rites et légendes du monde égéen*. LECLERCQ-NEVEU, Bernadette. (Ed.). Paris: Macula.
- GERMAIN, Yves (2005). "Ressemblance et vraisemblance dans *Afectos de odio y amor*". En IBÁÑEZ, Isabel. (Ed.). (2005) *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro*, (pp. 187-198). Pamplona: Anejos de Rilce, 52.
- HOMÈRE (2015). *Iliade*. MAZON, Paul. (Ed.). Paris: Les Belles Lettres.
- JAY-ROBERT, Ghislaine (2006). "Rôle de la femme dans *Lysistrata*, *Les Thesmophories* et *L'Assemblée des Femmes* d'Aristophane, ou Les femmes et la création théâtrale". *Euphrosyne*, 34, 30-50.
- JOMBART, Émile (1958). *Manuel de droit canon : conforme au Code de 1917 et aux plus récentes décisions du Saint-Siège*. Paris: Beauchesne et ses fils.

- LAUER, Robert. A. (2005). "Representación del canibalismo en las obras teatrales del siglo áureo sobre la conquista de América". En ROMANOS, Melchora; GONZÁLEZ, Ximena y CALVO, Florencia. (Eds.). (2005) *Estudios de teatro español y novohispano* (pp. 411-418). Buenos Aires: AITENSO.
- LUNDELIUS, Ruth (1986). "Queen Christina of Sweden and Calderón's *Afectos de odio y amor*". *Bulletin of the comediantes*, 38, 2, 231-248.
- LUZ, Pierre de (1951). *Christine de Suède*. Paris: A. Fayard.
- MAYBERRY, Nancy K. (1977). "The role of the warrior women in *Amazonas en las Indias*". *Bulletin of the Comediantes*, 29, 38-44.
- MEXÍA, Pedro (1989). *Silva de varia lección*. CASTRO Antonio. (Ed.). Madrid: Cátedra.
- MONTAIGNE, Michel de (2009). *Essais*. NAYA, Emmanuel, RGUIG-NAYA, Delphine et TARRÊTE, Alexandre (Eds.). Paris: Gallimard.
- PISAN, Christine de (1986). *Le Livre de la Cité des dames*. MOREAU, Thérèse et HICKS, Eric Hicks (Eds.). Paris: Stock.
- QUILLIET, Bernard (1982). *Christine de Suède : un roi exceptionnel*. Paris: Presses de la Renaissance.
- QUINTERO, María Cristina (2012). *Gendering the crown in the Spanish Baroque Comedia*, Farnham, Surrey: Ashgate.
- RAYMOND, Jean François de (1994). "Christine de Suède". En RAYMOND, Jean-François de (Ed.). *Apologies*, Paris: Cerf.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (2003). *Las sergas de Esplandián*. SAINZ DE LA MAZA, Carlos. (Ed.) Madrid: Castalia.
- ROMERO TABARES, María Isabel (2004). *Silves de la Selva de Pedro de Luján*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- SAMUEL, Pierre (1976). "Les Amazones : mythes, réalités, images". *Les Cahiers Du GRIF*, 14, n° 1.

- SÁNCHEZ, Jean-Pierre (1996). *Mythes et légendes de la conquête de l'Amérique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- SOLÍS, Antonio de (1984). *Las Amazonas*. En SÁNCHEZ RE-GUEIRA, Manuela (Ed.). *Comedias de Antonio de Solís*. Tomo I, Madrid: CSIC.
- STEINBERG, Sylvie (1999). "Le mythe des amazones et son utilisation politique de la Renaissance à la Fronde". En WILSON, Kathleen, VIENNOT, Eliane, MELOT, Michel et SCHENCK, Céleste (Eds.). (1999) *Royaume de Fémynie : pouvoirs, contraintes, espaces de liberté des femmes, de la Renaissance à la Fronde* (pp. 261-275). Paris: H. Champion.
- TASSE, Le (2008). *Gerusalemme liberata*, (Trad., Gérard GENOT). CARETTI, Lanfranco. (Ed.). Paris: Les Belles Lettres.
- VEGA, Lope de (1966). *Las grandezas de Alejandro*. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (Ed.). *Obras de Lope de Vega, XIV : Comedias mitológicas y comedias históricas de asunto extranjero* (pp. 330-390). Madrid: Atlas.
- (1993). *Las justas de Tebas*. ARROYO STEPHENS, Manuel (Ed.). *Comedias I*. Madrid: Turner.
- (2008). *Las mujeres sin hombres*. GARCÍA FERNÁNDEZ, Óscar (Ed.). León: Universidad de León.
- VITSE, Marc (1988). *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse: Presses universitaires du Mirail.
- ZÚÑIGA LACRUZ, Ana (2013). "Reinas mitológicas: una aproximación a la figura de las amazonas". En MATA INDURÁIN, Carlos, SÁEZ Adrián J. y ZÚÑIGA LACRUZ, Ana. (Eds.). (2013) *Festina lente, Actas del II Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro* (pp. 529-539). Pamplona: Universidad de Navarra.



## PASSEURS DE MODERNITE : COINDREAU ET SARTRE

### FERRYMEN FOR MODERNITY: COINDREAU AND SARTRE

Jacques POTHIER

*Université de Versailles St Quentin en Yvelines, France*

[jacques.pothier@sudam.uvsq.fr](mailto:jacques.pothier@sudam.uvsq.fr)

**Résumé :** S'il y a, comme a dit Sartre, une littérature américaine moderne pour les Français, dont la figure centrale est Faulkner, et une école des Temps Modernes pour s'en inspirer, c'est qu'il y a eu un traducteur, Maurice Edgar Coindreau, qui s'est donné pour tâche de choisir les auteurs les plus marquants du modernisme américain, de les traduire et de les promouvoir, et un critique qui savait ce qu'il cherchait et ce que devaient devenir les lettres françaises, Sartre. On s'attache ici à dégager les choix, voire les partis-pris qui ont jalonné ce regard transatlantique.

**Mots-clés :** Traduction, Maurice Edgar Coindreau, Jean-Paul Sartre, William Faulkner, modernisme littéraire, critique littéraire

**Abstract:** If there is, as Sartre said, a modern American literature for the French, whose central figure is Faulkner, and a school of *Les Temps Modernes* that found its inspiration in it, it is because there was a translator, Maurice Edgar Coindreau, who set himself the task of choosing the most prominent authors of American modernism, of translating and promoting them, and a critic who knew what he wanted and what course French literature was supposed to steer,

Jean-Paul Sartre. Here we attempt to identify the choices and possibly biases that have marked this transatlantic relation.

**Keywords:** Translation, Maurice Edgar Coindreau, Jean-Paul Sartre, William Faulkner, literary modernism, literary criticism

**Resumen:** Si, como dijo Sartre, hay una literatura moderna de Estados Unidos para los franceses, cuya figura central es Faulkner, y una escuela de *Les Temps Modernes* que encontró su inspiración en ella, es que hubo un traductor, Maurice Coindreau, que se impuso la tarea de elegir los autores más destacados del modernismo americano, traducir y promover los, y un crítico que sabía lo que quería y lo que se convertirían en las letras francesas, Sartre. Aquí se trata de identificar las opciones, quizás prejuicios que han marcado esta relación transatlántica.

**Palabras clave:** Traducción, Maurice Edgar Coindreau, Jean-Paul Sartre, William Faulkner, modernismo literario, crítica literaria

## 1 « LE REGARD ELOIGNE »

Ni Maurice Edgar Coindreau (1892-1990) ni Jean-Paul Sartre (1905-1980) n'étaient prédisposés par leur éducation à s'intéresser à la littérature anglo-américaine. Coindreau était hispaniste, et Sartre, d'origine alsacienne, était germaniste et ne pratiquait pas l'anglais. En 1933, Sartre passa d'ailleurs une année en Allemagne. Mais cela faisait un certain temps qu'il s'intéressait à la littérature américaine. En 1932-1933, après l'agrégation, il avait été nommé professeur de philosophie au lycée du Havre, et se mit à donner parallèlement des conférences aux fins lettrés du lieu sur ce qui se faisait de plus intéressant en littérature contemporaine, au sein d'une association appelée « La Lyre Havraise » (Cohen-Solal et Philippe, 2013).

L'enjeu pour le jeune Sartre était d'importance : il s'agissait de secouer les écrivains français, dont il estimait qu'ils manquaient d'ambition : les Flaubert, les Proust, les Jules Romains surtout. Dans les conférences de « la Lyre Havraise », le point de vue est polémique. Si Sartre s'intéresse aux écrivains américains, il entend

ramener son propos à ce qu'il estime concerner son public français : les lettres françaises. La conférence qu'il donnera à Yale en 1946 est significative de la permanence de cette préoccupation, par son titre comme par sa première phrase : « American Novelists in French Eyes » (« Les romanciers américains vus par les Français ») :<sup>1</sup>

Il existe une littérature américaine pour les Américains, une autre pour les Français. En France, le lecteur moyen connaît *Babitt* et *Autant en emporte le vent*, mais ces livres n'ont eu aucune influence sur la littérature française. Le grand événement littéraire en France, entre 1929 et 1939, a été la découverte de Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Caldwell, Steinbeck. Ce choix d'auteurs, on me l'a souvent dit, était dû au professeur Maurice Coindreau, de Princeton, qui nous avait envoyé leurs ouvrages en traduction, avec d'excellentes préfaces. Mais une sélection opérée par un seul homme n'est efficace que si elle répond aux attentes du groupe collectif auquel elle s'adresse. Par l'intermédiaire de Coindreau le public français a choisi les œuvres dont il avait besoin (Sartre, 1997 : 6).

Il y a donc une histoire *française* de la littérature américaine, pas simplement une histoire de la littérature américaine. L'audace des romanciers américains participe de l'histoire de la jeune littérature moderniste française : les formidables Américains inaugurent ce

---

<sup>1</sup> Prononcée à Yale University en 1946, cette conférence a été reproduite dans sa version anglaise par le mensuel *Atlantic Monthly* (août 1946). Le texte original en français ne semble pas avoir été conservé. Nous en citons une retraduction (en français par) Nadia Akrouf publiée dans le *Nouvelle Revue Française* en 1997.

qu'Anne Cadin, dans une thèse soutenue récemment, a appelé « le moment américain du roman français (1945-1950) », où ce sang neuf vient dynamiser les vieilles veines du roman français, comme avant et pendant la guerre les intellectuels et artistes fuyant l'Europe en guerre étaient venus dynamiser la création new-yorkaise<sup>2</sup>. Et de fait, que seraient *J'irai cracher sur vos tombes* de Boris Vian et même *L'étranger* de Camus sans *Sanctuaire* et *Lumière d'août* de Faulkner ?

Et donc *Lumière d'août*, traduit par Coindreau, pas simplement *Light in August*. Car comment Sartre, qui ne lit pas l'anglais, a-t-il accédé aux écrivains américains ? Evidemment par la traduction — en 1948, il déclarera que « la littérature américaine, c'est la littérature Coindreau. » Pour ce qui n'est pas encore traduit, il peut s'appuyer sur Simone de Beauvoir. Sartre n'est pas le seul intellectuel à ne pas lire l'anglais à l'époque, ce qui peut étonner en 2016 où tout le monde peut à peu près lire l'anglais, comme le note Michel Gresset, ami et disciple de Coindreau.

Au fond, peu importe qu'on soit en mesure de comprendre parfaitement les romans américains. L'important est ce saut au-delà du miroir, que Sartre va illustrer dans les premières lignes d'un article « A propos de John Dos Passos et de '1919' » en août 1938 :

Un roman, c'est un miroir : tout le monde le dit. Mais qu'est-ce que lire un roman ? Je crois que c'est sauter dans le miroir. Tout d'un coup on se trouve de l'autre côté de la glace au milieu de gens et d'objets qui ont l'air familiers. Mais c'est tout juste un air qu'ils ont, en fait nous ne les avons jamais vus. Et les choses de notre

---

<sup>2</sup> Lire à ce sujet Annie Cohen-Solal, 'Arts Visuels' in (Cohen-Solal et al., 2014)

monde, à leur tour, sont dehors et deviennent des reflets (Sartre, 1947 : 14).

C'est ainsi moins la découverte d'une altérité qu'offre la littérature étrangère, qu'un dépaysement qui permet de se voir et de voir ses compatriotes autrement. On pense à l'intuition de Claude Lévi-Strauss, autre exilé en Amérique, qui parle du « regard éloigné » qui constitue selon lui « l'essence et l'originalité de l'approche ethnologique » — ce regard où l'ethnologue va considérer des cultures très différentes et apprendre ainsi à observer de très loin sa propre culture comme si elle lui était totalement étrangère.

## 2. COINDREAU : LES CHOIX D'UN TRADUCTEUR

Maurice Coindreau donc — en fait Maurice Edgard Coindreau pour l'état-civil, mais avec un deuxième prénom transformé en *middle-name* pour faire américain — est connu comme le traducteur par excellence de Faulkner. Non qu'il ait traduit tout Faulkner, mais les six romans qu'il a traduits, en plus de quelques nouvelles, sont parmi les plus novateurs : *Le bruit et la fureur*, *Tandis que j'agonise*, *Lumière d'août*, *Les palmiers sauvages*, *Requiem pour une nonne*, *Les larrons* — même s'il faut rendre justice à René-Noël Raimbault, qui plus modestement a traduit les deux tiers de l'œuvre de Faulkner et en a été l'initiateur en France. Six romans parmi les trente-cinq ouvrages par des auteurs américains (comme le souligne Gresset, deux titres au moins de Dos Passos, Hemingway, Caldwell, Steinbeck, sans compter les Truman Capote, Flannery O'Connor, William Styron, Reynolds Price, Fred Chappell, Shelby Foote), et les treize livres traduits de l'espagnol (Ramón de Valle-Inclán, Juan Goytisolo, Ana María Matute, Juan Marsé, Elena Quiroga...).

La formation de Coindreau avait commencé par une double licence de droit et de français à Bordeaux. Gourmand lui-même sans doute de ce « regard éloigné », il part enseigner le français au Lycée français de Madrid. Coindreau se fait des amis, et par l'intermédiaire de l'intellectuel José Robles Pazos, qui allait être le traducteur en espagnol de *Manhattan Transfer*, il fait la connaissance d'un jeune lecteur de langue américain à l'Universidad Complutense qui s'appelle John Dos Passos. En même temps il prépare l'agrégation d'espagnol, qu'il réussit. Il a vingt-trois ans, et il va devoir prendre un poste — ce sera Angoulême. Mais très vite le goût de l'étranger le reprend : José Robles est reparti avec Dos Passos à Rutgers, il lui suggère de faire de même, et Coindreau saute sur l'occasion d'un poste disponible à Princeton. C'est pour enseigner la littérature française, et il regarde sur la carte la distance entre Princeton dans le Maryland et Rutgers dans le New Jersey : environ trente kilomètres. De 1922 à 1961 il va y passer presque quarante ans.

Dos Passos fut donc la passerelle d'entrée de Maurice Edgar Coindreau dans la littérature américaine moderniste — voire dans la langue anglaise. Dans ses mémoires, Coindreau confesse qu'il s'était mis à la traduction de *Manhattan Transfer* pour améliorer son anglais. Outre que l'apprentissage des langues par la traduction littéraire était la voie pédagogique privilégiée à l'époque, c'était un texte particulièrement bien fait pour pratiquer les divers registres de la langue anglaise, grâce à la diversité des niveaux de langue qui était une des caractéristiques de son modernisme. C'est alors qu'il commença à recréer la littérature américaine pour les Français, contribuant de façon essentielle à modeler la scène littéraire française du milieu du siècle.

Titre ironique que celui de ce premier roman traduit — *Manhattan Transfer*, puisqu'en vieil anglais le mot *transfer* signifie bien sûr *translation*, comme dans le transfert des reliques d'un sanctuaire

à l'autre. Dans la *translation* anglaise, le texte original est transporté de son aire culturelle d'origine dans l'espace culturel cible. En français, ou en espagnol, ou en italien, l'implication du terme qui désigne l'activité de traduction est différente : il s'agit de faire passer, conduire un ami ou un disciple par-delà une frontière, un peu comme Virgile guide Dante dans la visite des cercles de l'Enfer. C'est ainsi que Maurice-Edgar Coindreau concevait son rôle en ce qui concerne la littérature américaine. Pas Virgile, mais Charon, convoyant les âmes du modernisme américain par-delà les eaux en Europe et dans les pays hispanophones. D'ailleurs il y a toujours eu quelque chose du professeur chez Coindreau : à côté de ses quarante-huit volumes traduits depuis les deux langues, il s'implique à fond comme professeur de Français Langue Etrangère à Princeton. Sa première publication, en 1925, s'intitule d'ailleurs *A French Composition Book* (1925), mais il est l'auteur de quelques romans, et surtout d'innombrables comptes rendus dans la presse française ou hispano-américaine. En tant que résident français aux Etats-Unis, Coindreau faisait passer la culture dans les deux sens : il enseignait la littérature française à Princeton, mais il traduisait la littérature américaine pour les Français. Et Coindreau ne se lassait jamais de raconter sa découverte de Faulkner.

Comme Yan Hamel l'a développé dans un article savoureux, « Le romancier américain, de Paul Morand à Roger Nimier, » Coindreau joue un rôle de premier plan dans l'invention de la figure de l'écrivain américain, figure mythifiée à travers une série de traits distinctifs récurrents, jusqu'au stéréotype : selon lui les écrivains américains qui sont dans son champ de vision n'ont rien à voir avec l'Europe ou ce qui lui ressemble (donc pas de Henry James ou de Francis Scott Fitzgerald, trop urbains). L'écrivain américain (ou l'écrivaine, mais uniquement romancier ou romancière) est un dur, un révolté, souvent alcoolique, autodidacte, qui ne ménage pas son

public, et son œuvre est rude, violente, à son image. Nous héritons de cette image : de nos jours encore, le public français n'adulte-t-il pas volontiers les écrivains américains qui vérifient (et cultivent) ce stéréotype, comme Jim Harrison ou Bret Easton Ellis ? « Les articles publiés par Coindreau réunissent régulièrement l'ensemble des motifs composant le portrait du romancier américain en de courtes biographies » (Hamel, 2013). L'Amérique imaginée, l'écrivain, l'œuvre se ressemblent, associés à un tempérament national dont ils émanent. Cette exotique rudesse est un atout, mais les productions de ces romanciers américains génialement énergiques ne sont pas totalement abouties, estime le critique français : cette vigueur mériterait d'être disciplinée par un vernis de culture classique. Les lettres françaises sauront mettre en valeur le diamant brut contenu dans cette glaise sauvage. Coindreau remarque par exemple :

La composition est toujours le point faible des romanciers américains. Ignorants des solides disciplines classiques, ils ont peine à serrer leur sujet, à éviter les digressions, à élaguer, à ordonner. Beaucoup écrivent comme un robinet coule, ne s'arrêtant que lorsque le nombre de mots exigé par leur éditeur est atteint. Ce défaut pourrait être, sinon corrigé, du moins fort atténué, si le romancier se souvenait de certaines règles impératives de l'art dramatique (Coindreau, 1946 :184).

En 1950 Faulkner avait remporté le Prix Nobel de littérature. Comme Coindreau le racontait en 1950 pour *France-Amérique*, ce qui sera repris dans son *The Time of William Faulkner*, c'était un de ses étudiants américains qui avait porté à son attention ce jeune romancier modeste qui n'avait aucun talent pour la communication. *As I Lay Dying* venait de paraître. Il ne lui fallut pas cinquante pages



pour se décider. Il fallait que les Français découvrent l'originalité radicale de jeune écrivain. En revanche les milieux littéraires américains étaient plus dubitatifs : bien que peu connu, Faulkner était considéré comme un écrivain à scandale. Ce que la parution de *Sanctuaire* allait porter à son paroxysme : en continuant de défendre son poulain, Coindreau était bien sûr de lui, à vouloir gâter la réputation des Américains aux yeux des Français.

Les dernières lignes de l'article de 1950 montrent à quel point Coindreau était fier de son coup, mais toujours un peu condescendant :

Perdu dans l'univers de son imagination, ce petit homme de 55 ans vit en retrait du monde dans sa ferme d'Oxford, au Mississippi. Je voudrais qu'il sache que de l'autre côté de l'océan ses premiers amis, plus fiers de lui qu'il le sera jamais, ceux qui l'ont adopté et qui croient en lui depuis au moins vingt ans, ressentent aujourd'hui la satisfaction de parents dont l'enfant, trop longtemps incompris, reçoit aujourd'hui le prix d'excellence (Coindreau, 1971 : 66. Ma traduction).

Il est évident que Coindreau était fier de souligner la différence de réception entre les deux rives de l'Atlantique. Alors qu'en Amérique Faulkner était plutôt vu comme un auteur scandaleux, en France, il était annexé à une tradition européenne pratiquement classique. L'Américain à peine dégrossi de la frontière était mondialisé en étant admis dans le temple de la littérature par ses grands prêtres français. Au lieu d'être stigmatisé comme un Mississippien bizarre et exotique, ou comme un épigone de Caldwell, Faulkner fut « dérégionalisé » (Pitavy, 1998 : 14) par les Français, alors qu'eux-mêmes ont encore de nos jours bien du mal à dérégionaliser les écrivains de la francophonie, toujours attendus au tournant de la représentation de leur

identité ancestrale essentialisée. « Dérégionalisé » en effet, notamment sous l'influence des intellectuels qui voyaient en lui non pas un gars du Sud un peu atypique, mais un auteur tragique qui transcendait les frontières. Les traductions sortant en ordre dispersé, *Pylône* (1935) juste après la guerre et *Absalon, Absalon !* (1936) seulement en 1953, *Le Hameau* (1940) en 1959, ces derniers près de vingt ans après leur parution en anglais, la réception de Faulkner était un peu biaisée, avec une perception plus urbaine, saturée de sexualité, plus contemporaine que le monde de la campagne du Mississippi ou le monde des plantations. Les critiques lisaient un Faulkner plus moderne, plus universel, qui devint le Faulkner français.

Coindreau a incontestablement joué un rôle important dans la construction d'une littérature américaine pour les Français. D'Hemingway, il disait : « Sa popularité s'explique, à mon avis, par le fait qu'il apportait quelque chose de nouveau qui sentait un peu le péché. Il faisait l'apologie de sujets qu'alors en Amérique on considérait plus ou moins comme tabous: la sexualité, la soûlerie, la bagarre. » (Coindreau, 1974, 43) En somme, des thématiques un peu trop aguicheuses pour s'attarder à traduire deux romans d'Hemingway, mais quand Gaston Gallimard le lui demanda gentiment après avoir accepté de publier la traduction de *Manhattan Transfer* Coindreau accepta de le faire par amitié (*L'adieu aux armes, Le soleil se lève aussi*).

Coindreau n'aimait pas les livres à la mode. Les auteurs s'étonnaient souvent qu'il apprécie particulièrement leurs livres les moins connus, et il avait une certaine tendresse pour les ouvrages délaissés par les critiques. Voici ce qu'il dit à Christian Giudicelli de sa découverte de William Goyen, non pas parce qu'il aurait reçu un prix, « mais plutôt par suite de la réaction hostile de certains critiques dont je prenais toujours le contre-pied. J'en avais repéré un certain nombre et je savais qu'en m'intéressant aux livres qu'ils vilipendaient, j'étais sur la bonne route. » (Coindreau et Giudicelli, 1974 : 79)

Ce contraste dans la réputation de l'auteur entre les deux côtés de l'Atlantique ne passe pas inaperçu. L'anecdote de Malcolm Cowley est bien connue : pour convaincre Faulkner de l'aider à remonter son image, il évoque la réputation du « cher maître » en France: Cowley raconte que Sartre, le plus important auteur de pièces de théâtre du moment, dit partout ce qu'il doit à la littérature américaine et que « “Pour les jeunes en France, Faulkner c'est un dieu.” »<sup>3</sup>

Ainsi Coindreau se réjouit de son rôle de promotion de la distinction interculturelle qui fonctionne depuis au moins deux siècles entre la France et les USA: Edgar Allan Poe défendu par Baudelaire, Faulkner par Sartre, sans compter que les cercles littéraires français continuent de défendre leurs propres auteurs américains— Paul Auster, Jerome Charyn, Russell Banks, ou Percival Everett, en toute distinction littéraire naturellement protégée de tout nationalisme littéraire par l'universalisme revendiqué de la culture française.

L'Amérique qu'aimait particulièrement Coindreau était le Sud. A propos de *Le Dieu-poisson* de Fred Chappell, son dernier roman américain, il dit à Christian Giudicelli: « j'y retrouvai tout ce qui me séduit dans la littérature du Sud: un passé tragique et douloureux toujours présent, des maisons hantées par plusieurs générations d'ancêtres et, dans la chaude pesanteur des années écoulées, tous les impondérables, les lambeaux de vies larvées débordantes de mystère. » (Coindreau, 1974 : 126) Tout comme Faulkner avait identifié les officiers sudistes de la guerre civile aux *Chouans* de Balzac, Coindreau, lui-même vendéen, était en sympathie avec un Sud rebelle et défenseur farouche de sa ruralité contre un Nord outrageusement matérialiste et démocratique.

<sup>3</sup> En français dans le texte. *Faulkner & Cowley*, 1970 : 35.

Vers la fin de sa vie le vieux traducteur se dépeignait volontiers comme un dilettante — il avait toujours agi en toute subjectivité. Mais les écrits restent : dans sa mission d'ambassadeur culturel Coindreau considérait qu'une réalité immuable subsistait : les Français, ce n'était pas des Américains. Ce que Coindreau théorise dans un article, « la France et les roman américain contemporain », qu'il fit traduire pour parution dans la *Kansas City University Review* (1937). Voilà que pour une fois il s'adressait aux Américains, mais pour justifier sa propre position parmi eux. Ce texte devait servir de préambule à un recueil d'essais et d'entretiens, *The Time of William Faulkner*, qui parut en 1971. Le texte commençait par insister sur la différence de goûts entre les deux pays : le goût français est différent, explique-t-il, parce qu'il a été modelé par trois siècles d'éducation classique et l'esthétique du dix-septième siècle. L'un des héritages les plus importants de la tradition française est l'universalité en art. Mais quoi que les Français aient envie de croire, l'art est avant tout une affaire nationale. Aussi un éditeur habile d'œuvres étrangères aura à cœur de rechercher ce qui s'accordera au peuple du pays cible : « Les lecteurs se comportent comme ces voyageurs qui ne cherchent dans les pays qu'ils visitent que ce qui ressemble le plus à leur propre pays » (Coindreau, 1971: 4, ma traduction).

Que faut-il donc pour que l'œuvre plaise en France selon Coindreau ? Elle doit obéir à certaines contraintes: le romancier doit être un fin psychologue, capable de percer le masque superficiel des apparences convenables. L'action importe peu, dans la mesure où pour le Français cultivé l'intrigue d'un roman n'est pas ce qui l'intéresse. Non plus que les idées, d'ailleurs. Une bonne « comédie de caractères » vaut tous les romans ou pièces à thèse du monde. Il est donc naturel que les Français se soient intéressés aux romanciers américains les plus réalistes, comme Sinclair Lewis ou Sherwood Anderson. Et puis il y a l'intérêt documentaire : les romanciers réa-

listes présentent aux lecteurs français ce que leur réticence à voyager les empêcherait toujours de rencontrer. Toujours selon Coindreau, Willa Cather ne convient pas aux Français — trop sérieuse pour les enfants, trop naïve pour les adultes, elle ne vérifie pas la réalité documentaire qu'elle retranscrit, et d'ailleurs, comme il aime le rappeler après Gide, « c'est avec les beaux sentiments qu'on écrit les mauvais livres. »

Ce qui n'explique pas totalement pourquoi les Français s'intéresseraient aux modernistes américains. Peut-être que périodiquement, pense-t-il, un pays ressent le besoin de rejeter les vieilles traditions et d'en embrasser de nouvelles—de telles révolutions sont le signe d'une nation troublée, dont les membres recherchent alors des livres étrangers qui reflètent leur malaise. Quoi qu'il en soit, un livre dépourvu de talent artistique ne saurait plaire aux Français — ce qui disqualifie encore une fois Willa Cather.

Coindreau passe en revue les éditeurs français les plus attentifs à suivre l'avant-garde littéraire américaine, comme de l'avant-garde française. Bien entendu, la NRF de Gallimard se détache. La première traduction de Coindreau pour « Du Monde Entier » était *Manhattan Transfer*, et si elle a rencontré son public, c'est qu'elle satisfait aux trois conditions pour s'assurer l'estime du public éclairé. Pour la première fois les Français découvraient New York comme ils se l'imaginaient, avec toutes les misères et turpitudes des grandes villes (ce qui vérifie en effet l'attraction des Français pour New York, qui incarne la quintessence de l'Amérique). Ensuite, ils retrouvent dans ce roman l'impatience qui est alors la leur, en une communion des sensibilités. Et finalement ils apprécient l'habileté de la technique cinématographique de Dos Passos. La popularité superficielle de ce barbare d'Hemingway ne pouvait en revanche qu'être un feu de paille, estimait Coindreau.

En ce qui concernait Faulkner c'était très différent, et Coindreau explique qu'il avait fallu déployer une véritable stratégie pour que le public ne passe pas à côté d'un écrivain majeur, que ce soit dans le cadre de la littérature américaine ou au niveau mondial. *Sanctuaire* était introduit par une préface de Malraux, capable de remarquer l'événement littéraire derrière le viol à l'épi de maïs qui avait hypnotisé les critiques : Malraux identifiait que le sujet de Faulkner était la confrontation tragique du sujet avec l'irréversible, ce qui allait s'affirmer encore davantage dans *Lumière d'août* et *Absalon, Absalon !* mais qui s'amorçait dans *Sanctuaire*. Ce qui intéressait les Français était de rechercher la tragédie épique de l'homme moderne, et cette recherche, ils allaient la mener à bien.

### **3. SARTRE : LES BESOINS DES LETTRES FRANÇAISES**

Pas de traducteurs-passeurs, semble-t-il, sans le relais des écrivains-passeurs. Sartre est emblématique, bien sûr, puisqu'il n'avait pas accès au texte original, et aussi parce que plus que tout autre peut-être il fait son choix dans ce que lui ouvre la littérature américaine. Voici en quels termes il parle de cette rencontre :

Quant aux Américains ce n'est pas par leur cruauté ni par leur pessimisme qu'ils nous ont touchés : nous avons reconnu en eux des hommes débordés, perdus dans un continent trop grand comme nous l'étions dans l'Histoire et qui tentaient, sans traditions, avec les moyens du bord, de rendre leur stupeur et leur délaissement au milieu d'événements incompréhensibles. Le succès de Faulkner, d'Hemingway, de Dos Passos n'a pas été l'effet du snobisme, ou du moins, pas d'abord : ce fut le réflexe de défense d'une littérature qui, se sentant menacée parce que ses

techniques et ses mythes n'allaient plus lui permettre de faire face à la situation historique, se greffa des méthodes étrangères pour pouvoir remplir sa fonction dans des conjectures nouvelles (Sartre, 1948 : 227-8).

Chez les Américains, Sartre admire une sorte de force brute, primitive, une indépendance par rapport à des traditions culturelles antérieures, et donc l'obligation de se forger une technique neuve à partir de l'intuition immédiate. A Yale,

[dans le roman américain] nous n'avons pas recherché par délectation morose des histoires d'assassinat et de viol, mais des leçons pour renouveler l'art d'écrire. Nous étions, à notre insu, alourdis par nos traditions, notre culture. Sans les mêmes traditions, sans aide, ces romanciers américains ont forgé, avec une brutalité barbare, des outils d'une valeur inestimable. Nous avons rassemblé ces outils, mais il nous manque la naïveté de leurs créateurs nous les avons pensés, démontés puis remontés, nous avons théorisé à leur sujet et tenté de les intégrer dans notre grande tradition du roman. Nous avons traité de façon consciente et intellectuelle ce qui était le fruit d'une talentueuse spontanéité (Sartre, 1997 : 17).

On comprend bien que derrière ce « nous » il y a avant tout un « je » qui s'est construit en synthétisant tradition française et sauvagerie brute américaine. Comme le résume Yan Hamel,

en dénigrant ses concitoyens et en faisant l'éloge des romanciers d'outre-Atlantique, Sartre parvient à gagner sur les deux tableaux : il se place au centre d'une dialectique

qui lui permet à la fois de dépasser les autres Français enfermés dans un rationalisme dépassé, et les Américains trop « spontanés » pour saisir intellectuellement toutes les implications de leurs propres réalisations littéraires (Hamel, 2007 : 54).

Ainsi quand il compare Proust à Faulkner pour leur traitement de la temporalité dans l'article sur *Le bruit et la fureur*, Sartre leur voit bien des similarités — logiquement, leurs « techniques romanesques » auraient dû converger, car ils partageaient la même « métaphysique ». « Seulement, écrit Sartre, Faulkner est un homme perdu et c'est parce qu'il se sent perdu qu'il risque, qu'il va jusqu'au bout de sa pensée. Proust est un classique et un Français : les Français se perdent à la petite semaine, et ils finissent toujours par se retrouver » (Sartre, 1947: 71).

L'audace des romanciers américains montre le chemin aux jeunes romanciers français, comme à l'époque de Victor Hugo l'Anglais Shakespeare montrait le chemin à ses partisans de la bataille d'*Hernani*, contre les trois unités aristotéliennes dont précisément Sartre fustige encore le culte sclérosant.

Proust l'a justement écrit, dans le « Contre Sainte-Beuve »: « les grandes œuvres sont écrites dans une sorte de langue étrangère. » Cette langue étrangère, Sartre va l'apprendre non pas dans la tradition des lettres françaises bien sûr, mais chez les étrangers, et c'est ce que les conférences à « La Lyre havraise » montrent dès les débuts d'un écrivain. L'intérêt des écrivains américains, c'est qu'ils restent étrangers, irréductiblement. C'en est même agaçant, pénible, mais le lecteur qu'est Sartre n'est pas là pour le confort. En effet, en conclusion de son essai sur *Sartoris*, Sartre paraît s'irriter de l'impénétrabilité des personnages créés par Faulkner, mais cette contradiction maintenue fait partie de la tension contradictoire qui



devrait être tenue dans le roman, selon son art poétique. Il termine par une série de questions qui se concluent par la phrase célèbre, et étrangement sainte-beuviennne : « Il faudrait le connaître ».

« Il faut le connaître », parce que le roman est lié à un milieu d'émergence. Un mot frappe à la lecture de l'essai sur Dos Passos et de celui sur *Le bruit et la fureur* : la notion d'étouffement sans secours (Sartre, 1947 : 18, 74). Ce sont deux écrits de l'immédiat avant-guerre (parus en août 1938 et juillet 1939), et Sartre y laisse transparaître l'inéluctable, le tragique de la montée de la crise.

C'est particulièrement évident dans l'article sur *Le bruit et la fureur*, intitulé « A propos de *Le bruit et la fureur* : la temporalité chez Faulkner ». Il s'agit d'un thème auquel Sartre s'intéresse particulièrement, puisqu'il avait décrit le temps arrêté chez Huxley. Il y commence par quelques remarques générales sur la technique narrative de Faulkner, comment la chronologie est brisée, pour en arriver à une idée force : « une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier. La tâche du critique est de dégager celle-ci avant d'apprécier celle-là. Or, il saute aux yeux que la métaphysique de Faulkner est une métaphysique du temps » (Sartre, 1939 : 66). Comme Quentin Compson ou son père dans le roman, Sartre se focalise sur la tragédie de la temporalité, souligne combien sa détresse est d'être prisonnier du temps – ce qu'un autre personnage de Faulkner va symboliser des années plus tard par la phrase qui est une des deux ou trois citations les plus célèbres de Faulkner, « le passé n'est jamais mort, il n'est même pas passé. » Sartre épouse la perspective des Compson père et fils, comme si elle était celle de l'auteur. En dehors de quelques allusions à la section sur Benjy, il n'essaie pas de confronter la vision rétrograde des Compson de la 2<sup>ème</sup> section du roman à celle qui émane des autres sections : il creuse, explicite leur emprisonnement dans le passé jusqu'à en mettre à jour les apories : « Dans *Le bruit et la fureur* tout se passe

dans les coulisses : rien n'arrive, tout est arrivé » (Sartre, 1939 : 68). La remarque vaut pour Quentin Compson ; mais moins pour son frère, le pervers paranoïaque Jason Compson, chez qui toute l'attention est tendue vers ce moment futur où inéluctablement sa nièce va le ridiculiser, ni pour Dilsey, au centre de la quatrième et dernière section du livre, exemple de foi et d'espérance.

Finalement, Sartre met en cause la perspective de Faulkner, et plaide pour une métaphysique plus humaniste :

L'homme passe sa vie à lutter contre le temps et le temps ronge l'homme comme un acide, l'arrache à lui-même et l'empêche de réaliser l'humain. Tout est absurde : « La vie est une histoire contée par un idiot, pleine de bruit et de fureur, qui ne signifie rien » (Sartre, 1939 : 73).

Sartre remet en cause cette philosophie faulknérienne, en s'appuyant sur le Heidegger de *Sein und Zeit* à qui il cède la place pour la dernière phrase de l'essai : la conscience existe parce que l'homme a la capacité de se projeter dans l'avenir : « L'homme n'est point la somme de ce qu'il a, mais la totalité de ce qu'il n'a pas encore, de ce qu'il pourrait avoir » (Sartre, 1939 : 74). En somme, l'absurdité que Faulkner trouve dans la vie humaine est inauthentique, artificielle. Sartre termine par un paragraphe qui renvoie à la période où il a été écrit, juste avant la seconde guerre mondiale, et il y apparaît gravement empreint de la conscience des temps difficiles qui commencent :

D'où vient que Faulkner et tant d'autres auteurs aient choisi cette absurdité-là, qui est si peu romanesque et si peu vraie ? Je crois qu'il faut en chercher les raisons dans les conditions sociales de notre vie présente. Le désespoir

de Faulkner me paraît antérieur à sa métaphysique : pour lui, comme pour nous tous, l'avenir est barré. [...] Nous vivons au temps des révolutions impossibles, et Faulkner emploie son art extraordinaire à décrire ce monde qui meurt de vieillesse en notre étouffement. J'aime son art, je ne crois pas à sa métaphysique : un avenir barré, c'est encore un avenir (Sartre, 1939 : 74).

La conscience de son devenir, ou de ce qui aurait pu advenir, est encore une façon d'être à travers l'anticipation de soi-même, de ce qu'on peut devenir — une idée centrale de l'existentialisme en gestation, qui va s'épanouir dans *L'Être et le néant* en 1943.<sup>4</sup>

Bien qu'il ne tienne pas compte de l'ironie de Faulkner, du dialogisme juxtaposé qui naît de la construction de ce roman, du contrepoint qui fait se répondre les quatre sections du roman, si différentes, l'essai de Sartre sur la temporalité chez Faulkner est célèbre, souvent reproduit dans les anthologies critiques. Ce qu'il dit du roman de Faulkner n'est pas faux, juste parcellaire — et viendra un moment où le poids du passé se fera justement plus lourd dans les romans de Faulkner, de sorte qu'il est un peu prémonitoire. Mais cela montre aussi combien un écrivain peut prendre de libertés dans l'interprétation d'une œuvre quand il fourbit ses propres armes littéraires. Dans l'essai sur Faulkner pointe l'argumentation de

---

<sup>4</sup> Parallèlement, Vanessa Besand souligne la proximité entre la pratique romanesque de Hemingway et l'humanisme de Sartre : « En montrant l'homme en action et en mouvement et en cherchant à le définir par ses actes et non par des caractérisations ontologiques figées, le roman béhavioriste s'aventure du côté d'un humanisme moderne, qui ne place plus l'homme au centre du monde, mais qui fait de celui-ci l'unique législateur possible dans un univers où seule règne la subjectivité humaine » (Besand, 2013 : 37-38).

1945 : « l'existentialisme est un humanisme. » Sartre souligne que l'universalité de la condition humaine, c'est de mesurer ses limites, tâcher de les repousser par l'action. En attendant, Sartre illustre la perspective française qui a longtemps présidé sur Faulkner, celle d'un écrivain obsédé par une vision tragique de la nature humaine — ce sens tragique profond que Malraux retrouve dans sa préface à la traduction française de *Sanctuaire* : qu'il finit par appeler intrusion de la tragédie grecque dans le roman policier. Expression que cite d'ailleurs Sartre dans sa conférence de Yale en s'entendant avec son compatriote sur « le visage des Etats-Unis — visage tragique, cruel et sublime » (Sartre, 1946 : 7).

Sartre reproche particulièrement aux Français de n'avoir pas encore pris le tournant moderniste, et de croire qu'il est encore possible d'adopter sur la société et l'être humain un point de vue souverain — une vision bien en accord avec le tempérament national, analytique et rationnel. Sartre le répète à propos de tous ses contemporains : il s'agit à travers le roman de viser une totalité, de recréer un univers. Et cela avec la seule vérité qui soit : l'individu dans son expérience singulière, qui ne saurait être un type généralisable au groupe. C'est pourquoi il va conclure son cycle de conférences sur la littérature moderne au Havre par un diptyque : Jules Romains et Dos Passos. Jules Romains, auteur des *Hommes de bonne volonté*, est le romancier français. Il est mauvais. Il est même très mauvais, alors que l'autre est très bon. Jules Romains est mauvais parce qu'il a écouté les sociologues de l'école de Durkheim, qui affirment la primauté du groupe sur l'individu, même si lui n'en est pas très sûr — en fait si ses personnages sont des types, ce ne sont pas des types sociaux, mais des caractères dans la tradition française — cette tradition qui fait que, selon Sartre, les Français sont moins susceptibles d'être sensibles à Henry James parce qu'il est trop européen. Et puis Romains n'est pas comme Sartre, qui

va voir outre-Atlantique ce que le style américain peut apporter : lui se pose comme un initiateur, fier de faire des émules en Russie ou en Amérique. Romains se pose en maître. L'entreprise de Jules Romains, c'était de nous faire sentir l'individu baigné dans la foule — il fallait une technique qui permette le prolongement de l'individu au social, ce que Dos Passos a mieux réussi. « En tous cas Jules Romains a complètement échoué. Au lieu de cette fusion continue de l'individu et du social, au point qu'on ne sache jamais où commence l'un et où finit l'autre, il nous présente avec minutie des individus complètement indépendants de la société » (Cohen-Solal et Philippe, 2013 : 68). Roman raté, donc, et qui a pourtant eu du succès — pourquoi ? Grâce à la France petite-bourgeoise, qui connaît la force des masses mais est individualiste, et donc se reconnaît. Mais les petits-bourgeois, dit Sartre à Yale, sont prêts à se laisser secouer par le dynamisme des Américains.

Deuxième élément du diptyque : Dos Passos. Des conférences de la *Lyre* ne nous sont parvenues que les notes préparatoires, de sorte que le développement est parfois à reconstituer, mais l'on peut heureusement le compléter sur ce plan de la lecture de l'essai abouti « À propos de John Dos Passos, » écrit à la même époque. Ici l'effet de masse réussit parce que l'individu est submergé dans le monde : vu de l'extérieur, on ne sait presque rien de lui, il n'accède pas à l'individualité. Mais le roman comporte une juxtaposition de points de vue « du dedans » : « Le monde est vu successivement du point de vue de chacun. Le style change pour chacun » (Cohen-Solal et Philippe, 2013 : 73) Dialectique du dehors et du dedans, qui renvoie au motif de la traversée du miroir évoqué plus haut.

Sartre voit dans la technique de Dos Passos la quintessence de ce que Ramon Fernandez a décrit comme le roman, par opposition au récit : le roman c'est le présent, et donc les jeux ne sont pas faits, alors que le récit, rétrospectif, est dans l'explication. Dos

Passos, comme le Faulkner du monologue de l'idiote dans *Le bruit et la fureur*, écrit en style paratactique, qui juxtapose les sensations sans hiérarchie, sans causalité, sans organisation. Il ne remarque guère les différents styles de narration, les vignettes biographiques épiques, les collages de fragments sonores du quotidien, les bandes d'actualité qui fragmentent le style de la trilogie de Dos Passos. Mais il décrit très bien comment le lecteur va activer le texte pour en faire naître une conscience collective : « Cette conscience n'existe que par moi ; sans moi il n'y aurait que des taches noires sur des feuilles blanches. Mais au moment même que je suis cette conscience collective, je veux m'arracher à elle, prendre sur elle le point de vue du juge : c'est-à-dire m'arracher à moi » (Sartre, 1947 : 21). Dehors et dedans, encore. « L'homme de Dos Passos est un être hybride, interne-externe » (Sartre, 1947 : 23). Cette oscillation entre ce qu'on appellerait après Gérard Genette focalisation interne et focalisation externe, qui ne correspond pas à l'expérience vécue, est à l'image de l'oscillation de Sartre entre les romanciers français et les romanciers américains.

Revenant sur l'influence de Dos Passos en 1946 dans sa conférence à Yale, Sartre va reconnaître ce que sa technique doit à Dos Passos : « Quant à moi, c'est après avoir lu un livre de Dos Passos que j'ai, pour la première fois, imaginé de construire un roman à partir de vies différentes, simultanées, avec des personnages qui se croisent sans même se connaître et contribuent tous à l'atmosphère d'un moment, d'une période historique » (Sartre, 1997 : 8). Sartre l'affirme : après avoir lu les Américains sous le manteau pendant l'occupation, les deux tiers des jeunes écrivains qui envoient leurs manuscrits aux *Temps Modernes* utilisent dorénavant « la technique américaine » (les guillemets sont de Sartre) et écrivent « à la Caldwell, à la Hemingway, à la Dos Passos » (Sartre, 1997 : 8), et même situent leurs écrits en Amérique — une Amérique rêvée, bien sûr.

Les Américains ont définitivement tordu le cou à l'unité d'action aristotélicienne, vache sacrée des écrivains français, montrant « qu'on peut décrire un événement collectif en juxtaposant vingt récits individuels sans rapports entre eux », comme le fait Dos Passos. L'apport des écrivains américains est technique (on se souvient que Sartre ne voulait pas de la métaphysique de Faulkner) : il montre aux écrivains français englués dans la tradition comment renouveler l'art d'écrire. Mais le génie des deux nations transparaît dans des comportements bien distincts : « Nous avons traité de façon consciente et intellectuelle ce qui était le fruit d'une talentueuse spontanéité » pour les absorber dans la tradition des lettres françaises (Sartre, 1997 : 17). Sartre conclut sa conférence à Yale en expliquant aux Américains comment les écrivains français ont fait leur marché, et annonce un autre transfert culturel dans l'autre sens :

Bientôt, les premiers romans français écrits pendant l'Occupation paraîtront aux États-Unis. Nous vous restituerons les techniques que vous nous avez prêtées. Nous vous les rendrons digérées, intellectualisées, moins efficaces, moins brutales délibérément adaptées au goût français. Par ces échanges incessants qui font que les nations redécouvrent chez d'autres ce qu'elles-mêmes avaient inventé, puis rejeté, peut-être redécouvrirez-vous, dans ces livres étrangers, l'éternelle jeunesse de ce « vieux » Faulkner (Sartre, 1997 : 18).

De même que Sartre a montré comment les techniques inconscientes de la manière américaine ont pu renouveler la pratique romanesque française, il pronostique que les Américains vont effectuer le même aller et retour par l'étranger qui va les amener à redécouvrir leurs talents : « ces échanges incessants qui font que

les nations redécouvrent chez d'autres ce qu'elles-mêmes avaient inventé, puis rejeté».

#### 4. CONCLUSION

Que nous apprend la construction du Faulkner français ? Le transfert culturel qui s'instaure dans le passage d'une langue à l'autre, d'une tradition littéraire à une autre, crée l'espace virtuel qui permet à une culture de s'assumer dans une lumière en quelque sorte raréfiée, dans une sorte de stade du miroir lacanien où elle prend conscience de ce qu'elle est à travers le regard d'autrui. Le passeur qu'est le traducteur, ou le critique, constitue cet espace virtuel, et en faisant voyager l'œuvre d'une aire culturelle à une autre la fait interagir avec une autre aire culturelle, voire lui ouvre une audience mondiale. Nulle illusion de « fidélité » au projet de l'auteur étranger d'ailleurs, Sartre n'en était pas dupe, pour qui lire un écrivain c'est « [s]e faire des idées personnelles à ses dépens jusqu'à ce qu'[il] tombe dans un cul-de-sac » (cité par Louette, 1989 : 45). Ce processus n'aboutira donc pas à une uniformisation transculturelle conduisant à une mondialisation des écoles et pratiques littéraires : comme Jorge Luis Borges l'a maintes fois souligné, de même que le traducteur fait œuvre originale en réinventant la langue dans laquelle il introduit l'œuvre étrangère, les lectures transculturelles ont pour effet moins de transmettre que d'éveiller, de modifier profondément le champ littéraire qu'elles viennent féconder dans une pollinisation croisée.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BESAND, Vanessa (2013). « L'enfance d'un chef » et les romanciers américains. *Études françaises*, 49.2. 35-45, <http://id.erudit.org/iderudit/1019490ar> . Page consultée le 23 septembre 2016.



- CADIN, Anne (2015). *Le moment américain du roman français (1945-1950)*. Thèse en littérature française sous la direction de Michel Murat, Université Paris 4.
- COHEN-SOLAL, Annie et PHILIPPE, Gilles (dir.) (2013). *Les Conférences du Havre sur le roman*. Paris : Ousia, Etudes Sartriennes 16.
- COHEN-SOLAL, Annie, GODBERGER Paul et GOTTLEIB Richard (2014), *New York 1945-1965*, Hazan.
- COINDREAU, Maurice Edgar (1946) *Aperçus de littérature américaine*. Paris : Gallimard.
- (1971). *The Time of William Faulkner, A French View of Modern American Fiction*, Columbia: University of South Carolina Press.
- (1974), et GIUDICELLI, Christian. *Mémoires d'un traducteur*, Paris : Gallimard.
- FAULKNER, William et COWLEY, Malcolm (1970). *Correspondance: Lettres et souvenirs*, Paris : Gallimard.
- GRESSET, Michel (2013). « Maurice Edgar Coindreau, traducteur ou "passeur" ? », *Figures du passeur*. Éd. par Paul Carmignani. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 2013. 385-392. OpenEdition Books. Web. 8 oct. 2015. <http://books.openedition.org/pupvd/189>
- HAMEL, Yan (2007). « Pour un roman français à l'américaine : Jean-Paul Sartre critique littéraire » *Études françaises*, vol. 43, n° 3, 2007, p. 41-54.
- (2013) « Le romancier américain, de Paul Morand à Roger Nimier », *Fabula / Les colloques*, les écrivains théoriciens de la littérature (1920-1945), URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1837.php>, page consultée le 23 septembre 2016.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1983). *Le regard éloigné*, Paris : Plon.
- LOUETTE, Jean-François (1989). « Sartre lecteur de Faulkner ». *Magazine littéraire* n°272, décembre 1989, p. 44-46.

- PITAVY, François. « Faulkner's Reception in France, » in Rosella Mamoli Zorzi, ed., *The Translations of Faulkner in Europe*, University of Venice Ca' Foscari, 1998, 11-21.
- SARTRE, Jean-Paul (1939). « A propos de «Le bruit et la fureur» : la temporalité chez Faulkner » In *Critiques Littéraires*, 65-75.
- (1948). *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris : Gallimard.
- (1947). *Critiques littéraires (Situations, I)*, Paris : Gallimard.
- (1997), « American Novelists in French Eyes » [conférence à Yale, 1946], *Atlantic Monthly*, août 1946. trad. Nadia Akrouf, « Les romanciers américains vus par les Français », *La Nouvelle Revue française*, n° 536, septembre 1997, p. 6-18.

**L'HISPANISME FRANÇAIS ET LA TRADUCTION :  
MARCEL BATAILLON ET *L'ESSENCE DE L'ESPAGNE*  
(1923) DE MIGUEL DE UNAMUNO**

**FRENCH HISPANISM AND TRANSLATION : MARCEL  
BATAILLON AND *ESSENCE DE L'ESPAGNE* (1923)  
BY MIGUEL DE UNAMUNO**

Darío R. VARELA FERNÁNDEZ  
*Université du Mans, France*  
dario.devarela@outlook.com

**Résumé :** À l'heure de la construction de l'hispanisme français, entre la fin du XIX<sup>ème</sup> et le début du XX<sup>ème</sup> siècle, deux courants avec des conceptions différentes quant aux enjeux et aux méthodes de diffusion de leurs travaux existent en France. Néanmoins, la question de la traduction s'avère capitale pour tous les hispanistes. Ainsi, de nombreuses traductions de l'espagnol vers le français sont réalisées à cette époque, telle que celle de Marcel Bataillon de *En torno al Casticismo* de Miguel de Unamuno. Cet exemple nous permettra d'analyser les complexités du processus de traduction et son importance non seulement comme outil de circulation des connaissances entre deux pays voisins, mais aussi comme un filtre ou adaptation dans laquelle la subjectivité du traducteur trouve sa place par rapport à la version originale.

**Mots-clés :** Hispanisme, Marcel Bataillon, Miguel de Unamuno, traduction, circulation des idées, *race*

**Abstract:** At the time of the french hispanism establishment (end of 19th century, beginning of 20th century), two branches with different conceptions on the issues and the way of spreading their works exist in France, but the question of translation prove to be crucial for everyone. Lots of Spanish-French translations were made during this era, like Marcel Bataillon who translated *En torno al Casticismo* of Miguel de Unamuno. These translations allow us to see the complexity of the process, and the importance of translation as a tool of sharing knowledge between two frontier countries (it is the case of our study). But translation can also be studied as a filter or adaptation where subjectivity has its place when compared to the original version.

**Keywords:** Hispanism, Marcel Bataillon, Miguel de Unamuno, translation, knowledge, *race*

**Resumen:** En los primeros momentos de la construcción del hispanismo francés, entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, dos corrientes con diferentes maneras de concebir la disciplina y la difusión de sus trabajos existen en Francia. No obstante, la importancia dada a la traducción es una cuestión capital para ambas. Numerosas traducciones español-francés se llevan a cabo en esta época, como la de Marcel Bataillon de *En torno al Casticismo* de Miguel de Unamuno, que nos permite observar las complejidades del proceso de traducción, no solamente como herramienta para la circulación del saber entre dos países vecinos, sino también como un filtro o adaptación donde la subjetividad del traductor dialoga con la versión original.

**Palabras clave:** Hispanismo, Marcel Bataillon, Miguel de Unamuno, traducción, circulación de ideas, *raza*

## INTRODUCTION

Le Cid, Christophe Colomb, Charles Quint, Don Quichotte, Philippe II, bandits, gitanes, courses de taureaux... Une longue liste d'éléments qui ont configuré l'imaginaire existant sur l'Espagne, son histoire, sa culture et ses traditions. Un pays à l'allure pittoresque qui interpelle les voyageurs français depuis longue date. Une Espagne qui a toujours suscité la curiosité de ses voisins français : voyageurs,

hommes politiques, intellectuels, etc. La confluence de tous ces facteurs et l'implantation progressive vers la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle d'une méthode plus rigoureuse et scientifique dans les démarches de nombreuses disciplines telles que l'histoire, la philologie ou les études littéraires, amènera à la naissance d'un hispanisme savant, qui se développe dans et en dehors de l'Université française.

Ainsi s'est formé un courant conduit par des historiens, philologues et autres professionnels intéressés par l'étude de la culture espagnole et hispano-américaine sous un regard critique, s'éloignant de cette manière de la figure traditionnelle de l'amateur. Il faut indiquer l'importance que les villes de Paris et Bordeaux jouèrent dans ce processus, villes où l'on observe un fort développement des études hispaniques à la fin du XIX<sup>ème</sup> et au début du XX<sup>ème</sup> siècle, vu qu'elles étaient les centres névralgiques des publications hispanistes. Or, l'un des objectifs et des atouts majeurs de ce courant, outre ses enquêtes sur le monde ibérique, consista à faire s'intéresser leurs compatriotes à leur passion. Ainsi, la traduction devint un véritable enjeu pour les hispanistes français, préoccupés de faire connaître le pays voisin dans leur propre pays.

Il convient également de signaler que l'ouvrage traduit sur lequel verse mon article, *En torno al Casticismo* de Miguel de Unamuno, est un cas plus particulier par son contenu historico-politique. L'importance de ce type de traductions (scientifico-politique), plus rares pendant cette période ainsi que la complexité du texte ont donc été des éléments décisifs à l'heure de choisir le présent ouvrage. De cette façon, notre étude visera à comprendre la place de la traduction dans la structuration d'un hispanisme français naissant, les difficultés de traduction possibles rencontrées par Bataillon d'un ouvrage philosophique de grande complexité, ainsi que la prise en compte du lecteur final de l'exemplaire traduit et, finalement, le rôle majeur qu'occupe la traduction comme outil

de la circulation de connaissances entre la France et l'Espagne au début du XX<sup>ème</sup> siècle.

## I. LE CONTEXTE DE L'HISPANISME FRANÇAIS

L'hispanisme, qui se configure à la fin du XIX<sup>ème</sup> et au début du XX<sup>ème</sup> siècle, se fixe comme l'une de ses priorités de reléguer à un second plan les études considérées érudites et de mettre en avant des travaux qui appliquent une nouvelle méthode scientifique. De ce fait, une division se fait jour, favorisée par celui qui est considéré comme l'un des pères fondateurs de l'hispanisme moderne, Alfred Morel-Fatio (1850-1924), lequel occupera de nombreuses fonctions dans les institutions académiques françaises. Ce dernier emploie pour la première fois le mot « hispaniste » en se référant à lui-même dans un article paru dans la *Revue Historique* en 1879 (Niño, 1988: 3-4). Il s'agit donc d'une tentative d'établir une différence avec le passé et de donner plus de prestige à son courant : selon lui, les travaux érudits ou amateurs précédents auraient été réalisés par des *hispanisants*, tandis que les nouvelles recherches basées sur des méthodes scientifiques, l'étaient par des *hispanistes*.

Mais malgré ces nouveautés et ces différenciations, le champ de l'hispanisme français dans ses origines était loin d'être un monde unitaire où une collaboration étroite se développait entre tous les spécialistes de l'époque. Assez vite, les hispanistes durent choisir entre deux modèles de conception de la discipline, représentés par deux publications hispanistes majeures parues vers la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle en France. Mais au-delà de leur contenu, ces deux revues symbolisent les deux modèles d'hispanisme qui vont coexister pendant le premier tiers du XX<sup>ème</sup> siècle. D'une part, *La Revue Hispanique* représente un hispanisme écarté du milieu universitaire, indépendant, qui se soucie seulement de l'érudition et qui défend au-dessus de tout

intérêt particulier ou collectif, l'esprit critique (Niño, 1988: 160). D'autre part, le *Bulletin Hispanique* qui sert de moyen d'expression à tous ceux qui défendent un hispanisme basé sur les institutions académiques, une organisation hiérarchique et qui croit en la nécessité de l'enseignement et la diffusion des recherches effectuées.

C'est au modèle académique qu'appartient Marcel Bataillon (1895-1977) — formé à l'École Normale Supérieure — traducteur de *En torno al casticismo* de Miguel de Unamuno en 1923. Il est important de préciser aussi l'existence d'une amitié entre Marcel Bataillon et Miguel de Unamuno et que la traduction en français de l'ouvrage de ce dernier est une demande de l'historien Jean Baruzi (1881-1953) pour une collection chez Plon de traductions d'auteurs étrangers dirigée par l'écrivain Charles du Bos (1882-1939) (Tellechea, 1994: 299).

Bataillon fut l'un des plus importants hispanistes du XX<sup>ème</sup> siècle et ses travaux exercent encore de nos jours une grande influence dans la discipline (Serrano, 2007). Spécialiste de la spiritualité espagnole au XVI<sup>ème</sup> siècle, il occupera la chaire de langues et littératures de la Péninsule Ibérique et d'Amérique Latine au Collège de France de 1945 à 1965. Il collaborera avec le *Centro de Estudios Históricos* de Madrid (1910-1939), institution dédiée exclusivement à la recherche des études sur la langue et l'histoire de l'Espagne, ce qui lui permettra de faire connaissance et lier amitié avec des intellectuels espagnols de renom tels que l'historien Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), le philologue Américo Castro (1885-1972) (Munari, 2012) ou le poète Antonio Machado (1875-1939). Enfin, il sera le premier président de la Société d'Hispanistes Français parmi d'autres charges d'envergure qui lui permettront de nouer des liens de plus en plus forts entre la France et l'Espagne (Hugon, 2012). En raison de sa conception de la recherche et du modèle d'hispanisme à suivre, il collaborera à plusieurs reprises au fil du temps avec le *Bulletin Hispanique*.

C'est précisément sur des textes tirés de cette revue que s'appuie le présent travail dans lequel je présenterai les liens existant entre l'hispanisme et la traduction, outre l'exemple de Bataillon et Unamuno qui sera développé par la suite. J'ai choisi trois cas qui mettent en valeur l'intérêt des hispanistes français pour la traduction pour nourrir leurs recherches, mais aussi pour que les textes écrits dans les langues parlées dans la Péninsule Ibérique puissent être compris du public français. Une sorte de mise en valeur de textes et écrits littéraires ou historiques du pays voisin est donc mise en marche dès l'origine de l'hispanisme scientifique.

Notre premier cas à signaler est celui de Léo Rouanet (1863-1911) qui traduit en 1898 en français les *Drames religieux* de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), rédigés au siècle d'or espagnol, entre 1620 et 1640 : *Les Cheveux d'Absalon*, *La Vierge du Sagrario* et *Le Purgatoire de Saint Patrice* (Morel-Fatio, 1900: 43-45). Ensuite, nous pouvons citer la traduction du poème du Cid faite en 1923 par Ernest Mérimée (Bulletin Hispanique, 1923: 91-96) (1846-1924), fondateur avec Pierre Paris (1859-1931) de l'Institut de France à Madrid ou les traductions de Victor Bouiller (1850-1938) de certains passages des ouvrages de Baltasar Gracián (1601-1658), traductions qu'il commence en 1926 (Ciro, 1926:101-108). Voici donc quelques exemples qui montrent l'existence d'une dynamique de traduction présente parmi les hispanistes à cette époque et dans laquelle s'inscrira la traduction de l'ouvrage de Miguel de Unamuno par Marcel Bataillon en 1923.

## II.- L'OBJET CENTRAL DE *EN TORNO AL CASTICISMO*

En 1895, Miguel de Unamuno, l'un des intellectuels espagnols les plus réputés, romancier, poète et philosophe appartenant à la génération de 98, publie entre février et juin dans la revue madrilène



*La España Moderna*<sup>1</sup>, cinq essais qui formeront le livre *En torno al casticismo*.

Unamuno (1864-1936) est passé à la postérité par son affrontement public le 12 octobre 1936 face au général soulevé Millan-Astray. Néanmoins, cet épisode éclipse parfois d'autres activités du recteur de l'Université de Salamanca, tels que son engagement politique de 1931 à 1933 sous la Deuxième République, ou son parcours universitaire déjà complexe sous la dictature de Miguel Primo de Rivera (1870-1930). Quoiqu'il en soit, formé intellectuellement sous le rationalisme et le positivisme, il fut très tôt attiré par la philosophie, présente sous divers angles dans des ouvrages propres à cette discipline comme *En torno al casticismo* ou bien dans des romans comme *Paz en la Guerra* (1897) où il réfléchit, avec la troisième guerre carliste en arrière-plan de son récit, sur le rapport du *soi* avec le monde, conditionné par la connaissance de la mort. Même si ses œuvres les plus philosophiques d'après les spécialistes appartiennent à un moment de maturité plus solide acquis dans les années 1910-1920, sa préoccupation pour son pays, analysé depuis une perspective philosophique, est visible dès 1895 dans l'ouvrage que nous étudions, suivi d'autres titres tels que *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905) ou *Por tierras de Portugal y España* (1911) (Rabaté, 2009).

À cette époque, fin XIXème, le romancier espagnol s'intéresse donc comme d'autres intellectuels espagnols à l'étude de ce qui sera appelé le *mal d'Espagne*, une sorte de croyance selon laquelle le pays traverserait une période de décadence nationale de plus en plus

---

<sup>1</sup> Fondée et dirigée en 1889 par José Lázaro Galdiano (1862-1947) c'est une revue mensuelle à caractère intellectuel, scientifique et littéraire dont le modèle pour son fondateur est *La Revue des Deux Mondes*.

profonde visible dans tous les domaines : culturel, institutionnel, politique, etc. Les essais de Unamuno ne font donc que s'inscrire dans un mouvement intellectuel en vogue à son époque.

On retrouve aussi ce type d'études et de positionnements dans *Idearium español* (1897) de Ángel Ganivet (1865-1898), *Hacia otra España* (1898) de Ramiro de Maeztu (1875-1936), *La moral de la derrota* (1900) de Luis Morote (1862-1913) ou encore *Psicología del pueblo español* (1902) de l'hispaniste Rafael Altamira (1866-1951) (Fratiale, 1999: 280). Il est donc important de souligner l'existence de tout un courant intellectuel qui promeut une régénération de l'Espagne vu l'état de décadence nationale, et ce avant même la défaite espagnole de 1898 face aux Etats-Unis qui entraînera la perte des dernières colonies espagnoles et qui aura un impact psychologique très fort vis-à-vis de la population espagnole (Serrano, 1984).

Unamuno prône avant le *désastre de 98* le renouvellement espagnol dans tous les domaines, une sorte de *régénération* nationale, et pour ce faire, il expose et développe ses idées en collaborant avec des revues et des journaux comme *La España Moderna*, *La lectura*, *La Vida Literaria*, *El porvenir Vascongado*, *Diario Catalán* ou *La Justicia* (Fratiale, 1999: 280). Il faut signaler que le philosophe est dans une phase d'influence socialiste dès 1894, date à laquelle il s'inscrit dans l'*Agrupación Socialista de Bilbao*, où il collabore avec l'hebdomadaire local *Lucha de clases* jusqu'en 1897 n moment où il s'éloigne de ces milieux.

Dans *En torno al casticismo*, Unamuno vise à montrer l'état actuel de la nation et du peuple espagnol, de façon à sensibiliser le plus grand nombre aux *maux espagnols* (*Males de España*) et à leurs causes, mais aussi aux éléments les plus *purs* de la tradition hispanique, faisant un parcours historique dès ses origines jusqu'au moment où il écrit. Le philosophe espagnol considère que la méthode la plus pertinente pour arriver à apporter des réponses à toutes ces questions

est ce qu'il appelle l'*intra-histoire*, à savoir, d'après le dictionnaire de l'Académie Royale Espagnole de la Langue : la vie traditionnelle, qui servirait de fond permanent à l'histoire qui évolue, change et est visible. Il est intéressant de souligner que cette *pensée* est un peu ambiguë ou floue. Ceci serait dû au fait que l'*intrahistoria*, terme employé pour la première fois par le philosophe dans l'ouvrage que nous analysons, n'est jamais défini avec précision par ce dernier, qui se limite à vouloir transmettre l'idée ou le concept par le biais de diverses métaphores poétiques, comme par exemple, ses allusions aux vagues, au bruit et à l'écume de la mer, symbolisant les différentes couches de l'histoire (Fernández, 2013: 23-24). De façon à éclaircir la question, j'ai décidé d'appliquer à l'étude présente la définition fournie par le professeur Dean Simpson du concept *intrahistoria* pour Unamuno :

La vida cotidiana tal como es, cuya autenticidad es homogénea con la patria verdadera: el paisaje y el paisanaje. El paisaje hace al paisanaje y el paisanaje trabaja el paisaje para vivir; en este sistema cíclico los dos comparten una misma existencia (Simpson, 2010: 2).<sup>2</sup>

Quant à la méthode, elle consiste pour le philosophe espagnol selon la spécialiste de littérature espagnole Loretta Frattale, à confronter les résultats extrêmes de chacune des questions, de façon à faire surgir une *vérité* dans la lutte entre les résultats et dans la force que

---

<sup>2</sup> « La vie quotidienne telle qu'elle et est dont l'authenticité est homogène avec la véritable patrie : le paysage et la population. Le paysage fait la population et la population travaille le paysage pour vivre dans un système cyclique les deux partagent une même existence »

dégage le processus constant de contradictions entre l'histoire écrite et la vie traditionnelle et dont il ne reste pas toujours de traces, mais seulement quelques échos dans la littérature ou dans les récits et les chants populaires. Cette méthode permettrait de montrer la *vérité*, car seulement dans une dimension *intra-historique* se trouverait l'essence ou le reflet de la réalité (Frattale, 1999: 285). Certains auteurs verront même une influence hégélienne dans le fond de la problématique, en pointant les possibles transferts et points commun entre le *Volgegeist* de Hegel et l'*intrahistoria* de Unamuno, lecteur du philosophe allemand (Ribas, 1971: 24).

Des spécialistes de la littérature espagnole, comme le professeur Juan Antonio Garrido Ardila, interprètent que Unamuno met en avant la valeur de l'*intra-histoire* car cette dernière serait pour le romancier l'histoire du peuple face à celle écrite par les élites. En plus, sa méthode justifiera ses commentaires sur les caractères nationaux tels qu'il les constate dans la paysannerie castillane car la classe rurale ferait l'*intra-histoire* et parce que la Castille serait *l'âme de l'Espagne* (Garrido, 2004: 94).

Il est important de mettre en avant cette dernière métaphore car elle s'inscrit dans la mentalité et l'influence du temps de l'écrivain en même temps que le facteur du paysage et de ses forces, qui joue selon Unamuno et sa génération un rôle décisif dans le comportement quotidien du peuple et dans la compréhension du terme philosophique évoqué tout à l'heure. En effet, les membres de la génération du 98 octroient une valeur symbolique importante à la terre, de la même manière que les paysages de Rosalía de Castro (1837-1885) décrivent de façon subjective l'âme galicienne, le paysage Castillan pour Unamuno représente le centre, la clé de voûte de l'Espagne (Simpson, 2010: 1).

La vision des écrivains espagnols appartenant à la même génération que Unamuno, comme Azorín, Baroja ou Valle-Inclán est

que l'unité et le centre de l'Espagne sont les plaines et montagnes castillanes, ornées de la verdure basque et galicienne, de l'or andalou et des gris du Levant. Une Castille vue comme élément d'unité, rapidement mythifiée puis personnifiée, d'où l'expression *l'âme d'Espagne*, essence du pays et des archétypes du *caractère national* (Morales, 2005: 45).

Les *hommes du 98* inventent une sorte de nouveau traditionalisme, un traditionalisme *primitif* ou *médiéval* où la Castille de Berceo ou l'Arcipreste de Hita sont source de l'Histoire de l'Espagne (Lain, 2003: 1). Autrement dit, les écrivains intellectuels espagnols de cette période créent une sorte de *troisième voie* face aux traditionnalistes du XIX<sup>ème</sup> siècle, farouchement attachés à la grandeur impériale et les progressistes ennemis de toute tradition. En effet, il convient de rappeler que des savants de renom de cette période tel l'historien et philologue Ramón Menéndez Pidal, ayant ce dernier un héritage du nationalisme libéral dans son discours intellectuel, réduisent le rôle joué par la couronne d'Aragon dans la construction de l'Espagne contemporaine, font omission des dimensions négatives en rapport avec l'Empire Ibérique et affirment la primauté de la Castille comme le moteur politique configurant leur pays (Morales, 2005: 43).

Unamuno présente de façon chronologique l'apparition et l'évolution des caractères nationaux propres aux espagnols, sauf dans le premier des cinq chapitres, qu'il dédie exclusivement à la question de la tradition éternelle, celle de la régénération nationale et de la dichotomie entre le *casticisme* (valeurs pures et intériorisées dans le peuple) et l'européisation (Garrido, 2004: 95). Dans les trois chapitres suivants, qui forment le noyau central de ses propos sur l'évolution des caractères et des valeurs nationales, Unamuno développe sa conception de formation de la caste castillane, mêlant des faits historiques à d'autres facteurs comme le climat ou la spiritualité.

C'est ainsi que Unamuno, après avoir mis en évidence les racines romano-celtiques du peuple,<sup>3</sup> signale trois facteurs et/ou événements majeurs dans la configuration de la caste castillane, à savoir : premièrement, le paysage castillan, par son climat extrême, marque ses habitants, leur conférant des traits de simplicité, sobriété, monotonie et incapacité créative. Deuxièmement, la *Reconquista*<sup>4</sup> enveloppe les Castillans dans une ambiance qui produit une augmentation de la religiosité, une obsession pour l'honneur et l'accroissement de la brutalité. Troisièmement, l'humanisme et le mysticisme des XVI-XVII<sup>ème</sup> siècles auraient promu l'individualisme, la simplicité et le manque d'expression intellectuelle (Garrido, 2004: 95,103).

Pour Unamuno, le cumul de tous ces facteurs et l'évolution des particularités et des valeurs qui viennent d'être exposées font, comme il l'expose dans le dernier chapitre de son ouvrage, que le XIX<sup>ème</sup> siècle est une période où tout ce qui a été cité auparavant configure la caste castillane et les valeurs *castizos* (pures et propres à la caste) les soumettant à des particularités telles que l'individualisme, l'anarchisme, le dogmatisme ou la fainéantise (Garrido, 2004: 95,103). C'est pourquoi nous pouvons interpréter en partie son ouvrage comme un acte de dénonciation contre ceux qui défendent dans la vie quotidienne les valeurs *castizos* (pures), valeurs qui, pour

---

<sup>3</sup> D'autres intellectuels de son époque tels l'hispaniste et américaniste Rafael Altamira y Crevea ou Ramón Menéndez Pidal, s'intéressent fortement à la recherche des racines historiques et anthropologiques des Espagnols (Altamira y Crevea, 1909).

<sup>4</sup> Terme espagnol encore employé couramment qui fait l'objet d'études sur la signification et appropriation idéologique du terme au XIX<sup>ème</sup> siècle et qui le relie à cette époque à d'autres mots tels que patrie, nation ou indépendance nationale (Ríos Saloma, 2005).

Unamuno, empêcheraient la régénération dont l'Espagne a besoin.<sup>5</sup> Ce positionnement peut paraître paradoxal car, pour que la régénération soit possible, il considère nécessaire de faire attention aux valeurs héritées historiquement dans l'*intra-histoire* en même temps qu'il prône pour une ouverture sur l'Europe et les Amériques.

Mais quel est l'intérêt de traduire cet ouvrage pour un hispaniste français tel que Marcel Bataillon et comment ce dernier le traduit-il ? Nous prêterons une attention particulière aux éventuelles arrière-pensées du traducteur et à la précision de sa traduction. Tout cela nous permettra de mieux comprendre la traduction des ouvrages espagnols par des hispanistes français à la fin du XIX<sup>ème</sup> et au début du XX<sup>ème</sup> siècle.

### III.- ENTRE FIDÉLITÉ ET NUANCES

Afin d'avoir une vision plus claire des éléments majeurs qui ressortent de la traduction française de *En torno al casticismo*, j'aborderai la question en la divisant en trois axes thématiques suivants : l'approche du traducteur vis-à-vis de son travail, la prise en compte des lecteurs francophones, et finalement, la décision de Marcel Bataillon de faire des mots *race* et *caste* des termes équivalents.

Avant ceci, il est capital de préciser que je consulte et compare l'ouvrage cité dans sa version de 1967 en français contre celle en espagnol datant de 1943 (Unamuno, 1943) après une lecture

---

<sup>5</sup> Pour Unamuno comme pour ses collègues de la *génération du 98*, l'Espagne doit impérativement sortir de sa *catalepsie*. Ils proposent et cherchent des pensées et activités nouvelles puisqu'ils ont vécu et/ou constaté que les politiques menées jusqu'à ce moment avant et après la *Restauración* n'auraient pas arrêté le déclin progressif de l'Espagne (Shaw, 1977).

intensive qui m'a permis de voir que ces versions n'ont pas subi des modifications majeures affectant le texte principal aussi bien dans une langue que dans l'autre. La version espagnole de 1943 et celle en français de 1967 sont de fidèles reproductions respectivement des textes originaux de 1895 et 1923. Cela est particulièrement important puisque le contexte social et culturel dans les universités françaises ainsi que la situation personnelle de Bataillon sont complètement différentes en 1923,<sup>6</sup> première traduction du texte, et lors de la date d'impression de l'ouvrage avec lequel on a travaillé, 1967.<sup>7</sup>

Dans la préface écrite par Marcel Bataillon, l'hispaniste avoue lui-même l'impossibilité d'une traduction exacte en français du terme *casticismo*. Cela est assez problématique vu que dans la version originale ce terme fait partie de l'intitulé même de l'ouvrage. Ainsi, au lieu de traduire *En torno al casticismo* littéralement par *Autour du casticismo*, Bataillon préfère *L'Essence de l'Espagne*.

Face à l'impossibilité de trouver un terme français équivalent, le traducteur préfère donc choisir un intitulé qui se centre sur une vue d'ensemble davantage que sur l'existence du *casticismo* et des choses *castizas*, c'est à dire, des éléments purs propres à un groupe ou à une catégorie sociale concrète (Bounfour, 2002 ; Buffagni, 2011).

---

<sup>6</sup> Un jeune hispaniste démobilisé après la fin de la Grande Guerre et enseignant à Lisbonne en 1923 après deux ans à Madrid comme pensionnaire de ce qui deviendra la *Casa Velázquez* (Delaunay, 1994). Séjour à Madrid où il se lie d'amitié avec Jean Baruzi, commandeur postérieur de la traduction de *En torno al casticismo* (Bataillon, 2009: 50-53).

<sup>7</sup> Une France en plein essor des trente glorieuses, éloignée des temps de guerre et avec une entrée massive d'étudiants dans l'enseignement supérieur. De plus, Bataillon, est déjà à cette époque de sa carrière toute une institution dans le monde de l'hispanisme français et plus particulièrement parisien (Niño, 2017).



Même au fil de la traduction nous pouvons observer d'autres aveux d'impossibilité de traduction exacte et précise, preuve d'honnêteté intellectuelle du traducteur, comme le cas de la traduction de l'expression « no me da la real gana ». Bataillon indique dans ce cas que des expressions telles que celles-ci en espagnol sont plus intenses dans la langue originale que dans la possible traduction française, moins forte : « Je ne veux pas » (Unamuno, 1943: 80 ; Bataillon, 1967: 111).

En tout cas, l'hispaniste français, malgré les difficultés rencontrées, croit nécessaire comme il le souligne dans la préface de la traduction de cet ouvrage, d'apporter des concepts et des méthodes d'analyse très intéressantes, exposés par Unamuno qui pourraient s'appliquer dans des études sur d'autres nations.

Quant à la précision de la traduction, après plusieurs lectures effectuées, il faut que je souligne d'abord la bonne qualité de la traduction de Marcel Bataillon dans son ensemble. Néanmoins, je me permettrai de signaler quelques erreurs que l'hispaniste français a réalisées lors de sa traduction consciemment ou inconsciemment. Citons comme exemples : la traduction de « les noms —castizos— » par « les noms bien français », « les vérités éternelles de l'éternelle essence » par « les vérités éternelles de l'éternelle science », « tel est le dernier essai de tout femme mariée » par « tel est le but dernier d'une femme qui est honnête » ou « anachorètes qui subissent des problèmes » par « anachorètes torturés » (Unamuno, 1943: 22, 27, 88, 116 ; Bataillon, 1967: 30, 39, 124, 165). Nous pouvons observer comment au-delà des erreurs pures ou d'erreurs dues à la complexité de la traduction comme c'est le cas des deux premiers exemples, Bataillon non seulement se trompe, mais dans le cas concernant les femmes, introduit une leçon de morale en indiquant les qualités qu'une femme mariée doit avoir, et dans l'exemple des anachorètes, sa traduction exprime une violence qui ne figure pas

dans le texte original, beaucoup plus flou et abstrait sur le sort des personnes citées.

Encore plus frappant pour le lecteur, compte tenu de sa formation, est la traduction faite par l'hispaniste parisien de « sociologie » par « sciences sociales » (Unamuno, 1943: 20 ; Bataillon, 1967: 28). Nous pouvons émettre comme hypothèse que l'intention du savant français est d'élargir le champ d'études ou bien de préciser puisque le terme *sociologie* avait beaucoup évolué de la main de figures tels Émile Durkheim (1858-1917) (Fournier, 2007) entre la parution de *En torno al casticismo* en 1895 et la première traduction française de 1923.

En ce qui concerne l'adaptation du texte visant un public francophone de la part de Marcel Bataillon, j'ai trouvé trois exemples représentatifs : le premier est la traduction de « l'opposition de la classe rurale à la noblesse » par « l'opposition entre le tiers état et la noblesse » (Unamuno, 1943: 48 ; Bataillon, 1967: 67), une traduction que j'interprète comme la manifestation d'une arrière-pensée culturelle française d'origine révolutionnaire, d'un imaginaire républicain, chez Bataillon. D'autre part, lorsque l'hispaniste parle de l'œuvre de Charles Ier (Unamuno, 1943: 50 ; Bataillon, 1967: 71), il insère une note en bas de page signalant que Charles Ier est bien Charles-Quint d'Allemagne. Le souci d'expliciter que Unamuno parle de Charles-Quint tient au fait que c'est ainsi que le public français le connaît et que ce dernier est présenté dans la plupart des textes écrits par des auteurs francophones. Or, cette note, en plus de simplifier la lecture pour le public potentiel, détourne en partie les propos tenus par Unamuno car, dès le moment où l'on présente le roi d'abord comme roi d'Allemagne et non comme roi d'Espagne, on rompt la logique du développement des explications du philosophe espagnol autour des caractères nationaux et des valeurs *castizos*.

En troisième lieu, mérite une attention toute particulière à l'analyse de la traduction de « la raclée de 70 servit de douche (...) Pour nous, il eut un effet analogue à la *francesada* » par « la défaite de 1870 fut une douche salubre (...) Chez nous l'invasion des Français eut un effet analogue » (Unamuno, 1943: 17 ; Bataillon, 1967: 23). En effet, dans cette traduction nous pouvons observer plusieurs éléments dignes d'être mis en avant : l'échange du mot *raclée* par celui de *défaite*, plus honorable, et l'allusion descriptive de l'invasion napoléonienne au début du XIX<sup>ème</sup> plutôt que de trouver un terme équivalent à celui de *francesada* à très forte connotation péjorative. De la sorte, Bataillon esquive la question épineuse de montrer l'insulte espagnole déguisée par Unamuno vis-à-vis des français conquérants du territoire hispanique, et surtout il minimise la défaite française de la France de Napoléon III face à la Prusse de Bismarck en 1870 (Anceau, 1999), qui évoque automatiquement pour le public français un dû à la perte des territoires nationaux d'Alsace-Lorraine jusqu'à la victoire de 1919.

Finalement, et de façon à clôturer mon analyse sur la traduction de *En torno al casticismo*, je traiterai la question que je considère comme la plus intéressante par sa répercussion, sa répétition et sa lecture : l'emploi constant tout au long de la traduction française de la part de Bataillon du mot *race* comme équivalent de celui de *caste*, terme employé dans la version originale. En guise d'exemples, on peut citer la traduction de « le passé de notre caste, ou mieux dit, de la caste qui nous a précédés dans cette terre » par « dans le passé de notre race : plus exactement, de la race qui nous a précédés » ou « l'humanité est la caste éternelle, la substance des castes historiques qui se font et défont comme les vagues de la mer » par « l'humanité est la race éternelle, substance des races historiques qui se font et se défont comme les vagues de la mer » (Unamuno, 1943: 31, 37 ; Bataillon, 1967: 45, 53).

L'écart est évident de nos jours entre les nuances des deux termes, car si *caste* fait allusion à un groupe social avec des statuts particuliers ou qui se distingue par ses privilèges et son esprit exclusif à l'égard de toute personne qui n'appartient pas au groupe ; *race* fait allusion à un classement de l'espèce humaine d'abord selon ses critères morphologiques, puis selon des critères culturels. Mais si l'on se situe dans le contexte français de la fin du XIX<sup>ème</sup> et du début du XX<sup>ème</sup> siècle, la différence n'est pas si claire qu'il peut y paraître (Undurraga, 2011). À cette époque, la notion de *race* a un double sens en France, à savoir : les différences biologiques ou physiques, mais aussi la distinction de diverses *castes* ou *classes* existant en France et en Europe (Stovall, 2005).

La France connaît un essor de plusieurs écrits d'intellectuels qui s'intéressent aux notions de *race*, *caste*, *nation* (Blanckaert, 2009). Les écrits du philosophe et historien Ernest Renan (1823-1892), en sont notamment la preuve. Dans *Qu'est-ce que la Nation ?* (1882), par exemple, ce dernier expose qu'à la différence des *racés*, les nations se forment par l'association volontaire des individus. Dans son *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-1855) le diplomate et écrivain Arthur de Gobineau (1816-1882) défend l'idée d'une humanité divisée en frontières raciales et il explique que seules les races supérieures réussissent à construire des nations civilisées (Stovall, 2005). Enfin, les écrits et discours de l'écrivain et homme politique Maurice Barrès (1862-1923), tels que *Scènes et Doctrines du nationalisme* (1902) ou *L'âme française et la Guerre* (1915-1920), reprennent ces mêmes idées. Tous ces débats intellectuels de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, qui viennent s'ajouter aux tensions politiques, à la *mission civilisatrice* de la France<sup>8</sup> dans ses colonies,

---

<sup>8</sup> Terme français qui nous renvoi aux thèses intellectuelles et politiques françaises et européennes défendues, débattues et appliquées fin XIX<sup>ème</sup>, début XX<sup>ème</sup> siècle,

et à la Première Guerre mondiale, ne font qu'accroître la force de la notion et de l'emploi du terme *race*.

Il est nécessaire de signaler que l'hispaniste français ne participa pas directement au combat *physique* lors de la guerre de 1914-1918 en raison de ses problèmes de santé : il fut mobilisé tout de même et envoyé comme agent de renseignement de la République Française en Espagne pour lui confier la mission de répandre la propagande profrançaise auprès du public espagnol et de neutraliser en même temps l'influence germanique, très forte notamment dans la presse, dans ce pays (Bataillon, 2009: 5). Une guerre qui marquera donc cet intellectuel et peut-être même jusqu'à dans l'usage courant du terme *race*, sans le recul scientifique nécessaire, après des années de lutte, cette dernière vue par un grand nombre de savants européens comme l'affrontement entre la *civilisation* ou *race* latine et la *civilisation* ou *race* germanique.

De ce fait, la perspective et l'idéologie de Marcel Bataillon, qui doivent être replacées dans le contexte français de son époque, pervertissent en grande partie l'analyse des idées exposées par Miguel de Unamuno dans son ouvrage *En torno al casticismo*. De plus, l'intentionnalité de l'emploi du terme *race* par l'hispaniste français se voit avérée par le positionnement toujours très clair qu'avait soutenu le philosophe espagnol de longue date sur ce qu'il considérait comme *race*, ainsi que sur la pertinence de parler d'une race espagnole. Premièrement, Unamuno considérait que l'élément créateur de toute race est la langue (Garrido, 2004: 85).

---

sur la *nécessité* et le *devoir* des peuples supérieurs de civiliser (apporter connaissances, techniques et méthodes métropolitaines dans les colonies par différents biais dont l'éducation) envers ceux qui sont considérés comme des peuples inférieurs (Constantini, 2008).

Deuxièmement, et plus important encore, le romancier espagnol pensait qu'il n'y a aucun sens à parler de *race espagnole*, comme le prouve l'extrait suivant tiré de l'une de ses conférences tenues à Bilbao en 1887 :

Hablar de raza española es no saber lo que se dice. Iberos y vascos, celtas y fenicios, griegos, romanos, suevos, vándalos, alanos y silingos, godos, árabes, moros, sirios, judíos, hasta gitanos y mil otras razas han buscado el calor del sol de España y los frutos de su tierra. Tenéis aquí al vasco; en Galicia al celta; al romano, en León; al griego, en Valencia; al árabe y morisco, en Aragón y Andalucía, y en todas partes, gotas de todas estas sangres, ideas de todas estas razas (Unamuno, 1974: 57).<sup>9</sup>

Par conséquent, il est évident que le choix du terme *race* au lieu de celui de *caste* ou d'un autre terme français plus proche de la vision de Unamuno est fort probablement intentionné, vu les prises de position connues du romancier espagnol.

## CONCLUSION

L'exemple de la traduction de l'ouvrage de Miguel de Unamuno *En torno al casticismo* par Marcel Bataillon, replacé dans le contexte de

---

<sup>9</sup> « Parler de race espagnole est ne pas savoir ce que l'on dit. Ibères et basques, celtes et phéniciens, grecs, romains, suèves, vandales, alains, goths, arabes, maures, syriens, juifs, même gitans et mille autres races ont cherché la chaleur du soleil d'Espagne et les fruits de sa terre. Vous avez ici le basque ; en Galice le celta ; le romain, à León ; le grec, à Valencia ; l'arabe et mauresque, à l'Aragon et en Andalousie, et partout, des gouttes de tous ces sangs, idées de toutes ces races »

l'hispanisme français, permet de mettre en lumière différents phénomènes et enjeux liés à la traduction. Premièrement, le monde de l'hispanisme français est en train de se construire à cette époque, et la traduction est l'un des vecteurs de ce nouveau courant car elle permet en partie la construction d'une étroite relation avec le public français. Deuxièmement, la complexité méthodologique et conceptuelle développée par Unamuno, ainsi que la précision du vocabulaire employé ont pu compliquer la traduction de l'espagnol vers le français. Néanmoins, il ne faut pas oublier que la subjectivité et l'adaptation ont constitué des partis-pris de Marcel Bataillon. En effet, cela est manifeste dans les explicitations pour le public français et surtout dans le choix de rendre équivalent les termes de *race* et *caste*. En définitive, la traduction fut un véritable outil qui favorisa la circulation des connaissances entre la France et l'Espagne, même s'il est vrai qu'elle fut aussi, en partie, une *adaptation* et une *transposition* du sens.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALTAMIRA Y CREVEA, Rafael (1909), *Historia de España y de la civilización española*, Barcelona: Herederos de Juan Gili.
- ANCEAU, Eric (1999), *Comprendre le Second Empire*, Paris : Saint-Sulpice.
- BATAILLON, Marcel (1967), *L'essence de l'Espagne*, Paris : Gallimard.
- BATAILLON, Claude (2009), *Marcel Bataillon, Hispanisme et engagement : Lettres, carnets, textes retrouvés (1914-1967)*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.
- BIBLIOGRAPHIE (1923), « E. Mérimée (extraits, traduction, introduction et notes), Le Poème du Cid ; Ernest Martinenche, La Célestine, Tragi-comédie de Calixte et Mélibée ; Américo Castro (introduction, traduction et notes), Les grands Romantiques espagnols », *Bulletin Hispanique*, Tome 25 n°1, pp. 91-96.

- BLANCKAERT, Claude (2009), *De la race à l'évolution. Paul Broca et l'anthropologie française, 1850-1900*, Paris : l'Harmattan.
- BOUNFOUR, Abdellah, REGAM, Abdelhaq (dirs.) (2002), *Littérature et traduction : traduire la subjectivité*, Paris : L'Harmattan.
- BUFFAGNI, Claudia; GARZELLI, Beatrice; ZANOTTI, Serenella (Eds.) (2011), *The Translator as Author: Perspectives on Literary Translation*, Berlin: Lit Verlag.
- CIROT, Georges (1926), « Baltasar Gracian. Pages caractéristiques précédées d'une étude critique par André Rouveyre. Traduction originale et notices par Victor Bouiller », *Bulletin Hispanique*, Tome 28 n°1, pp. 101-108.
- CONSTANTINI, Dino (2008), *Mission civilisatrice. Le rôle de l'histoire coloniale dans la construction de l'identité politique française*, Paris : La découverte.
- DELAUNAY, Jean-Marc (1994), *Des palais en Espagne. L'École des hautes études hispaniques et la Casa de Velázquez au cœur des relations franco-espagnoles du XXème siècle (1898-1979)*, Madrid : Casa de Velázquez.
- FERNÁNDEZ ESPINOSA, Manuel (2013), «El origen a descubrir de un "pensamiento cardinal" unamuniano: la "intrahistoria"», *La Razón histórica. Revista hispanoamericana de Historia de las ideas*, n°24, pp. 22-31.
- FOURNIER, Marcel (2007), *Émile Durkheim (1858-1917)*, Paris: Fayard.
- FRATTALE, Loretta (1999), «La scrittura della crisi: «En torno al casticismo» di Miguel de Unamuno», *Atti del XVIII Convegno – Associazione Ispanisti Italiani* (Sienne, 5-7 mars), vol.1, pp. 279-290.
- GARRIDO ARDILA, Juan Antonio (2004), «Los caracteres nacionales según «En torno al casticismo» de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, n°39, pp. 81-105.



- HUGON, Alain (2012), « Marcel Bataillon, un hispaniste orphelin de l'Espagne 1895-1977 », *Les cahiers du CRHQ*, 18 juillet 2012, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00718803/document> [30/11/2015]
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (2003), «La generación del 98 y el problema de España», *Arbor*, vol. 174, nº 687-688.
- MORALES MAYA, Antonio, ESTEBAN DE VEGA, Mariano (eds.) (2005), *¿Alma de España? Castilla en las interpretaciones del pasado español*, Madrid: Marcial Pons.
- MOREL-FATIO, Alfred (1900), « Léo Rouanet (traduction) Drame religieux de Calderon. Les Cheveux d'Absalon. La Vierge du Sagrario. Le purgatoire de Saint Patrice », *Bulletin Hispanique*, Tome 2 nº1, pp. 43-45.
- MUNARI, Simona (Éd.) (2012), *Epistolario Américo Castro y Marcel Bataillon (1923-1972)*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- NIÑO RODRÍGUEZ, Antonio (1988), *Cultura y diplomacia: los hispanistas franceses y España de 1875 a 1931*, Madrid: CSIC.
- (2017), *Un siglo de hispanismo en la Sorbona*, Paris: Éditions Hispaniques.
- RABATÉ, Colette, RABATÉ, Jean Claude (2009), *Unamuno*, Madrid: Taurus.
- RIBAS, Pedro (1971), «El Volkgeist de Hegel y la intrahistoria de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, nº21, pp. 23-33.
- RÍOS SALOMA, Martín Federico (2005), «Restauración y Reconquista: sinónimos en una época romántica y nacionalista (1850-1896)», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 14 octubre 2010, <https://mcv.revues.org/2220#tocto1n3> [20/11/2017].
- SERRANO, Carlos (1984), *Final del Imperio: España, 1895-1898*, Madrid: Siglo XXI.

- (2007), «El hispanismo francés y la España contemporánea (historia y literatura)», *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 25 juin 2007, <http://ccec.revues.org/102> [22/11/2015].
- SHAW, Donald Leslie (1977), *La generación del 98*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- SIMPSON, Dean (2010), «Algunos vínculos de la simbología paisajista de Castilla en Unamuno y Antonio Machado», *Revista de estudios sobre Antonio Machado*, nº de noviembre.
- STOVALL, Tyler (2005), « Universalisme, différence et invisibilité. Essai sur la notion de race dans l'histoire de la France contemporaine », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 96-97, 01 octobre 2008, <http://chrhc.revues.org/956>, [22/01/2016].
- TELLECHEA IDÍGORAS, José Ignacio (1994), «Marcel Bataillon y Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, nº29, pp. 299-336.
- UNAMUNO, Miguel de (1943), *En torno al casticismo*, Madrid: Espasa-Calpe.
- (1974), *La raza vasca y el vascuence. En torno a la lengua española*, Madrid: Espasa.
- UNDURRAGA GONZÁLEZ, Carolina (2011), «De la casta a la raza» el concepto de raza: un singular colectivo de la modernidad. México 1750-1850», *Historia Mexicana*, vol. 60, nº3, pp. 1491-1525.

ÍNDICES DE LA II<sup>a</sup> ÉPOCA  
DE *SOCIOCRITICISM* (2006-2018)



## ÍNDICE DE VOLÚMENES

**XXI-2 (2006)**

### PRESENTE Y PASADO DE LA REVISTA

EDMOND CROS, Présentation

RODRIGO PARDO FERNÁNDEZ, Para una biografía de *Socio-criticism* (I, 1 – XX, 1 [1985-2006])

### ARTÍCULOS

EDMOND CROS, Specificities theoriques – État de la question

ANTONIO GÓMEZ-MORIANA, Cultura y resistencia. Del estado-nación al pluralismo cultural

MICHÈLE RAMOND, El muro de Berlín de la literatura o por qué no me llamo González Pérez

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA, El arte y lo sagrado en el origen de la topología del aparato psíquico

JEANNE RAIMOND, Questions d'autorité: Le miracle du voleur devot chez Berceo et Alphonse X

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA, Materiales y guía para el comentario de «El tren expreso», de Ramón de Campoamor

ANTONIO CÉSAR MORÓN, Funcionamiento de la ideología del humor en la escena española

**XXII-1 Y 2 (2007)**

DEL *LAZARILLO DE TORMES* AL *BUSCÓN* DE QUEVEDO

FRANCISCO LINARES ALÉS, La sociocrítica de Edmond Cros y el género novela picaresca

ANTONIO GÓMEZ-MORIANA, De «Vuestra Merced» al «vulgo» y al « [curioso] lector» u «oidor»: Sobre la función de la segunda persona en el relato picaresco

MICHEL BOEGLIN, Discours anticléric et littérature au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. Le cas du *Lazarillo de Tormes*

VINCENT PARELLO, Don Diego Coronel o la figura de un converso encumbrado

ALFONSO REY, Quevedo y las revisiones del *Buscón*

MARIE ROIG MIRANDA, ¿Qué quiso hacer Quevedo con el *Buscón*? El caso de don Toribio

ARTÍCULOS

GENARA PULIDO TIRADO, Estudios literarios y estudios culturales en América Latina. Reflexiones preliminares

JORGE CHEN SHAM, Los avatares del sujeto afro-caribeño en la narrativa costarricense: de *Cocorí* a *Calypso*

KATARZYNA MOSZCZYŃSKA, Hacia el ideograma de la “modernidad líquida” en cuatro novelas españolas premiadas de los años noventa

AZUCENA G. BLANCO, *Thomas l'obscur*, o hacia una nueva experiencia de lectura

IOANA GRUIA, Canon literario: Reglas del juego

NOTAS

JEANNE-MARIE CLERC, Flammes de l'inmigration et multiculturalismo dan les banlieues françaises : Quel sujet culturel ?

FRANCISCO RODRÍGUEZ CASCANTE, Modelos discursivos de la poesía costarricense actual

ALBA SOVIETINA ESTRADA CÁRDENAS, Funcionamiento de intertextos en la película de *Matrix*

**XXIII-1 Y 2 (2008)**

Hommage à Jacquet Poulet, par EDMOND CROS

TEORÍA

MARIA DO CÉU ALVES, La « vision du monde » sexuée

PARTE MONOGRÁFICA SOBRE CULTURA  
Y LITERATURA MEXICANAS

I. *DOSSIER* JOSÉ VASCONCELOS

Presentación, por RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA

SUSANA QUINTANILLA, La iniciación de un héroe: José Vasconcelos en el filo de la Revolución Mexicana (1909-1911)

RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA, Experiencia y formación en *Ulises criollo*

JOSÉ RAMÓN RUISÁNCHEZ, Vasconcelos con Gorostiza: Odissea y muerte del yo en el México posrevolucionario

IRENE FENOGLIO & RODRIGO MIER, La clausura de la política en el escenario de la ficción vasconcelinana: Los cuentos de *La sonata mágica*

BEATRIZ ALCUBIERRE MOYA & RODRIGO BAZÁN BONFIL, *Lecturas clásicas para niños*: Contexto histórico y canon literario

## II. MISCELÁNEA

RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA, Manuel Gamio y la emergencia de saberes sociales en el México post-revolucionario

CARLOS FREGOSO, La identidad criolla en los documentos independentistas del Occidente de México

MARÍA GUADALUPE SÁNCHEZ ROBLES, La novela histórica mexicana, diseño del paradigma identitario

RAÚL AGUINAGA, Soledad cerrada en *La mujer de Benjamín*, de Carlos Herrera

ALANA GÓMEZ GRAY, Látigo de seda: sujeto cultural y discurso del juego de la sumisión y la violencia en “Una mujer amaestrada”, de Juan José Arreola

BÁRBARA ESPARTA ESTRADA CÁRDENAS, Análisis sociocrítico de «Éstos fueron los palacios» en la novela *Agua quemada*, de Carlos Fuentes

RODRIGO PARDO FERNÁNDEZ, Cuando “el sol se volvía verde de pronto”: lo fantástico en *Una violeta de más*, de Francisco Tario

BLANCA CÁRDENAS FERNÁNDEZ, Ch’anantskua (juego de madurez), confluencia de tiempos y culturas



**XXIV-1 Y 2 (2009)**

**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-XVII<sup>ème</sup> siècles)

GABRIELA RODRIGUEZ, La violence / la mort dans le tango

CÉLINE BRUGERON, La violence d'être soi : se saisir par l'écri-  
ture, *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 descoloni-  
zación del conocimiento

NINA KRESSOVA, Libertad *vs* panes. Milagro y autoridad. Ano-  
taciones 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

M<sup>a</sup> 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

## RESEÑAS

Pardo, Rodrigo, *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

## XXV-1 Y 2 (2010)

### ESTUDIOS TEÓRICOS SOCIOCRTICOS Y DISCIPLINARES

EDMOND CROS, Sociocrítica e interdisciplinarietà

KASIMI DJIMAN, La sociocritique au pluriel

ANTHONY GLINOER, Sociocritique et médiations

GENARA PULIDO TIRADO, Estudios culturales y sociocrítica

CARMEN ÁVILA MARTÍN y FRANCISCO LINARES ALÉS, La  
noción de ideograma y la dimensión cultural de las palabras  
EDUARDO A. SALAS, Sobre la consideración socio-textual del  
sujeto

MIRKO LAMPIS, El texto artístico y la historia. Una mirada sis-  
témica sobre la fijación y el devenir social de las estructuras  
significantes

#### APLICACIONES SOCIOCÓGNITIVAS Y OTROS ESTUDIOS

JEANNE RAIMOND, Unas aproximaciones al sujeto cultural  
cristiano medieval: contornos delineados por la iconografía  
del mensaje cristiano

JACQUES SOUBEYROUX, Goya y la crisis del sujeto cultural en  
las postrimerías del Antiguo Régimen

ASSIA MOHSSINE y VICENTE QUIRARTE, Rito, sacralidad  
y fiesta: escenografías de la ciudad de México durante el  
Segundo Imperio

SARA MALFATTI, Vasco Pratolini y la tradición del cuento boccac-  
ciano: un análisis sociocrítico de *Le Ragazze di Sanfrediano*

KAROLINA KUMOR y KATARZYNA MOSZCZYŃSKA,  
*Del amor romántico al amor efímero: hacia el monitoring*  
del discurso amoroso en el teatro de Paloma Pedrero

HANS LAUGE HANSEN, La memoria del diablo: La memoria  
colectiva en la novela *La noche del diablo* (2009), de Miguel  
Dalmau

MARÍA ROSAL NADALES, Compromiso en la poesía española  
actual

JOSÉ RIENDA, Compared Literature and Thematology: Previous  
considerations for a Functional Reading of the Sea in Liter-  
ary Thematology

- CLÉMENT AKASSI, El sujeto cultural (pos)colonial y de la poscolonia:  
¿hacia una crítica literaria para los estudios hispanoaficanos?  
ANTONIO J. ALÍAS, La confabulación de Gilles Deleuze y Félix  
Guattari: escritura literaria contra flujos de poder  
MONTOYA JUÁREZ, Del simulacro a la virtualidad: ordenando  
algunos aportes teóricos de los noventa útiles al estudio  
comparado de la tecnoescritura

#### ENTREVISTA

La raigambre del teatro de Ricardo Pérez Quitt. Diálogo, por ASSIA  
MOHSSINE

#### RESEÑAS

- Edmond Cros, *Le sujet culturel. Sociocritique et psychanalyse*, pour  
YANNICK LLORED  
Juan Fernando Taborda Sánchez, *El árbol de la literatura: poética en  
los ensayos literarios de Juan Goytisolo*, por ANNIE BUSSIÈRE  
Miguel Ángel García, *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la  
modernidad en España (siglos XIX-XX)*, por ANTONIO  
CÉSAR MORÓN ESPINOSA

#### XXVI-1 Y 2 (2011)

#### DOSSIER EDMOND CROS: TEORÍA Y PRÁCTICA SOCIOCRÍTICAS

EDMOND CROS, Du contexte sociohistorique aux structures  
textuelles – Quelques révisions sur le processus de trans-  
codage qui est à l'œuvre dans la morphogenèse

- EDMOND CROS, Towards a Sociocritical Theory of the Text  
EDMOND CROS, The Emergence of the Modern European Novel  
in Spain 1599-1605  
EDMOND CROS, El campo cultural de la segunda mitad del si-  
glo XIX y su articulación con la Historia (Freud, Saussure,  
Poética, Pintura abstracta)  
EDMOND CROS, Consciencia y sociocrítica

APLICACIONES SOCIOCÓRÍTICAS Y OTROS ESTUDIOS

- MIRKO LAMPIS, Sociocrítica y pensamiento sistémico  
ALFREDO SALDAÑA, Hacia una crítica de los modelos culturales  
DAVID PUJANTE, El difícil equilibrio entre eros y tánatos en el  
discurso cultural (arte y literatura) de Occidente  
VINCENT PARELLO, «Judío, puto y cornudo»: la judeofobia en  
el Buscón de Quevedo  
AUGUSTO ESCOBAR MESA, Ecocidio y genocidio en *Mancha de  
aceite* de César Uribe Piedrahita  
AGNIESZKA FLISEK, Algunas consideraciones sobre el carácter  
cínico de la escritura de Osvaldo Lamborghini  
MICHELE FRAU-ARDON, « Bajo el ardiente sol de Piura » :  
imagologie, sociocritique et psychanalyse dans *No me esperen  
en abril*, de Alfredo Bryce Echenique  
SOL VILLACEQUE, El hermafrodita y sus avatares: una lectura  
sociocrítica de la intersexualidad e interculturalidad en la  
obra de Dalí  
RAÚL DE AGUINAGA VÁZQUEZ, Tecnología, industria y me-  
dios de comunicación como influencia en la atomización  
de la sociedad

## RESEÑAS

Antonio Chicharro, *Entre lo dado y lo creado. Una aproximación a los estudios sociocríticos*, por MIGUEL ÁNGEL GARCÍA.

Gemma Delicado Puerto, *Santas y meretrices. Herederas de la Magdalena en la literatura de los Siglos de Oro y la escena inglesa*, por ALANA GÓMEZ GRAY.

Genara Pulido Tirado, *Constelaciones de teorías: el giro culturalista en los estudios literarios latinoamericanos*, por PILAR GARCÍA ILLANA.

### XXVII-1 Y 2 (2012)

#### LA (RE)CONSTRUCCIÓN DE GÉNERO Y EL ORDEN SOCIAL EN LAS LITERATURAS HISPÁNICAS: EL PODER Y EL GÉNERO

Presentación, por KATARZYNA MOSZCZYŃSKA-DÜRST y  
MAGDA POTOK

#### EL PODER Y EL GÉNERO

ZULMA PALERMO, Colonialidad del poder y género: una historia local.

MARÍA SÁNCHEZ HERNÁNDEZ y CARLOS OLIVA, Identidad, género, el orden social en España: fuentes de información relacionadas con la literatura española, creación de identidades, estudios de género y sexo.

MERI TORAS, Cuerpos, docilidad y deseo. La identidad colectiva en ese monstruo llamado *Belfondo*, de Jenn Díaz.

- ALFONS GREGORI I GOMIS, La construcción de la (anti)utopía a través del género y el espacio nacional, Llorenç Villalonga, M. Aurélia Company y M. Antónia Oliver.
- TERESA PUCHE GUTIÉRREZ, El feminismo más crítico de los años 20 en España: Los *peligrosos* artículos de Magda Donato
- ARÁNZAZU CALDERÓN PUERTA, Mujer y emancipación en tiempos de la República: Historia de una maestra, de Josefina Aldecoa.
- JUDYTA WACHOWSKA, El universo carcelario femenino del régimen franquista: entre historia, (pos)memoria y la novela histórica actual.
- ALANA GÓMEZ GRAY, Novela, mujer y sexualidad: una aproximación foucaultiana.
- JESSICA FOLKART, The scatological subject: immigration, evacuation, and the abject in Juan Bonilla's *Los príncipes nubios*.
- KATARZYNA MOSZCZYŃSKA-DÜRST, Amor, género y orden social en *El último patriarca* y *La cazadora de cuerpos*, de Najat El Hachmi.
- SILVIA BAREI, El orden de la cultura y las formas de la violencia. Escribir-destruir-reparar.
- PABLO MARÍN ESCUDERO, Una mirada sociocrítica sobre la mujer inmigrante en el documental español reciente.

## ENTREVISTA

Entrevista a Ángeles Encinar, por KATARZYNA MOSZCZYŃSKA-DÜRST

**XXVIII-1 Y 2 (2013)**

LA (RE)CONSTRUCCIÓN DE GÉNERO Y EL  
ORDEN SOCIAL EN LAS LITERATURAS HISPÁNICAS:  
FIGURAS FEMENINAS Y NUEVAS SUBJETIVIDADES

Presentación, por KATARZYNA MOSZCZYŃSKA-DÜRST y  
MAGDA POTOK

FIGURAS FEMENINAS Y NUEVAS SUBJETIVIDADES

VIRGINIA TRUEBA , Figuras femeninas de la Razón poética (el  
pensamiento de María Zambrano desde una perspectiva  
de género)

HELENA GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Complicidades y silencios.  
Literatura y crítica feminista en Galicia

NADIA MÉKOUAR-HERTZBERG, Textos de mujeres: “Habitar”  
el límite entre los géneros

CARMEN SERVÉN DÍEZ, La madre burguesa evocada por Esther  
Tusquets

CARMEN BECERRA, La memoria en el cine de Patricia Ferreira

MARIOLA PIETRAK, De- y re-construcción del yo femenino en  
tres autoras hispanoamericanas

MARÍA JESÚS FARIÑA BUSTO, Desactuando el mandato de  
género: escritoras hispanoamericanas

RODRIGO PARDO, La identidad más allá del lenguaje en la  
narrativa de Sandra Cisneros

Ma ANGELES HERMOSILLA ÁLVAREZ y Ma PAZ CEPED-  
LLO MORENO, Narrativa de mujeres y punto de vista: la  
novela española reciente



- ATHENA ALCHAZIDU, En busca de una voz propia: entre la exacerbación y la rebeldía
- MAGDA POTOK, La transformación de la intimidad según Lucía Etxebarria
- MARÍA ROSAL, La fractura del amor romántico en la poesía escrita por mujeres
- RODRIGO PARDO FERNÁNDEZ y KATARZYNA MOSZCZYŃSKA-DÜRST, Hacia una lectura sociocrítica de *La función delta* y *Te trataré como a una reina*, de Rosa Montero

ENTREVISTA

Entrevista a Marta Segarra Montaner, por MAGDA POTOK

**XXIX-1 Y 2 (2014)**

RÉCITS DE VOYAGES ET GENDER  
DANS LES AMÉRIQUES (1830-1950)  
UNE ESTHÉTIQUE DE L'AMBIGÜITÉ

Présentation, par ASSIA MOHSSINE

DISCOURS SUR L'ORIENT, COLONIALISME, GENRE

- REDOUANE ABOUDDAHAB, Edith Wharton au Maroc. La jouissance, la monstration, le principe de fiction
- CARMEN MARINA VIDAL VALIÑA, Viajeras españolas a Marruecos: entre la defensa del colonialismo y la atención a las mujeres del "Oriente doméstico"

AXEL GASQUET, Delfina Bunge en el Mediterráneo Oriental. Una escritora católica entre los pueblos del Islam

DOMINIQUE HECHES, Ella, voyageuse immobile

CATHERINE MORGAN-PROUX, Itinéraires croisés. Deux britanniques en Amérique du Nord : Isabella Bird et Frances Trollope

MILAGROS BELGRANO RAWSON, En la ciudad de los hombres solos: el viaje a Buenos Aires de Rosita Forbes (1932)

VINCENT PARELLO, Une voyageuse entre deux mondes: Inés Suárez (1510-1580) revisitée par Isabel Allende

#### NATION, POSITIVISME, ROMANTISME

PIERRE RAJOTTE et ANNE-MARIE CARLE, Les récits des voyageuses canadiennes-françaises au XIX<sup>E</sup> siècle : écrire hors de la maison du père

ASSIA MOHSSINE, *Apuntes de viaje* d'Isabel Pesado de Mier. Entre écriture du deuil et écriture du monde

NORMA ALLOATI, *Memoria del viaje a Francia*: Miradas de una viajera argentina en 1850

MONICA SZURMUK, Géométries de la mémoire: Les récits de voyage de Eduarda Mansilla

CARLA ULLOA INOSTROZA, Las memorias de viaje de Maipina de la Barra (1878). Mujer y civilización

PABLO MORA, Impresiones de una romántica: entre las costumbres y la modernidad; una visión pedagógica e histórica

GUADALUPE SÁNCHEZ, Desde San Francisco, Laura Méndez de Cuenca. Aspectos textuales de sus crónicas viajeras

**XXX-1 Y 2 (2015)**

HOMMAGE À ANNIE BUSSIÈRE-PERRIN /  
HOMENAJE A ANNIE BUSSIÈRE-PERRIN

Presentación, por ANTONIO CHICHARRO

*DOSSIER ANNIE BUSSIÈRE-PERRIN*

Currículum Vitae de Annie Bussière-Perrin

ANTONIO CARVAJAL, Estrofas para Annie

EDMOND CROS, Leer la lectura que hace Annie Bussière-Perrin  
de la obra de ruptura de Juan Goytisolo (1999-2014)

VÍCTOR LOPE SALVADOR, La noción de “l’œil assiégé” de  
Bussière-Perrin aplicada al análisis de *Le peintre neo-impres-  
sionniste* de Émile Cohl

*DOSSIER JUAN GOYTISOLO*

STANLEY BLACK, Against Integration: Apocalypticism and Late  
Style in Juan Goytisolo’s *El exiliado de aquí y allá*

JUAN GOYTISOLO, Mis años de profesor: viejas historias de el  
Village

THÉOPHILE KOUÏ, El sujeto cultural y la otredad: las dos Españas  
en *Reivindicación del Conde don Julián* de Juan Goytisolo

LINDA GOULD LEVINE, Una modesta proposición sobre *El  
exiliado de aquí y allá* de Juan Goytisolo

LORENZO J. TORRES HORTELANO, La re-construcción ima-  
ginaria de lo real en *Campos de Níjar* y *Las Hurdes. Tierra  
sin pan*

SOL VILLACÈQUE, *Sexo y traición: un diálogo secreto entre Juan Goytisolo y Manuel Puig*

ARTÍCULOS DE VARIA LECCIÓN

LUIS VICENTE DE AGUINAGA, *Luis Goytisolo: realismo y realidad*

JEAN-LOUIS BRUNEL, *Ulysses ou les destinations impossibles*

MAGALI DUMOUSSEAU LESQUER, *Super 8* (2012): une ré-  
vision de la ville de Madrid par Mario de la Iglesia

MILAGROS EZQUERRO, *Leonora y Elena*

TERESA GONZALEZ ARCE, *El testimonio de Acteón. Los ensayos de Antonio Muñoz Molina sobre arte*

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA, *El punto de ignición*

EVELYNE MARTIN HERNANDEZ, *Juaristi: une esthetique de la demolition?*

LUIS MARTIN ARIAS, *Ideología y poética en Blancanieves* (2012)  
de Pablo Berger

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE, *Dead Ringers. Fundamentos de la identidad*

JEANNE RAIMOND, *La Vida de Santa Maria Egipciaca, le peche sans la peur : redemption, genre et evolution du schema social*

MICHÈLE RAMOND, *La grande fille*

MARÍA GUADALUPE SÁNCHEZ ROBLES, *Constitución de una instancia identitaria en “El grafógrafo” de Salvador Elizondo*

JEAN TENA, *La « génération innocente » : des « années de plomb » a « l’écriture en liberté »*

JORGE URRUTIA, *El exilio como literatura y la literatura como lucidez*

RESEÑA

Juan Goytisolo, *Ardores, cenizas, desmemoria*, por LUIS VICENTE DE AGUINAGA

**XXXI-1 (2016)**

AZUCENA G. BLANCO, La herencia de la estética frankfurtiana en el pensamiento de la diferencia

DAVID BOUCHER, Les spectres du totalitarisme dans *Les particules élémentaires*

OLALLA CASTRO HERNÁNDEZ, Enrique Vila-Matas o cómo habitar el filo del abismo

TOMÁS ESPINO BARRERA, La subversión del discurso científico en *Voyage au bout de la nuit*, de Louis-Ferdinand Céline

MARÍA JOSÉ GARCÍA HERNÁNDEZ, La música y los silencios. Una lectura sociocrítica de *Música amenazada* de Félix Grande

DOMINIKA JARZOMBKOWSKA, La simetría de lo disimétrico. Elementos del discurso de la histérica en un cuento de Esther Tusquets

MARIOLA PIETRAK, Ideologema de la familia en “Los viejitos” de Patricia Suárez

MARÍA ROSAL NADALES, La poesía en los tiempos del blog: jóvenes poetas españolas

CHRISTOPHE EMMANUEL SÉKA, La *Odisea* en la literatura española sobre inmigración africana

EVANGELIA TZEREMAKI, Espacios de amor y poder en *Del amor y otros demonios*

## XXXI-2 (2016)

### TRANSICIÓN

URSZULA ASZYK, El teatro español durante la transición política: las operaciones de “rescate” y “restitución” o la transformación (¿multiplicación?) de discursos

CARMEN BECERRA SUÁREZ, Transición sociopolítica y transición personal: intrahistoria y discurso en *Off-side*, de Gonzalo Torrente Ballester

MARIA BOGUSZEWICZ, *Amor de tango* de María Xosé Queizán y los discursos feministas de la transición desde una perspectiva sociocrítica

MARCIN KOŁAKOWSKI, Transición narrativa incompleta. La imagen de sí mismos en la novela gay popular de la España contemporánea

MAŁGORZATA MARZOCH, ¿Quién les habla? La codificación del cambio social en *Los santos inocentes* de Miguel Delibes y *Cuentos de Galitzia* de Andrzej Stasiuk

JULIA NAWROT, Tadeusz Kantor en la transición cultural española

KAMIL SERUGA, Una secuela de la transición: la generación x en *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas

DOLORES VILAVEDRA, Alternativas literarias al mito fundacional de la transición. El caso gallego

### DE VARIA LECTIO

BASANT MOHAMED GHETH, El tema de la tierra como manifestación del arraigo en la poesía de José Antonio Muñoz Rojas: visión socio-literaria

YANNICK LLORED, Poética del pensamiento dialéctico en *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos* de Rafael Sánchez Ferlosio

**XXXII-1 (2017)**

MEMORIA HISTÓRICA

MIGUEL CARRERA GARRIDO, El dolor del pasado: *Insensibles* (2012) y los mecanismos de lo fantástico y el terror al servicio de la recuperación de la memoria histórica

ALEJANDRO CIVANTOS URRUTIA, Más allá de la política: “Renovación proletaria”, una editorial anarquista desde la entraña de Andalucía

KAREN GENSCHOW, La memoria de los cuerpos. La representación de la tortura en *Los archivos del cardenal*

MAGDA POTOK, Javier Cercas leído en Polonia. Políticas de la recepción

LAIA QUÍLEZ ESTEVE, Los flecos de la memoria: reconstrucción, autoficción e impostura en el testimonio de Enric Marco

LUZ C. SOUTO, La memoria republicana y el discurso femenino en la transición: Tomasa Cuevas, Juana Doña y Carlota O’Neill

TRANSICIONES

CARLOS FREGOSO GENNIS, Transición discursiva: análisis crítico del discurso juntista español vs. el libertario americano (s. XIX)

GIUSEPPE GATTI RICCARDI, La negación al tránsito social en el teatro de Egon Wolff: *José* o la ceguera ante la transición histórica

STANISLAS MBASSI, El mito de la revolución y revolución del mito en las novelas de la revolución: el caso de *Los de abajo* de Mariano Azuela

YOLANDA MELGAR PERNÍAS, Paisajes subjetivos en *Hasta ya no ir*, de Beatriz García-Huidobro

MARIA GUADALUPE SÁNCHEZ ROBLES, Identidad, alteridad y transición en *La corte de los ilusos* de Rosa Beltrán. Ficción y realidad textual

### XXXII-2 (2017)

#### SUJETO CULTURAL / LEER LAS AMÉRICAS

##### I

EDMOND CROS, Le sujet culturel colonial et l'immigration. Les silences du discours idéologique

DANIEL MEYRAN, De la sociocrítica a la transdisciplinaridad: cuestión de método para leer las Américas

##### II

MARÍA AMORETTI HURTADO, Sociocrítica, decolonialismo e interculturalidad: el legado en Costa Rica

AUGUSTO ESCOBAR MESA, Lectura sociocrítica de *Angosta* de Héctor Abad Faciolince

MICHÈLE FRAU-ARDON, Subjetividad femenina y mujer tachada en *No me esperen en abril* de Alfredo Bryce Echenique

KAREN GENSCHOW, Sujetos culturales en disputa en *Manèges / La casa de los conejos* de Laura Alcoba

PASCAL KADIO KOUA, La sociocrítica y la problemática del sujeto cultural



- MARION POIRSON-DECHONN, L' iconoclisme poetique :  
modalites de deconstruction et de reconstruction d'un texte  
culturel et filmique
- JOSÉ PABLO ROJAS GONZÁLEZ, El sujeto cultural colonizado  
en los cuentos "Un alma" y "El clavel", de Ricardo Fernán-  
dez Guardia

**XXXIII-1 Y 2 (2018)**

ESTUDIOS SOCIOCRTICOS Y OTRAS APLICACIONES

- THÉOPHILE KOUI, Genotexte, phenotexte, situation sociolinguis-  
tique : quelques concepts fondamentaux du fonctionnement  
textuel
- MIRKO LAMPIS, Una incursión en la teoría sociocrítica desde la  
semiótica
- MICHÈLE FRAU-ARDON, Sumak kawsay y sujeto cultural en *No  
me esperen en abril* de Alfredo Bryce Echenique
- VALÉRIE ARRAULT, Analyse sociocritique de « la neutralite  
documentaire » de l'œuvre photographique de Bernd et  
Hilla Becher
- ALAIN TROYAS, *Fuente*, el todo en la parte
- ANDREA KAISER MORO, Sujeto, conciencia y guion de cine
- ALBERTO ZAZO ESTEBAN, La minoría protestante española,  
receptora de novelas anglófonas del siglo XIX
- ARÁNZAZU CALDERÓN PUERTA, Memoria, olvido y transición  
histórica en el relato "Ruinas, el trayecto: guerdá taro" de  
Juan Eduardo Zúñiga
- ANA GARRIDO GONZÁLEZ, La mujer en tránsito y sus dis-  
cursos subversivos. Penélope y sus primeros pasos hacia la  
emancipación en *Adiós María* de Xohana Torres

JOSÉ CABRERA MARTOS, Las raíces de la eternidad y el humanismo solidario en *Las pequeñas espinas son pequeñas* de Raquel Lanseros (con-claves a la agudeza y croquis del arte de ingenio)

DOSSIER : INTERPRETES ET TRADUCTEURS  
DANS L'ESPACE ATLANTIQUE : ENTRE ECUEILS  
ET DEPLACEMENTS DES FRONTIERES CULTURELLES

Introduction, par CAROLINE CUNILL et RÉDOUANE ABOUD-DAHAB

THOMAS BRIGNON, Du copiste invisible à l'auteur de premier ordre. La traduction collaborative de textes religieux en guarani dans les réductions jésuites du Paraguay

AMÉLIE DJONDO DROUET, Les dramaturges au siècle d'or: traducteurs et interprètes du mythe amazonique

JACQUES POTHIER, Passeurs de modernité : Coindreau et Sartre

DARÍO R. VARELA FERNÁNDEZ, L'hispanisme français et la traduction : Marcel Bataillon et l'*Essence de l'Espagne* (1923) de Miguel de Unamuno

## ÍNDICE DE AUTORES

- Abouddahab, Redouane  
Aguinaga Vázquez, Raúl de  
Aguinaga, Luis Vicente de  
Akassi, Clemente  
  Alchazidu, Athena  
Alcubierre Moya, Beatriz  
Alías Bergel, Antonio J.  
Aloati, Norma  
Alventosa, Pierre  
Alves, Maria do Céu  
Amoretti Hurtado, María  
Arrault, Valérie  
Aszyk, Urszula  
Ávila Martín, María del Carmen
- Barei, Silvia  
Bazán Bonfil, Rodrigo  
Becerra Suárez, Carmen  
Belgrano Rawson, Milagros  
Black, Stanley J.
- Blanco, Azucena G.  
Boeglin, Michel  
Boguszewicz, Maria  
Boucher, David  
Bouchet, Alexandra  
Brignon, Thomas  
Brugeron, Céline  
Brunel, Jean-Louis  
Bussière-Perrin, Annie
- Cabrera Martos, José  
Calderón Puerta, Aránzazu  
Cárdenas Fernández, Blanca  
Carle, Anne-Marie  
Carrera Garrido, Miguel  
Carvajal, Antonio  
Castro Hernández, Olalla  
Cepedello Moreno, María Paz  
Chen Sham, Jorge  
Chicharro Chamorro, Antonio

- Civantos Urrutia, Alejandro  
Clerc, Jeanne Marie  
Cros, Edmond  
Cunill, Caroline
- Djiman, Kasimi  
Dumousseau Lesquer, Magali  
Djongo Drouet, Amélie
- Escobar Mesa, Augusto  
Espino Barrera, Tomás  
Estrada Cárdenas, Alba Sovietina  
Estrada Cárdenas, Bárbara Esparta  
Ezquerro, Milagros
- Fariña Busto, María Jesús  
Fenoglio, Irène  
Flisek, Agnieszka  
Folkart, Jessica A.  
Frau-Ardon, Michèle  
Fregoso Génnis, Carlos  
Fuzier, Shuang
- García, Miguel Ángel  
García de la Sienra, Rodrigo  
García Hernández, María José  
García Illana, Pilar  
Garrido González, Ana  
Gasquet, Axel  
Gatti Riccardi, Giuseppe
- Genévrier Saint-Cricq, Dominique  
Genschow, Karen  
Gheth, Basant Mohamed  
Glinenoer, Anthony  
Gómez Gray, Alana  
Gómez Moriana, Antonio  
González Arce, Teresa  
González Fernández, Helena  
González Requena, Jesús  
Goytisoló, Juan  
Gregori i Gomis, Alfons  
Gruia, Ioana
- Hansen, Hans Lauge  
Heches, Dominique  
Hermosilla Álvarez, María Ángeles
- Jarzombkowska, Dominika
- Kaiser Moro, Andrea  
Kolakowski, Marcin  
Koniecki, Sylvia  
Koua, Pascal Kadio  
Koui, Théophile  
Kressova, Nina  
Kumor, Karolina
- Lampis, Mirko  
Levine, Linda Gould  
Linares Alés, Francisco

- Llored, Yannick  
 Lope Salvador, Víctor  
 López de Abiada, José Manuel
- Malfatti, Sarah  
 Marín Escudero, Pablo  
 Martín Arias, Luis  
 Martín Hernández, Evelyne  
 Marzoch, Malgorzata  
 Mbassi, Stanislas  
 Mékouar-Hertzberg, Nadia  
 Melgar Pernías, Yolanda  
 Meyran, Daniel  
 Mier, Rodrigo  
 Mohssine, Assia  
 Montoya Juárez, Jesús  
 Mora, Pablo  
 Morgan-Proux, Catherine  
 Morón Espinosa, Antonio César  
 Moszczyńska-Dürst, Katarzyna
- Nawrot, Julia
- Oliva Marañón, Carlos  
 Ortiz de Zárate, Amaya
- Palermo, Zulma  
 Pardo Fernández, Rodrigo  
 Parello, Vincent  
 Pietrak, Mariola  
 Poirson-Dechonne, Marion
- Pothier, Jacques  
 Potok, Magda  
 Puche Gutiérrez, Teresa  
 Pujante Sánchez, José David  
 Pulido Tirado, Genara
- Quílez Esteve, Laia  
 Quintanilla, Susana  
 Quirarte, Vicente
- Raimond, Jeanne  
 Rajotte, Pierre  
 Ramond, Michèle  
 Rey Álvarez, Alfonso  
 Rienda, José  
 Rodríguez, Gabriela  
 Rodríguez Cascante, Francisco  
 Roig Miranda, Marie  
 Rojas González, José Pablo  
 Rolland-Thiers, Olivia  
 Rosal Nadales, María  
 Royo, Amelia  
 Ruisánchez Serra, José Ramón  
 Ruiz Martínez, José Manuel
- Salas Romo, Eduardo A.  
 Saldaña Sagredo, Alfredo  
 Sánchez Hernández, María F.  
 Sánchez Robles, María Guadalupe  
 Séka, Christophe Emmanuel  
 Seruga, Kamil

Servén Díez, María del Carmen  
Siary, Gerard  
Soubeyroux, Jacques  
Souto, Luz Celestina  
Szurmuk, Mónica

Tena, Jean  
Torras, Meri  
Torres Hortelano, Lorenzo Javier  
Troyas, Alain  
Trueba Mira, Virginia  
Tzeremaki, Evangelia

Ulloa Inostroza, Carla  
Urrutia Gómez, Jorge

Varela Fernández, Darío R.  
Vidal Valiña, Carmen Marina  
Vilavedra Fernández, Dolores  
Villaceque, Sol

Wachowska, Judyta  
Wahnón Bensusan, Sultana

Zazo Esteban, Alberto

**eug** EDITORIAL  
UNIVERSIDAD  
DE GRANADA



ISSN: 0985-5939