

Crisol

N° 12 – 2008

Nouvelle Série

**Publication du Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines
de l'Université de Paris Ouest Nanterre La Défense**

(Directeur : Thomas Gomez)

**200, avenue de la République
92000 Nanterre Cedex**

Directeur de la publication :

Thomas Gomez

Comité de rédaction :

Jean Canavaggio – Marie-Claude Chaput

Bernard Darbord – Michèle Escamilla

Joseph Farré – Bernard Sicot

Françoise Aubès – Jacques Maurice

Juan Paredes – Emmanuelle Sinardet

Bernard Sesé

Administration :

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Bât. des Langues (V), 1^{er} étage, bureau 137

Tel : 01.40.97.56.68

E.Mail:gomez@u-paris10.fr

© Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines, 2010
ISSN : 0764-7611
ISBN : 978-2-85901-038-6

Couverture :
Pont de l'Inca (Andes de Chili).

Sommaire

Thomas Gomez	
<i>Avant-propos</i>	5
Christian Boix	
<i>De quelques distorsions dans l'usage du passé simple et du passé composé en français et en espagnol</i>	7
David Macias, Sara Benet et Mónica D. Reynoso	
<i>Revaluación de la traducción en la clase de lengua</i>	17
Christophe Couderc	
<i>Littérature et anthropologie : la Comedia espagnole du Siècle d'Or et la question du mariage</i>	33
Mercedes Almagro	
<i>Poner voz al silencio a traves de la obra Historia de una maestra de Josefina Rodríguez Aldecoa y de Diario de una maestra de Dolores Medio</i>	51
Maria do Carmo Martins Pires	
<i>Basse-cour et dépendances : la société postcoloniale capverdienne vue par Germano Almeida</i>	69
Esther Rippa	
<i>Roberto Arlt : la fièvre de l'or, le démon de midi</i>	85
Philippe Colin	
<i>Espace, identité et utopie de la connaissance dans Estado de la geografía del Virreinato de Bogotá de Francisco José Caldas</i>	151
Malika Amrane	
<i>Picasso et le théâtre</i>	181
Création	
Oscar Márquez Ovando	
<i>Poemario</i>	195
Sam Gote Moz	
<i>Rameras para América</i>	207

Avant-propos

CRISOL (*NOUVELLE SÉRIE*) vit encore, en dépit du rythme irrégulier de sa parution qui pourrait laisser penser que notre revue s'essouffle. Ce n° 12 vient le rappeler opportunément. En réalité plusieurs numéros sont en cours de confection simultanément et paraîtront sous peu.

Fidèle à la vocation ibéro-américaniste et généraliste de la revue, ce numéro présente des études originales en linguistique, en didactique des langues, en littérature classique, littérature moderne espagnole, littérature de langue portugaise et littérature argentine.

On y trouvera également une très suggestive étude de civilisation hispano-américaine et une autre sur Picasso et le théâtre. Sans oublier la traditionnelle section « Création » qui offre une sélection de poèmes inédits du poète mexicain Oscar Márquez Ovando et le premier chapitre d'un roman par épisodes de Sam Gote Moz.

Très bonne lecture

Thomas GOMEZ
Directeur de Crisol

De quelques distorsions dans l'usage du passé simple et du passé composé en français et en espagnol

LES INTERROGATIONS COMPARATIVES qui vont suivre prennent place dans un champ souvent visité. Les conditions d'emploi de ces deux tiroirs verbaux ne se recouvrent pas dans les deux langues romanes pourtant voisines que sont l'espagnol et le français : de là les nombreuses études consacrées à cet aspect linguistique, tant au sein des grammaires à visée didactique que dans les réflexions théoriques consacrées à chaque langue. Pour cette raison même, mon but n'est pas de revenir sur l'ensemble des caractéristiques et explications déjà données, mais plus simplement de questionner quelques phénomènes périphériques généralement laissés pour compte.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, je rappellerai que si les nomenclatures grammaticales françaises ne font guère appel qu'aux termes de *passé simple* et *passé composé*, les désignations relatives à ces formes verbales sont souvent remises en question par les grammaires hispaniques. Depuis Andrés Bello qui opposait *pretérito* (passé simple, aoriste) et *antepresente* (passé composé), en passant par Gili Gaya qui préfère utiliser *pretérito perfecto absoluto* (passé simple) vs *pretérito perfecto actual* (passé composé) et jusqu'à Maurice Molho qui parle de *présent transcendant* pour se référer au passé composé, les diverses formulations attestent d'une remise en question permanente du contenu de ces deux formes, tant sur le plan temporel qu'aspectuel. De la même façon, le débat n'est pas clos entre les tenants d'une définition du prétérit composé par sa valeur aspectuelle fondamentale, en langue¹, et ceux qui pensent que l'évolution

¹ MOLHO, M., 1975, *Sistemática del verbo español*, Madrid, Gredos, p. 280-281. « *Ha vivido* [il a vécu] outrepassa *vivió* [il vécut] sur le double plan temporel et notionnel. Le

actuelle de la langue espagnole fait glisser la valeur aspectuelle d'accompli du présent vers une valeur de passé contigu ou immédiat². Ajoutons encore que si pour Maurice Molho le passé composé se caractérise par son aspect transcendant (accompli), il est également un *présent résultatif*, ce qui revient à lui octroyer une seconde valeur aspectuelle liée. Cette idée est d'ailleurs nuancée par Dapena et Álvaro (1989)³. Pour eux, le passé composé n'exprime pas en lui-même le résultat : il l'implique ou le présuppose. D'où leur hypothèse d'une valeur aspectuelle *pré-résultative* pour le passé composé espagnol, lequel désignerait l'action ou le processus qui précède un résultat. De la même façon que le mode d'action (Aktionsart) est distinct dans « monter » et « atteindre le sommet », atteindre le sommet étant résultatif, on peut considérer que « dormirse » est pré-résultatif par rapport à « estar dormido », ou que « s'en aller » est pré-résultatif par rapport à « se trouver ». De même dans l'énoncé « Juan se ha marchado a Caracas » (Jean est parti à Caracas), le passé composé pose un pré-résultatif dont le résultat sera : « Juan está en Caracas » (Jean est à Caracas).

On peut retirer de ces multiples nuances quelques lignes de force aptes à guider un locuteur étranger (français en l'occurrence) dans l'usage contrasté du passé simple et du passé composé en espagnol : le passé composé espagnol, comme toutes les formes composées, dirait l'accompli, c'est-à-dire qu'il renverrait à une action antérieure à la période dont on parle, avec signalement d'une trace ou d'un résultat dans/pour cette période. De cette « séquelle » guillaumienne peuvent naître divers effets de sens, dont le passé proche, ou des mises en relation psychologique, énonciative, argumentative, qui peuvent établir un lien temporel long entre l'achèvement du processus visé et le moment de l'énonciation. Par exemple tel auteur parlant de son œuvre dans un dialogue télévisé : « He escrito este libro hace muchos años... » (J'ai écrit ce livre il y a de nombreuses années). En second lieu, la double valeur acquise par le passé composé français, à la fois accompli du présent et substitut oral de l'aoriste, n'existe pas en espagnol et tout apprenant français devra donc avant tout savoir reconnaître l'une et l'autre valeur dans sa propre langue pour choisir à bon escient la forme espagnole qui convient. En dehors de cette différence notable, le *pretérito perfecto simple* espagnol est l'équivalent du passé simple

dépassement temporel n'est que la conséquence mécanique du dépassement notionnel, c'est-à-dire aspectuel. »

2 CAMPRUBI, M., 2001, *Etudes fonctionnelles de grammaire espagnole*, Toulouse, PUM, col. Amphi 7, p. 127.

3 DAPENA, P., ÁLVARO, J., 1989, *Tiempos y formas personales del verbo*, Madrid, Arco/Libros, p. 67-68.

français (ou de son substitut actuel oral passé composé) et le *pretérito perfecto compuesto* est l'équivalent du passé composé français dans sa valeur d'accompli du présent.

Mais ces valeurs aspectuelles sémantiques profondes suffisent-elles à rendre compte de toutes les contraintes de sélection et de tous les usages de ces formes ? La correspondance est-elle aussi simple ? Comme le fait observer Kleiber (1997, 30) : « Plus on postule un sens abstrait, détaché ou dégagé d'une gangue référentielle jugée étouffante ou opacifiante, et plus on éprouve de la peine à faire le raccord entre le sens non descriptif ou le sens abstrait postulé et le référent finalement désigné. »⁴

PRETÉRITO PERFECTO SIMPLE vs PASSÉ SIMPLE

Pour commencer par ce qui pourrait sembler ne guère poser de problème, considérons les emplois du « passé simple » dans les deux langues. Les grammaires relèvent des spécificités d'emploi du *pretérito simple* que ne saurait avoir le passé simple en français. Par exemple la capacité du passé simple espagnol à se substituer aux formes du passé antérieur, ou même du plus-que-parfait, et donc de signifier discursivement l'accompli du passé : « luego que terminó su trabajo se fue a comer » (Dès qu'il eut terminé son travail, il partit manger) ou encore la possibilité d'exprimer au présent une action que l'on rejette fictivement dans le passé, par exemple quand on dit avec soulagement : « ¡Ya terminado! ». Comme on le voit, cette forme verbale possède en espagnol une « plasticité » temporelle et aspectuelle plus grande que le passé simple français : son aspect perfectif semble se doubler d'une valeur d'accompli... Car si l'aspect transcendant se caractérise par le fait que le sujet « est sorti de l'action », on aura du mal à croire que lorsqu'un locuteur s'exclame : « ¡Ya terminado! », il ne se perçoit pas dans un au-delà, comme ayant déserté cette même action⁵. Cette possibilité offerte par la langue espagnole montre d'ailleurs la difficulté à séparer radicalement les notions d'accompli (aspect transcendant dans la terminologie guillaumienne) et de perfectif : est-ce que le passé simple n'exprimerait pas l'accompli parce qu'il ne comporte pas de phase résultative ? Pourtant, dans une action envisagée au passé simple, le procès a été conduit à son terme, comme en témoigne le caractère douteux

⁴ KLEIBER, G., 1997, *Nominales : essais de sémantique référentielle*, Paris, Armand Colin, p. 30.

⁵ C'est bien ce que semble vouloir dire Michel Bénaben lorsqu'il explique ce type d'emploi de la façon suivante : « le locuteur rejette fictivement l'action (encore présente) dans le passé, la considère comme définitivement accomplie et lui refuse désormais tout accès à son présent » (c'est moi qui souligne).

de l'énoncé suivant : « Marie but une tasse de café *qu'elle ne finit d'ailleurs jamais* ». Si l'imperfectif n'envisage pas le terme de l'action, alors le présent, l'imparfait ou le futur relèvent forcément du non-accompli ; mais la frontière est beaucoup plus délicate à établir pour le passé simple. Quoique forme simple (opérative et ponctuelle si l'on veut), le passé simple implique une totalité d'action⁶, donc une action conduite jusqu'à son terme, totalement *accomplie*. Ce chevauchement aspectuel mental explique peut-être pourquoi la langue espagnole a pu ainsi « élargir » les valeurs et fonctions de la forme verbale « *prétérit simple* » aux cas que nous venons d'envisager.

Une seconde différence entre les deux systèmes linguistiques apparaît dans l'emploi des formes au sein de l'enchaînement narratif. Dans une suite processuelle française, il est aisé d'observer que le passé composé et le passé simple ont un comportement distinct. En effet, le passé composé français admet aussi bien l'ordre discursif narratif (inférence en avant) que l'ordre explicatif (inférence en arrière) :

- *Pierre a poussé Jean. Jean est tombé.* => Narration : inférence en avant
- *Jean est tombé. Pierre l'a poussé.* => Explication : inférence en arrière

Toujours en français, avec le passé simple on ne peut avoir qu'un ordre discursif narratif où l'ordre des énoncés suit l'ordre chronologique des faits⁷ :

Pierre poussa Jean. Jean tomba.
Mais : *- *Jean tomba. Pierre le poussa.**

Jean laissa tomber le verre. Le verre se cassa.
Mais : *- *Le verre se cassa. Jean le laissa tomber.**

Si l'on considère maintenant le comportement du *pretérito perfecto simple* (passé simple) espagnol, on observe que ce dernier, à la différence du français, accepte la distribution de l'ordre discursif explicatif (inférence en arrière) :

6 Rappelons que l'action complète, au sens fondateur du *muthos* aristotélicien, comporte un début, un milieu et une fin...

7 Ceci est particulièrement vrai pour des phrases offrant des actions successives. Les phrases complexes admettent également des inversions chronologiques au passé simple en français, dans le cadre des relatives. Mais ces dernières font d'une phrase une adjectivation/détermination de substantif de la principale et il n'y a pas à proprement parler d'actions successives. Par exemple : *Il lut tous les livres qu'il acheta.*

- Bajaron los pasajeros. [pues] Aterrizó el avión.
- Le pusieron una multa. Se saltó un stop.

Là encore, le passé simple français se montre plus contraint dans son usage que le passé simple espagnol. L'explication traditionnelle de la difficulté d'emploi du passé composé dans le récit écrit français est que le passé composé provoque une impression d'accumulation des résultats processuels envisagés. Le passé composé français, par sa valeur d'origine d'accompli, appose les phrases les unes aux autres sans créer d'effet de succession temporelle. La dynamique du récit, basée sur l'inférence en avant (*post hoc ergo propter hoc*), est ainsi brisée avec le passé composé, d'où le maintien dans le récit écrit du passé simple en français⁸. Si le passé composé français peut se prêter à un ordre explicatif, à des inférences en arrière, c'est parce que la déconnexion des faits entre eux, produite par l'aspect accompli, oblige le récepteur à reconstituer pragmatiquement la signification, par des inférences en avant ou en arrière, selon la stratégie fournissant le résultat sémantique le plus cohérent. Curieusement, le passé simple espagnol (*pretérito perfecto simple*) se prête à la même distribution que le passé composé français : tout se passe comme si, une fois encore, cette forme verbale renfermait une valeur aspectuelle accomplie. Ou tout au moins comme s'il était possible d'actualiser en priorité la dimension d'achèvement que présuppose le caractère perfectif absolu de ce « temps ».

Un peu à l'inverse du français qui a vu le passé composé (/+perfectif ; +accompli/) recouvrir le passé simple, l'espagnol semble posséder un passé simple (en théorie /+perfectif ; -accompli/) susceptible d'activer un aspect accompli mécaniquement induit par la globalité du perfectif. C'est vraisemblablement cette particularité qui garantit sa force et sa vitalité dans la langue espagnole et il est intéressant de remarquer que certaines régions latino-américaines pratiquent une neutralisation totale de l'opposition /passé simple vs passé composé/ au profit du *pretérito perfecto simple*, alors que la tendance inverse n'existe nulle part dans les pays de langue espagnole.

Le passé composé

Il a été fait allusion précédemment à la valeur résultative du passé composé, certains grammairiens espagnols préférant voir dans cette forme un

⁸ Cf. par exemple la synthèse de MAINGUENEAU, D., 1986, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, p. 33-43.

aspect pré-résultatif. Je voudrais maintenant revenir sur ce point et tenter de montrer que le passé composé français peut sans doute aller plus loin dans la vision résultative que le passé composé espagnol.

Commençons par le français. Tous les écoliers connaissent la règle de l'accord du participe passé avec le COD lorsque celui-ci est placé avant le verbe, mais ils ne possèdent qu'une partie des clés de ce mécanisme qui n'est pas qu'un simple caprice orthographique. En effet, que se passe-t-il dans un énoncé comme : « La chemise que j'ai repassée » ? On assiste ici à une dégrammaticalisation de la forme verbale composée : même si le sujet a fait l'action de repasser, quand on considère le résultat final, le participe n'est plus relié au sujet mais au COD « chemise ». On fait l'accord comme pour un adjectif, la forme verbale se trouvant d'ailleurs dans une relative dont la fonction est de détermination/ adjectivation. Il y a des chemises repassées et des chemises froissées, accessoirement avec mention secondaire de l'agent froisseur ou défroisseur. Ainsi donc, de par cette structure inconnue de l'espagnol, le français pousse le résultat jusqu'à son terme adjectival, au sein même de la forme passé composé.

Une autre différence de la langue française par rapport à la langue espagnole est l'utilisation de deux auxiliaires (avoir/être) en français, alors qu'il n'en reste plus qu'un en espagnol (haber). Là encore, le français, grâce à l'emploi de l'auxiliaire « être », peut considérer l'état résultant de l'action conduite sur lui-même par le sujet : « Il est sorti, monté, devenu, etc... ». Et dans ce dernier cas, le français peut jouer sur divers degrés d'aspectualisation en choisissant d'actualiser une phase processuelle pré-résultatative (quasi opérative) ou au contraire une phase résultative statique (quasi adjectivale) :

- *Il est arrivé ce matin* : insiste sur la phase processuelle, sur l'accomplissement de cette phase.
- *Il est arrivé depuis ce matin* : insiste sur le résultat, ou plus exactement sur l'état résultant.

Des deux énoncés qui précèdent, seul le premier peut être traduit littéralement en espagnol :

- *Il est arrivé ce matin* => *Ha llegado esta mañana*

Le deuxième exemple aboutit à un énoncé espagnol irrecevable⁹ :

– *Il est arrivé depuis ce matin => *Ha llegado desde esta mañana**

Ce qui prouve que le passé composé espagnol se cantonne plutôt à une valeur aspectuelle pré-résultative, comme le disent Dapena et Álvaro (1989). Cela n'empêche aucunement que le passé composé espagnol puisse entrer dans des structures où figure le relateur « desde » (depuis), mais on observera que dans ces énoncés on a un *processus*¹⁰ qui dure jusqu'au présent et non pas la possibilité sémantique d'une résolution de ce processus en un *état résultant* présent¹¹ :

– *No ha dejado de llamar desde esta mañana*

– *Se ha encerrado en su casa desde lo de su despido*

– *Desde el lunes, no se ha presentado en el despacho*

Pour finir sur une ultime suggestion, je relèverai dans la presse espagnole une fréquence d'emploi du passé composé supérieure à la moyenne de l'usage écrit (du strict point de vue de la mesure quantitative). Tout comme le français *oral* a pu favoriser la généralisation du passé composé aux dépens du passé simple en raison du rapport privilégié que le passé composé (accompli du présent) entretient avec la situation d'interlocution, avec le *Ego, Hic et Nunc* de l'énonciation, on remarque que le *pretérito compuesto* espagnol apparaît volontiers dans le discours journalistique¹². On peut penser que la proximité des faits passés relatés, de même que leur incidence sur la teneur présente/énonciative du commentaire journalistique, justifient pleinement l'emploi de ce « tiroir verbal ». Mais il n'y a pas qu'une question temporelle, car le passé composé, comme le présent, peut désigner des référents passés (« Hace tres años que se ha muerto

9 On dirait plutôt : « Está aquí desde esta mañana », l'emploi du verbe « estar » disant bien l'état résultant.

10 C'est la raison pour laquelle on aura souvent des formes négatives, en espagnol, avec « desde ». Le processus est en ce cas celui de l'attente de la réalisation, de l'attente du résultat contraire à celui qui est nié. Par exemple : « Desde que lo conozco, nunca le he oído decir... » (Depuis que je le connais, jamais je ne l'ai entendu dire...).

11 Pour dire l'état résultant, l'espagnol utilise la structure verbale /tener + participe passé/, tournure qui présuppose d'ailleurs l'accord du participe passé avec le COD et nous ramène à la valeur quasi adjectivale que nous avons relevée pour le français : « Tengo ahorrados mil euros ».

12 Les exemples proposés par Michel CAMPRUBI (2001) pour étayer son hypothèse de la valeur de passé contigu ou immédiat sont tirés de la presse pour l'essentiel, de contextes interlocutifs dans les autres cas.

mi padre »), des référents présents (« He dicho »), des référents futurs (« Cuando veas que el mundo te ha abandonado, reflexionarás sobre la condición de los hombres¹³ »). On explique généralement ce phénomène en disant que si l'époque varie, c'est que le contexte discursif fournit à la forme /passé composé/ un référentiel où vient s'ancrer sa valeur perfective et accomplie, l'observateur pouvant se projeter dans des époques diverses et se désolidariser ainsi du repère de l'énonciateur énonçant. Certes, mais cela revient à croire que les tiroirs verbaux ont une valeur profonde immuable, indépendante de la construction –et de la réception– active du discours¹⁴. Il existe aussi des conditions pragmatiques qui favorisent stratégiquement l'apparition du passé composé : ce dernier s'impose dans les cadres de production explicitement dialogiques et il véhicule une force performative supérieure à celle du passé simple. Dans la grande majorité des cas, c'est le caractère allocutif du discours, la force d'engagement dialogique qui favorise l'apparition de la forme composée :

- *Hace muchos años que he escrito este libro* (dialogue + visée argumentative)
- *Dentro de cinco años ha salido de la cárcel y ha vuelto a Marbella a trapichear. ¡Si lo sabré yo !* (engagement du locuteur)
- *Dentro de un año nos han vuelto a cambiar los planes de estudio* (pari indigné)

En fait, une échelle graduelle oppose le passé simple et le passé composé sur un axe allocutif :

Passé simple <-----> Passé composé	
[- allocutif]	[+ allocutif]
l'énonciateur s'efface ;	l'énonciateur s'implique ;
le destinataire n'est pas	le destinataire est
directement concerné	directement concerné

Par exemple, si l'on veut insister sur le bénéfice indéniable des séjours linguistiques et que l'on veuille convaincre son interlocuteur, on dira plus volontiers :

¹³ Ce dernier exemple est donné par GILI GAYA, S., 1961, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Vox, p. 152.

¹⁴ Par exemple, l'indicatif ne véhicule pas obligatoirement, au présent, les traits /+réel ; +factuel/ : « Vous êtes mort et vous arrivez au paradis : que dites-vous en premier lieu à Saint Pierre ? ». C'est l'inadéquation flagrante entre la perception du réel et le contenu de l'énoncé qui conduit à construire une représentation imaginaire (/+virtuel/) du contenu de l'énoncé.

De quelques distorsions dans l'usage du passé simple ...

– *Mi hermano ha pasado un año en París y su francés es buenísimo*

[+allocutif ; énonciateur et destinataire impliqués]

Si au contraire il y a « désengagement », si on se réfère au même événement pour contredire l'effet bénéfique de ces mêmes séjours, on dira plutôt :

– *Mi hermano pasó un año en París y su francés sigue pésimo*

[-allocutif ; l'énonciateur se désimplique, le destinataire est invité à faire de même]

Sur ce dernier point, les deux formes composées française et espagnole se rejoignent : la force performative du passé composé ne saurait être véhiculée par le passé simple. De là, sans doute, le ferme maintien du passé composé espagnol face à son concurrent passé simple et ce malgré l'amplification des valeurs et emplois de la forme simple (accompli), tels que je les ai relevés : les discours politique, journalistique, argumentatif, voire expressif et conatif, ne sauraient se passer sans perte de l'engagement allocutif que permet le passé composé.

Aux deux bouts de la chaîne linguistique contrastive que nous avons établie, on s'aperçoit donc que la tendance du français à élargir l'usage du passé composé tout en se trouvant obligé de maintenir la forme simple au sein du récit narratif écrit trouve son pendant inversé en espagnol. Cette langue pourrait tendre à élargir et généraliser l'emploi du passé simple, mais les nécessités de l'engagement allocutif à l'oral rendent le passé composé indispensable dans l'économie pragmatique du discours. La contrainte pragmatique espagnole semble d'ailleurs plus efficiente que la contrainte narrative française, puisque la vitalité du passé composé espagnol est largement supérieure à la survie embryonnaire du passé simple français.

Christian Boix
Université de Pau

Revaluación de la traducción en la clase de lengua

1. Introducción

LA TRADUCCIÓN ha sido prácticamente eliminada de la enseñanza de lenguas segundas y extranjeras. En efecto, lo que prima es el uso del método directo con un enfoque comunicativo. Así, muchos enseñantes han decidido no usar formalmente la L1 (en nuestro caso, el español) en el aula de clase y evitar los ejercicios de traducción. Pero habría que interrogarse dentro de qué medida esta estrategia de enseñanza es positiva para el conjunto de aprendientes.

En una clase centrada en el estudiante (*student-centered*) lo que prima es el respeto de las diferencias de cada estudiante. Por consiguiente, el enseñante debe respetar, en de la medida de lo posible, las diferentes maneras de aprender de cada aprendiente. Así, es posible que para ciertos estudiantes el método directo dé buenos resultados. No obstante, hay que subrayar que para muchas generaciones el método gramática-traducción haya sido muy efectivo y esto desde el Medioevo (en el mundo occidental).

Durante *el Medioevo*, los escribas en Europa traducían los textos con el fin de dar a conocer “la palabra de Dios”. La labor de muchos monjes en monasterios era principalmente traducir los textos latinos, griegos e incluso hebreos y árabes a las lenguas vernáculas (antiguo español, antiguo francés, etc.) para su difusión. De este modo esos textos podían ser comprendidos por el “pueblo llano” que en su mayoría desconocía las lenguas cultas. Así, se desarrolló el método de enseñanza que conocemos hoy en día como *gramática-traducción*. Y es que, en aquellos tiempos, lo que contaba era desarrollar *las destrezas escritas* (comprensión y producción escritas) ya que los textos se habían convertido en el medio de dar a conocer no sólo la religión sino

también las ciencias y las humanidades. La traducción y la traducción inversa¹ fueron usuales para el aprendizaje. El dominio de la gramática de la lengua 1 y de la lengua 2 era de gran importancia en el proceso de aprendizaje.

Sin embargo, las élites habían comprendido que para aprender una lengua necesitaban poder comunicarse con ella. Durante la era industrial, era corriente que las familias pudientes, por ejemplo en Inglaterra, contrataran niñeras francesas con el fin de que los hijos aprendieran francés (método conocido como el de la niñera – la *méthode de la nourrice*). También se optó por enviar a los hijos al extranjero para que aprendieran la lengua (método del baño María – la *méthode bain Marie*). De manera empírica se constató que interactuando en un medioambiente donde se habla una lengua X, el individuo termina por aprenderla (si no perfectamente por lo menos adquiere habilidades de comprensión y de comunicación. Así fue surgiendo el método directo en el que las interacciones en clase se hacían exclusivamente en la lengua extranjera. Este método se centraba sobre todo en la adquisición de las destrezas orales (comprensión y expresión oral) así como el descubrimiento de la cultura extranjera, por lo que se preferían enseñantes nativos.

Con este nuevo enfoque en la adquisición de destrezas orales surgen escuelas de lengua (cf. Berlitz), sobre todo en las naciones comerciantes, cuyo objetivo principal es comunicar con sus clientes extranjeros en sus respectivas lenguas. Con el paso de los siglos este enfoque en la comunicación se ha ido enriqueciendo con el desarrollo de las ciencias (primero de la psicología, luego la llegada de la lingüística y, actualmente, incluso de las neurociencias). Poco a poco, la traducción y la gramática fueron quedando en un segundo plano hasta ir desapareciendo de los métodos y manuales que conocemos hoy en día sobre todo en el continente americano.

Consideramos que el uso de los ejercicios de traducción e interpretación en clase podrían incitar el aprendizaje/adquisición de la lengua “blanco”. Así, sostenemos que la traducción puede contribuir a la adquisición de una mayor granularidad a nivel léxico y a nivel gramatical. Como lo explica Colette Noyau, una mayor granularidad corresponde a una mayor precisión en el discurso de un aprendiente (Noyau et al., 2005), es decir, es capaz de comprender y establecer matices utilizando el idioma “blanco”. Además, este tipo de ejercicios permite una mejor comprensión intercultural entre la lengua/cultura fuente (*source*) y la lengua/cultura blanco (*target*). Por último, veremos

¹ La traducción corresponde a pasar un texto de la lengua nacional a la lengua extranjera. La traducción inversa sería lo inverso, es decir, de la lengua extranjera a la lengua nacional. En Francia el primero se llama *version* y el segundo *thème*.

que su empleo en el aula desarrolla competencias aplicables al área académica y profesional.

2. El aprendizaje/adquisición del vocabulario

Bajo un enfoque comunicativo, el aprendiente aprende/adquiere vocabulario dentro de contextos cotidianos. Así, la riqueza léxica se encuentra limitada a las situaciones del día a día, es decir, a las palabras más frecuentes de una lengua. Por consiguiente, un estudiante bajo un enfoque comunicativo alcanzará un nivel de maestría léxica que corresponderá al léxico promedio de un locutor nativo. Sin embargo, si el aprendiente desea alcanzar un nivel superior debe tener un acercamiento más textual de la lengua. Así, el estudio de textos o materiales llamados *auténticos* de variedad de contenido podría ayudarle a adquirir un vocabulario más rico y por ende aumentar su granularidad léxica. Para lograr estos objetivos el ejercicio de la traducción tiene ciertas ventajas.

2.1. Ventajas

Por una parte, tanto la *traducción* como la *traducción a la vista* permiten enriquecer el vocabulario lo que a su vez aumenta la granularidad y la fluidez de la producción del aprendiente, sea ésta oral o escrita. Por otra parte, el uso de la traducción permite aprender el vocabulario en contexto. Con la *traducción a la vista*, se desarrolla la capacidad para deducir rápidamente el significado (*comprensión escrita*) y expresarlo en términos generales (*producción oral en la lengua blanco*), ya sea con el término exacto o parafraseando

2.1.1. Aumentar la “granularidad” léxica y la fluidez del aprendiente

La interlengua de un aprendiente en sus primeros estadios es muy limitada. Por ejemplo, para un estudiante principiante de español, la palabra *casa* corresponde, *grosso modo*, a un lugar cerrado donde se vive. Su granularidad léxica es baja. Los aprendientes de una lengua aprenden un *signo prototipo* y es este signo que utilizarán para hacer referencia a entidades que se asemejan en el mundo real. Y es que, aunque estén conscientes de que no se trate exactamente del mismo elemento, no cuentan en su bagaje léxico con el significante exacto. Así, el significante *casa* será utilizado para significados distintos como lo son *apartamento, suite, choza*, etc. Estos significados si bien no son exactos, mantienen relaciones semánticas: se trata de viviendas. Y es que el nivel de granularidad del aprendiente en sus primeros estadios es pobre y no le permite establecer matices en la lengua “blanco”. Dicha granularidad

irá aumentando a medida que vaya incorporando más vocabulario. Son precisamente los ejercicios de traducción, pensamos, los que pueden promover esa búsqueda del significante pertinente.

Además de promover la exactitud léxica, los ejercicios de traducción también pueden mejorar la fluidez. Es precisamente la complejidad léxica de la lengua “blanco” lo que a menudo hace que los principiantes en idiomas extranjeros se sientan limitados en su capacidad para expresarse con precisión, sobre todo en el caso de los aprendientes adultos. Sin embargo, el uso de sinónimos en su propio idioma y la traducción de los mismos puede ayudarles a superar esta limitación. Esto es lo que se conoce bajo el enfoque comunicativo utilizado por el Marco Europeo Común de Referencia (de ahora en adelante MEQR) como *competencia de estrategias compensatorias (strategic competence)* indicado por Canale & Swain (1980) y Canale (1983). Usando la jerarquía de sinónimos en la L1, un enseñante puede conducir al aprendiente a proponer un sinónimo aproximado en la lengua “blanco”. Por ejemplo, el estudiante que aprende inglés conoce la palabra *choza* en su idioma materno, pero no conoce el equivalente inglés. Esto interrumpe la fluidez de su discurso. Al promover el uso de los sinónimos monolingües, el enseñante no solamente promueve las aproximaciones de palabras, sino que de paso le va enseñando una serie de familias de palabras (*villa, propiedad, quinta, estancia, chalet, casa veraniega*, etc). Los estudiantes podrían considerar sinónimos como *cabaña, casucha, barraca* e incluso *casita* que pueden traducir luego como *little house* (“pequeña casa” /I/). Si bien *hut* sería la mejor palabra a elegir para traducir *choza*, la frase *casa pequeña* o *casita* se acerca al significado y les permite continuar con un discurso fluido.

2.1.2. Aprender el vocabulario en contexto

A través de los textos, el vocabulario se va aprendiendo en contexto. Efectivamente, un significante puede tener significados distintos en función del marco que lo rodea. Así,

(1) *a smart boy* no es lo mismo que

(2) *a smart car*.

De forma aislada, *smart* tiene diferentes interpretaciones. Bajo un enfoque comunicativo el aprendiente estaría sólo confrontado al más común: *listo, inteligente*. Sin embargo, como podemos ver en el ejemplo 2, *smart* tiene otros significados. *A smart car* no es un *carro inteligente* sino un *carro elegante*.

Así, el ejercicio constante de la traducción podría permitir al aprendiente apropiarse de los diferentes significados (*polisemia*) que puede tener un

significante. De paso, el aprendiente va aumentando su vocabulario lo que permite brindar una mayor granularidad a su discurso. El estudiante no solamente aprende a elegir adecuadamente la acepción apropiada en el diccionario para un término sino a emplear el registro adecuado.

2.2. Cómo utilizar la traducción según los niveles del MECR

La adquisición léxica se hace gradualmente. Definir exactamente qué tipo de vocabulario introducir en cada nivel es tarea complicada. En todo caso, lo que se preconiza en el MECR es ir de lo concreto a lo abstracto y de lo común a lo menos frecuente.

2.2.1. Nivel A: enseñar frases (chunks) de uso comunicacional

En los primeros estadios de aprendizaje, la lengua “blanco” es de difícil comprensión sobre todo cuando se trata de explicar vocabulario que hace referencia a elementos abstractos. Para poder producir de manera escrita y oral necesitamos poder descodificar el *input* que recibimos. La traducción utilizada de manera parsimoniosa en estos estadios de adquisición, podría asegurar un entendimiento pleno y rápido de frases y de vocabulario a fin de acelerar el proceso de aprendizaje. Se podría incitar, por un común acuerdo entre enseñante y aprendientes, a definir un conjunto de frases que se utilizarían para las comunicaciones en clase así como para futuros trabajos en el aula. Los estudiantes las propondrían en su lengua materna y el enseñante guiaría los aprendientes hacia su traducción. El enseñante podría también introducir vocabulario y frases que giran en torno de funciones comunicativas como presentarse, preguntar fechas, preguntar la hora, etc.

2.2.2. Nivel B: pasar de textos auténticos pedagogizados a textos sin tratar

En estadios intermedios, los aprendientes podrían iniciarse a la traducción de textos auténticos pedagogizados y progresivamente utilizar textos cada vez menos pedagogizados. Un texto auténtico corresponde a un texto (que, según la didáctica anglosajona, puede ser escrito u oral) utilizado por nativos para satisfacer una necesidad de comunicación y/o de transmisión de información. Estos textos auténticos pueden, en un ejercicio de traducción, presentar elementos demasiado complejos que los estudiantes no podrían descodificar. Por eso, en estadios intermedios proponemos que dichos textos sean *pedagogizados* de tal suerte que sean accesibles para los aprendientes. En efecto, un texto demasiado difícil podría desanimar al aprendiente.

En estadios intermedios podrían priorizarse textos en los que existan elementos léxicos de gran utilidad para los estudiantes (el vocabulario de la familia, de la casa, etc.) o en el caso de la *enseñanza de una lengua con fines específicos* priorizar textos con vocabulario técnico. El ejercicio de traducción permitiría que el aprendiente se encontrara confrontado a un vocabulario menos básico que en estadios iniciales. Así, con respecto al campo semántico de la familia, podría integrar vocabulario como *cuñado, suegro, sobrino*, etc. Nos parece importante indicar que el vocabulario para que sea almacenado en la memoria a largo plazo debe ser puesto en práctica constantemente, lo que se podría hacer o bien a través de la traducción (escrita u oral) o bien a través de actividades de producción (igualmente escrita u oral) en las que utilice el vocabulario nuevo.

2.2.3. Nivel C: utilizar textos auténticos

En estadios avanzados, los aprendientes deben tener un nivel de interpretación léxica que les permita comprender todos los matices e interpretaciones posibles para un significante. Para esto, deben utilizar distintos tipos de textos (comunicativos, literarios, científicos, etc.). En estos niveles, el vocabulario “blanco” es un vocabulario más elaborado que el básico. Así, el aprendiente puede acceder a los diferentes significados dados a un significante en un contexto determinado.

El significante *capaz* lo podemos encontrar en contextos tales como:

- (3) ¿Serías capaz de hacerlo? ('Would you do it?' /E/)
- (4) No serías capaz de hacerlo. ('You wouldn't dare to do it' /E/)
- (5) Capaz que le dijiste que venga. ('I bet you told him to come over' /E/)

Como se constata, la traducción del español al inglés nos permite percibir los diferentes significados de *capaz* así como las diferentes interpretaciones a nivel frástico.

La frase *capaz que* en castellano es muy idiomática y de un registro familiar, a diferencia del vocablo *capaz* en las dos anteriores.

3. El aprendizaje/adquisición de la gramática de la lengua “blanco”

La granularidad no sólo concierne el léxico sino también los elementos gramaticales. El aspecto, por ejemplo, que permite indicar en qué momento de su desarrollo se encuentra un proceso (o acción): al inicio, en curso o al final. Esta información la vehiculan perífrases verbales, marcadores aspectuales o la flexión verbal. Así, el dominio de la gramática permite al aprendiente expresarse con mayor precisión. Traducir textos en los que estos grados de precisión están presentes le permite comprender y eventualmente integrar la gramática.

3.1. Ventajas

3.1.1. Para fomentar el aprendizaje de una gramática tridimensional: forma/significado/uso.

Como lo indican Larsen-Freeman (1991) y Desmet (2002), un total entendimiento de la gramática se realiza a través de tres factores: la forma (la morfosintaxis), el significado (la semántica) y el uso (la sociolingüística y la pragmática). Para poder proponer una traducción correcta de un elemento gramatical, se necesita comprender estos elementos como lo demuestra la enseñanza de los tiempos verbales “del pasado”² en español. Usualmente los aprendientes de español lengua extranjera en estadios intermedios manejan el significante y el significado de manera explícita. Sin embargo, es en el empleo en lo que fallan. Dicho de otra manera, estos aprendientes manejan la teoría pero fallan al aplicarla. Los ejercicios de traducción pueden servir para poner en práctica y eventualmente asimilar el uso correcto de la forma gramatical en los contextos adecuados.

3.1.2. Para contrastar las características gramaticales de las dos lenguas: lingüística contrastiva

En estadios avanzados, los estudiantes anglosajones de español lengua extranjera pueden cometer errores al narrar una historia en pasado. Y es que en inglés la referenciación al pasado como tiempo exocrónico (*time*) se hace principalmente a través del *past tense* y su forma compuesta. En cambio, en

² Somos conscientes de lo inapropiado que es llamar al *pretérito indefinido* y al *pretérito imperfecto*, entre otros, como tiempos verbales “del pasado”. Reconocemos que hemos adoptado este término por una cuestión de facilidad y por ser el más frecuentemente utilizado.

castellano utilizamos principalmente el *pretérito imperfecto* y el *pretérito indefinido* así como sus formas compuestas. La inexistencia de este matiz expresado por estos dos tiempos verbales en castellano (primer plano *vs* segundo plano, como lo definió Weinrich) dificultan su adquisición en los aprendientes hablantes del inglés (ocurre lo mismo con hablantes de otras lenguas donde este contraste no existe). Por consiguiente, los ejercicios de traducción podrían ser útiles con el fin de apropiarse de esta distinción.

Mediante la traducción, los enseñantes de lengua pueden anticipar los problemas que tendrán los aprendientes para expresar sus ideas en la lengua de “llegada”. Los estudiantes aprenderán a ser vigilantes al expresar sus ideas en la lengua extranjera, lo que Krashen (1980, 1981) llama *monitor theory*. Así estarán conscientes de la poca viabilidad de una oración como *between no more and drink a chair* para decir *entre nomás y tome asiento* (en español familiar).

3.2. Aplicación en función de los niveles del MECR

3.2.1. Nivel A: Traducción de frases útiles para la comunicación

La traducción de frases de tipo *phrase book* puede ayudar al estudiante a comunicar así como darse cuenta de lo útil que es aprender la lengua “blanco”. Como lo sugiere Hagège (1996) en los primeros estadios de aprendizaje, lo ideal es aprender elementos de la lengua que permitan comunicar. El aprendiente podrá así sentir satisfacción cada vez que constate que lo que dice es comprendido por su interlocutor. Esta satisfacción se irá convirtiendo en motivación, lo que animará al aprendiente a avanzar en su proceso de aprendizaje.

Estas frases vehiculan información gramatical (morfosintaxis) que podrá ser integrada por el aprendiente de manera implícita. En efecto, de la misma manera que un locutor nativo, el estudiante de un idioma extranjero irá integrando poco a poco frases aunque no pueda identificar de manera explícita cómo está conjugado el verbo, cuál es el sujeto, cuál es el artículo, etc. Simplemente aprendemos frases en bloque, lo que en inglés se denominan *chunks*: por ejemplo, *tengo hambre, tengo frío, quiero salir*. En estadios posteriores de aprendizaje, ya con este bagaje frástico adquirido, se puede proceder al análisis gramatical con el fin de adquirir los conocimientos explícitos de las reglas gramaticales.

3.2.2. Nivel B: De la traducción con fines gramaticales a la traducción de textos cortos

En este nivel se puede introducir la traducción con fines gramaticales e ir integrando poco a poco textos cortos y sencillos en lo que concierne el vocabulario y a la gramática. En efecto, se pueden escoger frases que contengan un rasgo gramatical que se quiera enseñar. Así, en el caso de la enseñanza del español a estudiantes anglosajones tenemos la traducción del verbo *to be* o en el caso de los estudiantes franceses el verbo *être*. El inglés y el francés poseen un solo significante mientras que en español existen dos: *ser* o *estar*. Así la elección entre *ser* o *estar* se hará en función del contexto y del mensaje que el locutor quiera transmitir: una característica endógena para *ser* o una característica exógena para *estar*.

3.2.3. Nivel C: La traducción de textos brindando particular atención a los elementos de difícil adquisición

En estadios avanzados, los aprendientes pueden proceder a la traducción de textos de mayor complejidad. La traducción como ejercicio permite la adquisición de un bilingüismo balanceado. Así, el aprendiente identifica correctamente los patrones gramaticales que caracterizan una lengua y procura no reproducirlos en la otra. De esta manera evita, al menos en cierto grado, las posibles interferencias que podrían causar la L1 en la L2 y viceversa.

4. Un mejor entendimiento de la lengua/cultura “blanco”

En la actualidad dominar una segunda lengua representa una competencia muy apreciable en el mundo laboral. Así, en función de las necesidades del aprendiente, el enseñante debe guiarlo hacia el manejo del idioma que necesita para desempeñarse en su área de trabajo. Sin embargo, manejar un idioma no implica forzosamente manejar la cultura de dicho idioma. Uno puede ser bilingüe pero no bicultural. Por eso, actualmente se brinda importancia al desarrollo de la *competencia intercultural* en la clase de lengua, es decir, poder interactuar con los hablantes de la lengua “blanco” respetando sus costumbres. Por lo tanto, los estudiantes no solamente deben entender el idioma sino también entender su cultura.

4.1. Traducción de proverbios e imágenes

La cultura se refleja en el idioma a través de proverbios e imágenes. A través de la traducción de los proverbios vinculados con la cultura, los estudiantes

pueden acercarse a la cosmovisión que poseen los locutores del idioma “blanco” y, a la vez, comparar y contrastar esos matices a los de su idioma y cultura materna.

La enseñanza de los proverbios de la lengua “blanco” es a menudo descuidado por los enseñantes. Sin embargo, su enseñanza explícita debería ser integrada en la clase de lengua. Y es que un estudiante de una lengua X que usa los dichos populares de la cultura “blanco” demuestra por una parte interés en ella y por otro lado un fino conocimiento de la misma. Así, la traducción de proverbios de su lengua materna y la búsqueda de equivalentes en la lengua “blanco” es un ejercicio que permite al estudiante descubrir la visión (*l’imaginaire*) de la cultura “blanco”.

Podríamos así citar:

En francés	En inglés	En español (Esp.)	En español (AL)
<i>Il pleut des cordes.</i>	<i>It's raining cats and dogs.</i>	<i>Caen chuzos de punta.</i>	<i>Llueve a cántaros.</i>

Es de recalcar que las imágenes de una cultura (aunque compartan la misma lengua) no son forzosamente las mismas. Así en español ibérico se puede decir *caen chuzos de punta* mientras que esta misma expresión en Latinoamérica no sería comprendida más que por un pequeño número de hablantes conocedores de la norma peninsular. En estadios avanzados del aprendizaje de una lengua es importante dominar estas diferencias diatópicas.

Otro ejemplo que podemos citar:

En francés	En inglés	En español (Esp.)	En español (AL)
<i>Quand les poules auront des dents.</i>	<i>When pigs fly or When pigs have wings.</i>	<i>Cuando las ranas críen pelo.</i>	<i>Cuando las vacas vuelen o Cuando las vacas tengan alas³.</i>

4.2. Traducción de situaciones culturales

El acto de salvar la brecha lingüística entre los idiomas (a través de la traducción) no es una tarea fácil, especialmente en la medida en que la lengua es producto de la cultura, y todo lo que ésta abarca (historia, tradición, cosmovisión, entre otros elementos). Los debates en clase sobre lo “intraducible” son reveladores y estimulantes, como lo son los ejercicios de traducción de las

³ Es de notar la similitud entre las expresiones en inglés y en español latinoamericano. Quedaría por investigar si hubo o no influencia de una lengua a la otra.

situaciones con vínculos culturales. Esto es así tanto a nivel léxico como a nivel conceptual. Por ejemplo, es una tarea difícil la traducción del término *comunismo* a un idioma “blanco” que pertenezca a una cultura donde este tipo de organización gubernamental no exista (cf. la traducción en una lengua amerindia⁴).

Traducir las situaciones culturales puede ser especialmente interesante cuando no hay equivalente cultural en el otro idioma. En Latinoamérica el *Día de los Muertos* es muy distinto del *Halloween* anglosajón. En los ejercicios de traducción el estudiante debe decidir cómo va a salvar esta brecha cultural: ¿Se traduce este día festivo con su equivalente más próximo o simplemente se explica? Este tipo de debate proporciona una visión interesante de ambas culturas. El término *yapa* usado en algunos países sudamericanos para referirse a algo adicional que el dueño del restaurante o tendero en el mercado ofrece al cliente en forma gratuita presentaría el mismo problema de traducción. Como no viene a la mente un término inglés equivalente, el estudiante estaría obligado a investigar el concepto para poder explicarlo y, de esta manera, aprendería más acerca de los idiomas y culturas fuente/“blanco”.

4.3. Traducción de sutilezas y matices de la lengua “blanco”

Se dice que el traductor desmenuza el texto aún más que el autor original. Al enfrentarse a la tarea de traducir, los estudiantes están obligados a *hilar muy fino* y analizar profundamente las sutilezas del lenguaje. Sin la tarea de traducir a la lengua materna, los estudiantes de idioma extranjero se quedan con un entendimiento general del texto, sin pausar para apreciar y entender los matices del idioma extranjero. También vinculado con la cultura, este ejercicio obliga al estudiante a hacer una suerte de análisis comparativo de ambas lenguas y culturas.

Así, cuando se trata de traducir del inglés al castellano, los tiempos verbales “del pasado” en español tienen matices que se reflejan diferentemente en inglés. El *past simple* en inglés puede ser traducido o bien por un *pretérito indefinido* o bien por un *pretérito imperfecto* como lo demuestra el siguiente extracto del cuento *A Christmas Carol* de Charles Dickens:

Meanwhile the fog and darkness **thickened** (*past simple*) so, that people **ran** (*past simple*) about with flaring links, proffering their services to go before horses in carriages, and conduct them on their way. The ancient tower of a

⁴ En efecto, sabemos que en kichwa, uno de los idiomas oficiales del Ecuador, este tipo de términos no tienen traducción y por ende utilizan el vocablo castellano.

church, whose gruff old bell was always peeping slyly down at Scrooge out of a Gothic window in the wall, **became** (*past simple*) invisible, and **struck** (*past simple*) the hours and quarters in the clouds, with tremulous vibrations afterwards as if its teeth were chattering in its frozen head up there. The cold **became** (*past simple*) intense. In the main street at the corner of the court, some labourers were repairing the gas-pipes, and had lighted a great fire in a brazier, round which a party of ragged men and boys were gathered: warming their hands and winking their eyes before the blaze in rapture.

Entretanto, la bruma y la obscuridad **se hicieron** tan densas (*pretérito indefinido*), que las gentes **marchaban** (*pretérito imperfecto*) alumbrándose con antorchas, ofreciéndose a marchar delante de los caballos de los coches para mostrarles el camino. La antigua torre de una iglesia, cuya vieja y estridente campana parecía estar siempre atisbando a Scrooge por una ventana gótica del muro, **se hizo** (*pretérito indefinido*) invisible, y **daba** (*pretérito imperfecto*) las horas envuelta en las nubes, resonando después con trémulas vibraciones, como si le castañeteasen los dientes a aquella elevadísima cabeza. El frío **se hizo** (*pretérito indefinido*) intenso. En la calle Mayor en la esquina de la calleja, algunos obreros se hallaban reparando los mecheros de gas y habían encendido una gran hoguera, a la cual rodeaba un grupo de mendigos y chicuelos, calentándose las manos y guiñando los ojos con delicia ante las llamas.

Como podemos notar, si bien es cierto que ambos tiempos verbales en castellano hacen referencia a un tiempo exocrónico (*time*) ubicado en el pasado, existe un matiz que el inglés no posee. En efecto, el *pretérito indefinido* hace alusión a eventos puntuales dentro de la línea temporal (son eventos de la trama). En cambio, el *pretérito imperfecto* satura el espacio temporal al que hace alusión sirviendo de marco para la narración (son propiedades que forman parte del escenario). Es este matiz que tanto el estudiante de español como lengua extranjera tendrá que aprender a diferenciar.

5. Desarrollo de competencias metodológicas

Las destrezas analíticas y de investigación al igual que su habilidad para emplear las herramientas y recursos para la traducción (tales como los diccionarios monolingües y glosarios, ayudas en línea y las consultas con expertos) permiten a la persona proceder metódicamente y verificar si se han elegido los equivalentes apropiados.

5.1. Deducir el significado a partir del contexto (traducción a la vista)

Al igual que los ejercicios de traducción/interpretación, la *traducción a la vista* promueve la fluidez pues obliga al estudiante a trascender la comprensión y dar el siguiente paso hacia una entrega oral fluida (en este caso, de un texto escrito) en el idioma “blanco”, empleando agilidad mental para sortear los pasajes complicados. Es más, la lectura de palabras y frases en contexto ayuda al estudiante a producir el lenguaje que tiene sentido dentro de un contexto dado. El estudiante puede estar familiarizado con un término pero no con el uso del mismo en dicho contexto. La traducción a la vista lo obliga a adivinar a partir del contexto en base a la probabilidad y, de esta manera, el estudiante entiende que el contexto le puede proporcionar claves cuando su propio vocabulario tiene limitaciones.

En un artículo de periódico argentino acerca de la deuda pública nacional, se lee lo siguiente:

Argentina **cayó en mora** por más de 80 mil millones de dólares de deuda en 2001. Con los intereses, la cuenta creció a más de 100 mil millones de dólares. La **mora** provocó el colapso económico y sumergió a más de la mitad del país en la pobreza.

En este caso, se lee no solamente la frase *en mora* usada en un contexto real, sino que el contexto da las claves sobre el significado, antes de haber aprendido siquiera esa frase. Aprender palabras y frases en contexto no solamente ayuda a los estudiantes a emplear correctamente el término sino que, además, les enseña a confiar en el contexto para acceder a su significado.

5.2. Emplear y aplicar la gramática para descifrar el significado

Para traducir con exactitud, el aprendiente puede requerir recurrir al análisis gramatical y a un proceso metodológico. Por ejemplo, para traducir al español la frase **cross-cultural world trade international experts conference** hay que desmenuzar la frase, desempacar la serie de palabras que califican la una a la otra, hacer la manipulación gramatical y así descifrar el significado.

¿Qué? Conferencia (**Conference**)

¿Qué clase de conferencia? Conferencia Internacional (**International Conference**)

¿Quiénes son los actores de la conferencia internacional? Expertos (**Experts**)

David Macias, Sara Benet et Mónica D. Reynoso

Así pues la traducción al español sería: **Conferencia Internacional de Expertos**

¿En qué son expertas estas personas? En **cross-cultural world trade**. En español, entonces: **comercio mundial intercultural**.

Ahora unimos las dos piezas del rompecabezas en español y tenemos:

Conferencia Internacional de Expertos en Comercio Mundial Intercultural

Incluso, también podemos ver que la frase no se traduce por **Conferencia Intercultural sobre Expertos Internacionales en Comercio Mundial** ya que no tiene sentido en la lengua de llegada.

5.3. Entender y aplicar las diferencias en reglas de puntuación

Las diferencias en las reglas de puntuación a menudo son tan sutiles que no son percibidas por el aprendiente de idiomas extranjeros. Simplemente leer textos auténticos en idiomas extranjeros puede no ser suficiente para llamar la atención sobre estas diferencias sutiles. Cuando está frente a la tarea de traducir desde y hacia su L1, el estudiante se vuelve mucho más consciente de estas diferencias. Además, trabajar con diversos tipos de texto ayuda a revelar distintos estilos de redacción, desde diferencias más obvias como las diferencias en el uso de las mayúsculas hasta discrepancias más sutiles tales como las diversas formas en que se hacen y se enumeran los listados o se les antepone un bolo (●) en español o en inglés así como las diferencias en el uso del punto y coma, o de las comillas, etc.

6. Conclusión

Se debe reevaluar y reinsertar el uso de la traducción/interpretación en el programa de estudio de un idioma extranjero. Como se ha visto, el proceso de transferir un mensaje oral o escrito de un idioma a otro implica destrezas complejas. Por lo tanto, al aplicarlos de manera adecuada se convierten en herramientas poderosas para el aprendizaje de idiomas.

Este tipo de ejercicio ayuda al estudiante a desarrollar aún más tanto las destrezas orales como las escritas (gramática, sintaxis, expresiones idiomáticas) pues va más allá del enfoque comunicacional. El enfoque comunicacional establece como objetivo el dominio del idioma a un nivel casi nativo. Por lo tanto, establece metas que son idóneas para un nivel intermedio (B2-C1 en el MEQR). La traducción y la interpretación conducen al aprendiente a un

dominio superior del idioma extranjero. Esto es importante para los estudiantes de un nivel muy avanzado (C2 en el MECR) tales como los profesores de lengua.

Al examinar los niveles de comprensión de lectura en el idioma extranjero, la comprensión oral y las destrezas de redacción de los estudiantes que han aplicado ejercicios básicos de traducción e interpretación en su proceso de aprendizaje/adquisición de lengua extranjera revelan un nivel de desempeño más elevado. Igualmente, se revela un nivel más elevado de autoconfianza y dominio.

Si bien podemos aplicar las técnicas de traducción en el aula, no debemos confundir esto con una clase de traducción e interpretación propiamente dicha. Los estudiantes no deben ser examinados en base a sus técnicas o *destrezas de traducción* sino en base a sus *destrezas de idioma*.

David MACIAS

Docente

UEES Escuela de Idiomas y Lingüística Aplicada

Sara BENET

Docente

UEES Escuela de Traducción e Interpretación

Mónica D. REYNOSO

Decana

UEES Facultad de Estudios Internacionales

Universidad de Especialidades Espíritu Santo

Guayaquil (ECUADOR)

Bibliografía

- CANALE, M. (1983), From communicative competence to communicative language pedagogy. En R. Schmidt, & J.-C. Richards (Edits.), *Language and communication* (pp. 2 - 27), London, Longman.
- CANALE, M., & SWAIN, M. (1980), Theoretical bases of communicative approaches to second language teaching and testing. *Applied Linguistics*, 1(1), 1 - 47.
- Council of Europe. (Enero de 2009), *Common European Framework of Reference, Teaching and Assessment*. Recuperado el 9 de Septiembre de 2009, de http://www.coe.int/T/DG4/Linguistic/CADRE_EN.asp
- DESMET, P. (2002), Le rôle de la grammaire dans l'enseignement/apprentissage du français langue étrangère. En M. Debrock & J. Binon (Edits.), *Tableaux vivants : opstellen over taal-en-orderwijs, aangeboden aan Mark Debrock. Symbolae. Series A* (pp. 35-59), Universitaires pers Leuven.
- HAGÈGE, C. (1996), *L'enfant aux deux langues*, O. Jacob.
- Interagency Language Roundtable. (Junio de 2006), *Language Skill Level Description for Translation Performance*. Recuperado el 9 de Septiembre de 2009, de <http://www.govtilr.org/Skills/AdoptedILRTranslationGuidelines.htm>
- Interagency Language Roundtable, (1999), *Language Skill Level Descriptions*. Washington DC.
- LARSEN-FREEMAN, D. (1991), Teaching grammar. En Celce-Mauricia, *Teaching English as a Second or a Foreign Language* (págs. 279-283), EU: Heinle & Heinle.
- NOYAU, C., & al. (2005), Two dimensions of the representation of complex event structures: granularity and condensation. Towards a typology of textual production in L1 and L2. En H. Hendriks, *The structure of learner varieties* (págs. 157-201), Walter de Gruyter.

Littérature et anthropologie : la Comedia espagnole du Siècle d'Or et la question du mariage

LE CARACTÈRE RÉCURRENT, voire attendu, des situations qui constituent l'action dramatique des pièces du répertoire espagnol du Siècle d'Or, autrement dit le poids de la convention, invite à prendre conscience qu'il faut replacer, pour l'appréhender correctement, le personnage dans les figures collectives qu'il dessine avec ses pairs et au sein desquelles il apparaît toujours. L'espace dramatique dessiné par les relations qui rendent interdépendants les acteurs principaux de l'intrigue est, par là même, un espace social que l'on pourra appeler plus rigoureusement un univers socio-dramatique afin de bien distinguer le monde fictionnel du monde réel. Étudier le rapport du personnage à l'action dans la *Comedia* peut donner lieu à une étude structurale : nous nous y sommes essayé ailleurs, à l'aide d'un schéma pentagonal (soit cinq fonctions dont sont affectés les personnages principaux) conçu comme un outil heuristique mettant en évidence, dans maintes *comedias*, une double logique, d'une part d'expulsion de l'élément perturbateur et, conjointement, de célébration de l'unité retrouvée de la collectivité¹. Cette étude morphologique peut être prolongée par une étude anthropologique à partir de la mise en question de l'autonomie de l'individu dans l'univers de la *Comedia*, et du constat de certaines régularités caractérisant la formation des couples unis au dénouement par le mariage.

¹ Christophe Couderc, *Galanes y damas en la Comedia Nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert (Biblioteca Áurea Hispánica, 23), 2006.

1. L'individu et la collectivité

La nécessité d'une étude non individualiste du personnage, en raison de la préséance du collectif sur l'individuel et du caractère éminemment social des aventures représentées sur la scène, a depuis longtemps été signalée par la critique, par exemple par Alexander A. Parker qui rappelait, dans son étude classique sur les spécificités du théâtre du Siècle d'Or, que le personnage de la *Comedia* est subordonné à l'action². De même, Jesús Gómez, dans son livre *Individuo y sociedad en las comedias de Lope*³, a apporté de nombreux exemples, tirés de la première production de Lope, de la subordination de l'individu à la collectivité : « ...suelen prevalecer las instituciones sociales sobre las pasiones y sentimientos individuales » (p. 29) ; « podemos observar que los intereses individuales nunca se imponen sobre los intereses de la comunidad » (p. 33) ; « el centro de la dramaturgia lopesca se desplaza desde el individuo, con sus pasiones, a la colectividad, organizada alrededor de la familia y de la sociedad » (p. 97) ; etc.

Que le personnage n'est pas une personne, mais sa représentation, son imitation, ou son image stylisée, est une évidence. Tout conventionnels qu'ils soient, les personnages de la *Comedia Nueva*, ou du moins certains d'entre eux, ne sont cependant pas de simples marionnettes ; ils sont incarnés en scène par des comédiens qui non seulement rendent leur existence vraisemblable, mais leur donnent l'apparence du vrai, au point de laisser dans notre souvenir l'impression d'êtres attachants, sympathiques ou antipathiques, peu importe, mais qui en tout cas s'affirment comme des individualités : Diana de Belflor, Serafina, Pedro Crespo, etc., acquièrent l'épaisseur du vivant, et à cet égard se différencient des simples comparses qui peuplent l'arrière-plan des *comedias* où ils apparaissent. La question importante est cependant de savoir si son agir dans la pièce peut être considéré comme l'affirmation d'une liberté du personnage, comme le vecteur d'un changement, comme l'expression de sa capacité à infléchir le cours des choses. À cette question, il convient d'apporter une réponse nuancée. Il n'est pas rare que les personnages

² « La característica genérica del drama español es, por cierto, que constituye esencialmente un drama de acción y no un drama de personajes » (A. A. Parker, « Aproximación al drama del Siglo de Oro », dans *Calderón y la crítica. Historia y antología*, vol. I, Madrid, Gredos, 1976, p. 329-357; cit. p. 331).

³ J. Gómez, *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, Madrid, UAM ediciones, 2000. M. C. Barbazza, de son point de vue d'historienne, écrit de même : « l'individu n'est rien en-dehors du groupe familial. Contrairement aux valeurs qui sont généralement les nôtres aujourd'hui, ce ne sont pas les destins individuels qui importent à cette époque-là, mais le destin des familles » (*La société paysanne en Nouvelle-Castille*, Madrid, Casa de Velázquez, 2000, p. 268).

reconnaissent eux-mêmes, ou en tout cas expriment, leur impuissance face à des forces qui les dépassent. La première de ces forces, dominante dans un corpus majoritairement comique, est l'amour tout-puissant. Le second acte de *El vergonzoso en palacio* de Tirso commence par un monologue, d'une centaine de vers, de Madalena : placé à un moment stratégique, on attend de ce monologue qu'il remplisse une fonction psychologique (par l'expression d'une intériorité jusque là secrète) ou délibérative (débouchant sur une décision) — et l'on pourra observer que, de façon générale, c'est plutôt la seconde fonction que la première qui est utilisée par les poètes auriséculars. Et en effet, la *dama* fait le point sur la situation, en s'adressant à son imagination (cliché abondamment utilisé dans le roman comme au théâtre), pour constater qu'elle est amoureuse de Mireno (ce que nous savions déjà), que celui-ci n'est qu'un berger que, par conséquent, elle ne peut épouser, et qu'elle est donc partagée entre l'amour et l'honneur. La *vergüenza* s'oppose à l'*apetito*, et l'objet du monologue est la lutte entre ces deux forces. Le plus remarquable, dans ce texte trop long pour être cité ici, n'est pas tellement que l'emprise de l'amour balaie les résistances de l'honneur, ce qui pourrait être en soi un ressort comique assez efficace, mais plutôt que ce qu'exprime la *dama* est un combat entre des forces qui la dépassent, comme si elle n'était que le lieu de ce conflit qu'elle observe sans être en mesure d'en prévoir l'issue. Un autre cas, certes exceptionnel, est celui de la fausse anagnorésis affectant Teodoro, le héros de *El perro del hortelano* de Lope de Vega : la découverte inopinée d'une identité méconnue est le fruit de l'invention burlesque du *criado gracioso* Tristán, qui se demande pourtant à haute voix si son maître n'est pas réellement le fils perdu d'un duc, et si sa tromperie ne manifesterait pas la vérité, en dépit de lui-même. Si l'ordonnance des choses doit rester mystérieuse aux yeux de l'homme, alors, en effet, le valet qui invente pour son maître une ascendance noble afin que celui-ci, simple secrétaire, puisse épouser une comtesse, n'est que le jouet d'une 'ruse de la Providence', par quoi une tromperie atteint un but qui n'est pas celui que se proposait le trompeur, et qui peut même aller à l'encontre de cette volonté.

Pareillement, Vernant a pu parler de la « double motivation » dans la tragédie grecque, où les actes des héros sont explicables en fonction de leur volonté, telle qu'elle a été exprimée, ou en fonction d'une inspiration surnaturelle⁴. Les théologiens reconnaissent communément dans l'histoire un finalisme

⁴ Vernant, Jean-Pierre, « Ebauches de la volonté dans la tragédie grecque », dans J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 2001, p. 43-74.

providentiel, les causes secondes devant être correctement interprétées pour dévoiler la logique cachée des desseins du Créateur sous l'apparent caprice de la Fortune.

Les motifs pour lesquels les personnages agissent ne sont donc pas toujours ceux qu'ils expriment. On pourrait considérer que la duplicité qui se manifeste là assez souvent fait l'objet d'une dénonciation, implicite ou explicite, de la part de l'auteur. Mais rien n'est moins certain dans un genre où l'énonciation n'est pas à la charge d'une instance extérieure au dialogue : le texte se présente à nous plutôt comme ouvert à une pluralité de lectures, et exige en tout cas une lecture attentive. Les interprétations les plus convaincantes de la longue tirade de *La vie est un songe* dans laquelle le roi expose sa volonté de soumettre Segismundo à une « expérience », en le plaçant à l'essai sur le trône, ont montré que Basilio énonce une volonté explicite, visant à convaincre son auditoire (les courtisans polonais, et, au-delà, le public réel, si celui-ci n'y prend pas garde) de la rectitude de ses intentions, cependant contredite par la partie de son discours où s'exprime une peur panique à voir son fils lui succéder, qui constitue la véritable explication de la stratégie qu'il a planifiée. Prendre en compte l'hypothétique expression d'un inconscient du personnage ne résout pas la question, si l'on considère qu'à cette duplicité intrinsèque du discours s'ajoute le fait qu'en prenant la décision de faire venir son fils à la cour, le roi Basilio met en branle la mécanique qui le conduira à sa propre perte, où l'on peut voir la manifestation de ce que l'action d'une *comedia* est souvent comme prise dans un « cocoon of irony », comme écrivait Wardropper⁵ — en l'occurrence une ironie tragique.

Plus généralement, la différence entre motif exprimé et motivation réelle, ou absence d'expression de la motivation, indique que celle-ci importe moins que l'action. Est-ce que pour autant l'action obéit à un caprice, voire qu'elle est invraisemblable ? Naturellement non, mais la question de la motivation est secondaire, elle ne constitue pas une dimension fondamentale de l'action des personnages, comme nous attendons que ce soit le cas dans la vraisemblance de la fiction moderne. Le sujet ne semble donc pouvoir que prendre à son compte une situation qui se présente à lui ; Jean Canavaggio écrit ainsi : « les ressorts qui meuvent les protagonistes de la *comedia nueva*, la foi, l'honneur, l'amour, les conduisent à défier les déterminismes de toute espèce qui aliènent notre condition : soit qu'ils les amènent à modifier le cours des événements, soit qu'ils les incitent au contraire à rétablir ce cours : mais, en même temps,

⁵ Bruce W. Wardropper, « The implicit craft of the spanish 'comedia' », dans *Studies in spanish literature of the golden age, presented to Edward M. Wilson*, R. O. Jones, éd., Londres, Tamesis, 1973, p. 339-356; cit. p. 351.

on peut se demander si leur volontarisme n'est pas souvent le masque que prend cette aliénation même : la négation apparente des conventions établies n'est alors que le refus provisoire des contraintes qu'elle exercent, et ce refus s'abolit lorsque le héros et le monde se sont mutuellement reconnus »⁶.

Un autre argument en faveur d'une approche anthropologisante est la permanence d'une logique d'expulsion à quoi se résolvent bien des intrigues du répertoire de la *Comedia*. Selon cette logique, le rôle le plus important, dans le système des personnages, est tenu par le troisième *galán*, opposant du héros et vaincu dans sa confrontation à celui-ci : parce qu'il a été responsable d'une agression qui a échoué (d'autres pouvant réussir), il est voué à un échec dramatique qui peut prendre des formes variables, mais que l'on peut interpréter comme une forme de marginalisation sociale, par rapport à un microcosme dont l'harmonie est réaffirmée au dénouement. Lorsque la pièce est d'une tonalité légère, l'exclusion n'est qu'une absence de mariage pour le personnage concerné (il est beaucoup plus rare que la *dama* soit sans époux à la fin de la pièce). Interpréter ce qui n'est après tout qu'un échec sentimental comme une forme d'expulsion est-il abusif ? C'est qu'il ne faut donner à ces termes d'exclusion et d'agression que leur signification fonctionnelle, dans la mesure où le terme 'agression' recouvre une action visant à renverser un obstacle, et dont l'origine est généralement un désir : l'agresseur est un personnage désirant, et, s'il est aussi le personnage exclu, c'est qu'il a subi un échec dramatique, c'est-à-dire que la tentative de satisfaire son désir a échoué. Autrement dit, les termes employés le sont hors de leur connotation axiologique : l'expulsé est un agresseur qui essuie un revers dramatique ; que celui-ci soit interprété comme une faute, et pas seulement comme un échec dramatique, ressortit à un autre type de commentaire, plus psychologico-moral que dramaturgique, auquel pour cette raison nous ne nous arrêtons pas. Le théâtre d'action qu'est la *Comedia* est donc un théâtre du désir, autant dire un théâtre de la transgression, qui lance le mouvement dramatique comme une tentative de conquête d'un objectif — mouvement qui se referme quand la tentative a échoué, ou réussi. Dans un cas comme dans l'autre, les implications de cette transgression sont politiques, au sens large (collectives), et l'on peut constater qu'il existe une parenté structurelle entre des pièces à la tonalité grave, dans lesquelles un personnage fauteur de torts est châtié (le principal personnage actif y est un anti-héros ou un traître responsable d'une agression), et des pièces légères dans lesquelles ce n'est plus que le rire, aux dépens du personnage héritier de

⁶ J. Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, PUF, 1977, p. 418.

la même fonction, qui signale l'exclusion. Car le rire peut stigmatiser, il peut marquer la distance qui nous sépare de l'Autre, et instaurer une limite entre la normalité et l'anormalité. À l'espace dramatique que dessinent les fonctions des personnages correspond donc une séquence d'agression / exclusion : le constat morphologique peut donc être légitimement prolongé par une analyse des implications sociales de ce dispositif fonctionnel.

2. Les stratégies matrimoniales

Tout concourt à faire des intrigues de la *Comedia* des histoires de famille, le système des personnages s'apparentant lui-même à une macro-famille structurée par des différences de sexe et de génération. On peut distinguer ici les relations statiques des relations dynamiques qui s'établissent entre les *dramatis personae* : les premières sont des relations de dépendance, induites par la hiérarchie sociale ou la filiation, auxquelles on peut ajouter les relations de germanité (entre frères et sœurs⁷), ou celles qui s'établissent entre cousin et cousine, indication le plus souvent vague mais que l'on peut interpréter, à la lumière des travaux ethnologiques, dans le sens où cousin et cousine sont l'un à l'autre des conjoints possibles. Les secondes relations (dynamiques), ce sont, pour l'essentiel, les relations amoureuses, qui débouchent ou peuvent déboucher sur un échange matrimonial. L'amour est une force motrice omniprésente, et quand on cherche à définir une grammaire à l'action, c'est-à-dire à énoncer les règles de l'action, on est amené fatalement à explorer la logique de l'appariement des *galanes* et des *damas*. Or l'amour est toujours dans la *Comedia* en rapport avec l'institution du mariage. Soit qu'il s'agisse d'un amour illégitime, pour une raison ou une autre (désir du conjoint d'autrui, adultère, etc.), soit que ce désir soit légitime, ou puisse à un moment donné devenir compatible avec cette même institution⁸. On pourrait considérer que, dans ce dernier cas, le mariage n'est qu'une convention de plus, que le poète dramatise *l'éros*, et que, par un respect de pure façade des bienséances, le désir débouche sur une issue socialement et moralement acceptable. À l'appui de cette objection, on avancera que le schéma universel de la comédie est, pour le dire avec Charles Mauron : « le blondin berne le

7 Voir Ch. Couderc, « À propos de quelques couples de frères et sœurs dans la *Comedia* du Siècle d'Or », dans *Mélanges offerts à Arcadio et Madeleine Pardo*, Thomas Gomez et Marie-Claude Chaput (éds.) Nanterre, Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Paris X-Nanterre, 2008, p. 129-136.

8 J. Gómez observe par exemple que sur les 160 *comedias* de Lope qu'il a examinées, 75% se terminent par un ou plusieurs mariages (*Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, op. cit., p. 75).

barbon »⁹. Autrement dit, que la force de l'amour trouve les moyens, dans la comédie, de triompher des contraintes que tentent de lui imposer les forces sociales conservatrices, et que la littérature occidentale de l'âge moderne représente de façon obsessionnelle la victoire de l'individu qui affirme son droit à choisir un conjoint à sa préférence. Une lecture superficielle des *comedias* comiques confirme, sans qu'il soit besoin d'apporter un exemple précis, que les fils et les filles finissent par épouser celui ou celle qui leur plaît, au détriment du choix paternel, qui voulait imposer un mariage de convenance. Le genre comique se caractérise, si l'on se place sur un plan de très grande généralité, par la transgression des tabous et la revanche sur le réel : dans la réalité, les enfants épousent qui on leur dit d'épouser, le mariage est une affaire sérieuse, tandis que le théâtre met en scène la préférence individuelle et la satisfaction du désir, etc. En d'autres termes, nous nous plaçons là sur le terrain de la théorie du reflet. La conclusion de la magistrale étude de 1965 de Noël Salomon (*Recherches sur le thème paysan dans la Comedia au temps de Lope de Vega*) — qui ne se limite pas à cette conclusion — est bien connue, qui voit dans le théâtre un reflet du réel, une négation du réel et une idéalisation du réel, même si Marc Bloch avait déjà écrit en 1949 : « on n'oserait plus écrire, aujourd'hui, tout uniment, que la littérature est 'l'expression de la société' »¹⁰. Tout l'enjeu est en effet dans ce rapport entre réel et fiction. Est-il si sûr que l'on puisse ramener le théâtre à un divertissement dans lequel la comédie serait une fantaisie de triomphe, par laquelle le spectateur voit compensées, dans la fiction, ses frustrations dans la vie réelle ? Le pauvre ne rêve-t-il que d'être milliardaire ? Le pain et les jeux dans l'Antiquité, la télévision aujourd'hui, le théâtre hier, ont-ils pour seule fonction, et ont-ils la capacité de ce contrôle social qui voudrait anesthésier les désirs de révolte contre l'ordre établi ? Répondre par l'affirmative à ces questions suppose, premièrement, que le message idéologique soit unique et univoque dans la *Comedia* ; deuxièmement, que l'ordre social réel soit insatisfaisant, que l'individu — qui donc existe en tant qu'individu, au moins virtuellement égal à un autre individu — est aliéné par l'organisation sociale, et qu'une volonté, dans l'ombre, tâche de faire perdurer cet ordre contre des aspirations légitimes au changement : où l'on retrouve la lecture finaliste de l'Histoire, qui accorde une prééminence excessive à la chronologie. (On prête à Saint Isidore dans ses *Etymologies* une explication fort proche à la naissance du théâtre : celui-ci serait œuvre du démon pour détourner l'attention des

⁹ V. Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique. Aristophane, Plaute, Térence, Molière*, Paris, Librairie José Corti, 1985, 3^e édition, en part. p. 57 et suivantes.

¹⁰ M. Bloch, *Apologie pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1952, p. 88.

païens des sacrifices sanglants qu'il leur était demandé de faire par ailleurs¹¹.) Il semble plutôt que, comme le montre l'étonnante diversité de la *Comedia*, le théâtre, s'il se charge de refléter la société, en reflète surtout la complexité et les conflits qui le traversent, conflits visibles ou non ; surtout, ce reflet est livré par le truchement d'un cadre de représentation cohérent mais trop complexe pour être réductible au seul moment historique qui l'a vu naître et dont il se chargerait d'exprimer une essence, à l'existence problématique. Pour le dire avec Jean-Louis Backès, qui, à propos de Racine, relève « la persistance de représentations archaïques à l'époque de Louis XIV » : « on ne gagne rien à défendre jusqu'à la hart l'hypothèse qu'une société, une œuvre, sont exactement contemporaines d'elles-mêmes »¹². L'attention au théâtre comme fait social et comme œuvre d'art, en tout cas, ne doit nous rendre esclaves ni de l'histoire sociale ni de l'histoire des idées.

Jusqu'où peut-on pousser cette affirmation de l'autonomie de la sphère artistique ? Les travaux de l'historien de la littérature peuvent sans aucun doute servir à l'historien des idées, ou des représentations, qui peut tenter de faire dialoguer le réel avec son imitation fictionnelle, mais ce dernier ne gagne peut-être rien à se faire lui-même historien. En d'autres termes, il n'y a pas forcément correspondance entre les événements réels, la spéculation qui peut être faite, sur le moment ou après coup, à partir de ces événements, et l'œuvre artistique, alors même qu'elle traiterait à son tour de ces mêmes événements ; celle-ci n'est pas un traité politique. La politique, dans la *Comedia*, c'est le politique, qui s'exprime dans les deux langages des passions et des relations de parenté.

Le choix du conjoint

Pour en revenir au mariage, et aux relations de parenté entre les *dramatis personae*, quel rapport peut donc être établi entre les pratiques matrimoniales et les stratégies de reproduction sociale que l'on peut observer dans les mœurs espagnoles du Siècle d'Or, et le fonctionnement de l'univers fictif de la *Comedia* ? En fonction de ce qui a été dit plus haut concernant l'autonomie problématique du personnage, il n'est pas certain que l'on puisse garantir que, dans le mariage, le choix du conjoint ne soit pas lui-même contraint, en dépit de l'apparente liberté à laquelle il semble obéir, et qui peut être lue dans une première approche comme l'expression de l'idéal du libre

¹¹ V. dans E. Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro*, 1904, p. 212.

¹² J.-L. Backès, *Racine*, Seuil, 1999, p. 169.

choix. On peut faire plutôt l'hypothèse inverse, en dissociant le plan du discours des personnages, où s'expriment, avec un constant lyrisme, les sentiments des personnages (attachement conjugal, douleur de la perte de l'être aimé, ou manque engendré par le désir, etc.), et le plan des stratégies matrimoniales, qui obéissent à des lois dont les personnages — pas plus, éventuellement, que l'auteur — ne sont pas forcément conscients. Ubersfeld terminait l'exposé de la célèbre structure actantielle au théâtre par des considérations de même ordre : « Eros [le destinataire dans le schéma actantiel] ne saurait se concevoir comme un simple équivalent du désir sexuel ou même de l'amour sublimé, de l'*agapé* chrétienne ; il est toujours en relation avec cette fonction éminemment 'collective' qui est celle de la *reproduction sociale*. [...] on ne comprend rien au *Cid* si on ne voit pas que l'Eros destinataire qui pousse l'un vers l'autre Rodrigue et Chimène est aussi l'Eros de la reproduction sociale conforme aux lois de la société féodale »¹³.

L'étude de ces stratégies nous semble légitime parce que l'univers fictif de la *Comedia* est configuré comme un univers social dont on peut explorer les régularités de son fonctionnement à partir du seul postulat que ces régularités existent, que son ordre est rationnel, et qu'il est donc justiciable d'une systématisation. Comme dirait Lévi-Strauss, de même qu'il y a des lois dans la nature, il y a des règles dans la société ; il y en a donc dans l'univers socio-dramatique de la *Comedia*. Que ces régularités soient à identifier comme des causes, dans le sens où le réel imprimerait sa marque dans le produit de la mimésis, ou qu'elles soient plutôt de l'ordre de l'effet, comme des implications à ordonner, le terrain d'entente entre l'histoire et l'histoire littéraire pourrait être l'anthropologie, ou, plus modestement, une lecture anthropologisante du théâtre. Ce qui devrait faciliter une telle étude, c'est la masse des textes produits, leur caractère sériel, le fait par exemple que l'on puisse rapprocher des *comedias* élaborées à partir d'une même situation initiale, mais à laquelle il est donné deux issues opposées ; en même temps, naturellement, si l'on peut supposer que la quantité des textes devrait permettre de découvrir des régularités plus significatives que dans un corpus réduit, le nombre lui-même rend l'analyse difficile. Par ailleurs, et c'est plus important, on est en droit d'explorer ce terrain, dans l'ensemble vierge, des structures de la parenté dans la *Comedia*, parce que les textes sont riches d'indications qu'on pourrait considérer comme marginales dans l'intrigue,

¹³ A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1982, p. 68. On peut moins facilement souscrire à la note du bas de la même page : « Quand nous parlons de Cité ou de Société, il s'agit de la Cité et de la Société telles qu'elles figurent dans la perspective idéologique de la classe dominante, et non pas d'une société une et abstraite » (d'ailleurs la note a disparu dans l'édition revue, Belin, 1996, p. 55).

mais qui permettent de définir la situation sociale du personnage par rapport à ses semblables : la pauvreté du *galán*, par exemple — lieu commun, notamment dans la *Comedia* lopesque —, accepte bien des nuances, suivant que le héros se trouve confronté à un personnage, ou, plus souvent, à une famille ou, pourrait-on dire, à un clan qui appartient à la haute noblesse ou à un degré supérieur d'une catégorie sociale très finement gradée (voir dans *Amar sin saber a quién*, *Servir a señor discreto*, de Lope de Vega, ou dans *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón, etc.), ou bien encore que celui-ci soit un membre d'un secteur presque bourgeois de l'aristocratie, comme les *indianos* enrichis, nombreux chez Tirso de Molina par exemple. La situation sociale des personnages n'est jamais posée comme une substance mais est toujours déterminée par le rapport entre les familles : égalité ou absence d'égalité (supériorité / infériorité). De même, la position du *galán* ou de la *dama* au sein d'une fratrie (la *seniorité*) a des incidences sur son comportement à venir : l'aîné mâle hérite le *mayorazgo*, s'il existe, ou le nom et les titres (nous sommes dans un théâtre aristocratique), et oblige ses cadets à la voie des lettres ou des armes, ce qui induit aussi pour eux une liberté d'action plus grande, bien commode, et même nécessaire pour les structures de la comédie comique. Pour les *damas*, l'ordre de naissance induit pareillement des devoirs et des possibilités différents pour l'aînée ou la cadette, celle-ci ne pouvant *a priori* se marier avant celle-là. Lévi-Strauss remarque que « quand les unités de base de la structure sociale sont strictement hiérarchisées, et quand cette hiérarchie distingue aussi les membres individuels de chaque unité selon l'ordre de naissance et la proximité par rapport à l'ancêtre commun, il est clair que les alliances matrimoniales, contractées au dedans et au dehors, ne peuvent se faire qu'entre conjoints de statuts inégaux. Dans de telles sociétés, le mariage est donc inévitablement anisogamique »¹⁴. Ce constat peut parfaitement s'appliquer à l'univers socio-dramatique de la *Comedia*, dont les textes nous fournissent des détails de la vie qui ensèrent les personnages dans un tissu de relations familiales et/ou sociales, et qui ne sont pas seulement les signes d'une construction d'un espace dramatique, spatial seulement par métaphore ; les informations distillées de façon apparemment anodine nous permettent en effet, pour peu qu'on les examine attentivement, d'en savoir un peu plus sur la famille et la provenance géographique du personnage ; elles établissent un lien entre le personnage et

¹⁴ C. Lévi-Strauss, *La Voie des Masques*, Paris, Plon (Pocket, Agora, 25), 1979, p. 158.

un espace concret. Les marques de la spatialisation de l'action et leur rapport au personnage sont ainsi des indicateurs de tensions sociales effectives ou potentielles, exploitées ou non par le dramaturge.

Autrement dit, il devrait être possible d'aller au-delà du simple constat que la constance de l'exclusion d'un personnage, incarnation de l'Autre, dans l'action de la *Comedia*, correspond au spectacle d'une collectivité qui célèbre son harmonie retrouvée aux dépens du sacrifice d'un élément impur, étranger — une forme de mise en scène de la xénophobie qu'on a pu identifier dans la tragédie de la Grèce antique.

Endogamie et exogamie

À partir de ces quelques remarques, qu'il conviendrait d'affiner par l'examen des textes, l'étude de la dynamique de l'espace dramatique permet de constater de prime abord une tendance à l'endogamie, dans le sens où la tentative d'agression évoquée plus haut, que l'on repère aussi bien dans des *comedias* tragiques que dans des *comedias* d'intrigue comique, débouche sur l'échec de la tentative de pénétration de l'étranger, et l'expulsion de l'agresseur au profit de l'autochtone. Mais toutes les *comedias* ne répondent pas à ce principe. On trouve, dans ce répertoire si vaste, des cas opposés, notamment chez Lope, où une même situation trouve une solution fermante une fois, et une solution ouvrante une autre fois. Un premier critère distinctif pourrait être la qualité sociale des intéressés. Là où ceux-ci sont des princes et des grands personnages, le mariage endogamique apparaît sinon comme la norme, du moins comme une tendance assez forte. Là où ils sont absents, l'exogamie semble être la pratique dominante. Le critère est donc ici générique, mais présente ce qui est *a priori* un inconvénient, à savoir de concéder une importance déterminante à la qualité des personnages, alors que les propositions taxinomiques récentes tendent à ne pas accorder un poids spécifique à ce critère dans le partage des sous-genres. Si l'on part de l'équation endogamie = rois, il faut approfondir l'enquête du côté du théâtre grave, qu'on le nomme drame ou tragédie, ou du moins d'un secteur de la tragédie où peut avoir lieu une action intéressant le mariage, soit que la pièce mette en scène un couple marié, soit que le mariage conclut l'action — ce qui n'est en rien impossible dans la tragédie espagnole. Dans une autre étude, nous avons tâché de montrer comment, dans *El castigo sin venganza*, la maison du duc de Ferrare sortait perdante de l'action dramatique, en termes d'échange matrimonial, d'une part à cause de la mort de Federico, le fils bâtard ; d'autre part de l'échec du mariage du duc son père avec la jeune Casandra, la femme qu'il avait reçue du duc de Mantoue son voisin ; enfin du départ de la nièce du duc

de Ferrare vers ce même duché de Mantoue, au bras du comte, neveu du duc mantouan¹⁵. On pourra objecter que la grandeur tragique du dénouement ne tient pas à cette lecture des stratégies matrimoniales, mais on peut concéder que celle-ci confirme, ou décrit d'une façon concrète l'état de désolation finale sur lequel se ferme l'action de la tragédie. Il pourrait être intéressant d'étudier à cet égard les drames ou tragédies de l'honneur dans lesquels intervient au dénouement un roi marieur, comme dans *El médico de su honra*, de Calderón (comme du reste dans la pièce de même titre de Lope) où le nouvel ordre matrimonial résultant du remariage de Gutierre, une fois veuf de la femme qu'il a fait assassiner, avec Leonor, ramène le système dramatique, sinon à une solution endogamique, du moins à une organisation qui existait en puissance avant le début de l'action, puisque Gutierre avait été engagé auprès de cette dame avant que des soupçons sur sa vertu, dus à un quiproquo, le fasse s'en détourner.

Dans le répertoire de la comédie domestique « moderne », celle que l'on voit dans la dernière partie de la production de Lope de Vega, puis chez Tirso et Calderón, l'exogamie ressemble fort à une injonction, tandis que disparaissent les formes d'union alternatives au mariage, comme le concubinage (la *barraganía*, qui avait un statut juridique dans l'Espagne médiévale et renaissante). Quelques décennies plus tôt, le concile de Trente avait réaffirmé les interdictions de mariage consanguins au sens large (qui avait été déjà définies auparavant), et les écrits de certains moralistes montrent que l'on continuait de se pencher alors sur l'institution du mariage : critères suivant lesquels on doit choisir le conjoint, nécessaire égalité entre les époux, etc.¹⁶ Dans l'hypothèse où la *Comedia* serait une caisse de résonance à ces préoccupations politiques et morales concernant la reproduction sociale, on pourrait être guidé par l'idée que ces réflexions trouvent un prolongement dans le sous-genre de la comédie, conçue alors comme un divertissement pour les honnêtes gens. Plus précisément, la comédie d'intrigue joue de façon presque systématique de l'opposition entre le dedans et le dehors pour définir la place respective des prétendants au mariage. L'habileté du dramaturge revient à faire advenir un ordre exogamique dans lequel le héros ne soit pas seulement un prétendant

¹⁵ Voir Ch. Couderc, « El casamiento de Aurora. Sobre las relaciones de parentesco en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega », dans *Investigaciones recientes sobre la literatura en el Siglo de Oro*, Seminario de la Casa de Velázquez (3-4 de mayo de 2004), A. Bègue, A. Delage, C. Sola (éds.), *Criticón*, 97-98, 2006, p. 31-44.

¹⁶ Voir le volume collectif *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVII*, I. Arellano et J. M. Usunáriz (éds.), Madrid, Visor, 2005.

officiel dont l'entrée dans la famille est souhaité d'emblée par le père de la *dama* : l'intrigue labyrinthique fait en quelque sorte oublier que les mariages du dénouement sont conformes à la volonté paternelle qui les avait prévus. Il n'est pas rare que, pour parvenir au dénouement final (donc exogamique), des couples préexistants doivent céder la place aux couples nouveaux, plus ou moins bien établis : autant pour le galant que pour la dame, le nouveau couple illustrerait alors le refus d'une solution endogame qui se profilait dans la situation de départ, et l'intégration du prétendant au groupe prend alors la forme d'un rite initiatique : un prétendant local se retrouve alors *galán suelto* (*Don Gil de las calzas verdes*), ou le *galán* étranger laisse derrière lui, dans son espace d'origine ou sur place, une *dama* — le cas est très fréquent chez Lope (*Amar sin saber a quién*), mais aussi chez Calderón (*La dama duende*, *No hay burlas con el amor*, *La desdicha de la voz*, et d'autres sans doute encore). L'ordre exogame est donc d'une façon ou d'une autre un ordre nouveau, et sa nouveauté, ajoutée au fait qu'au moins pour les personnages de premier plan il correspond aux aspirations exprimées, occulte généralement la logique systématique à laquelle il obéit.

Lévi-Strauss et la société à maisons

Un cas intermédiaire serait-il constitué par les pièces où les deux solutions coexistent ? C'est ce que l'on peut conclure à considérer un certain nombre d'exemples où l'on peut voir s'exprimer l'intérêt matrimonial de la « maison », dans le sens où les historiens du Moyen Âge et après eux, Lévi-Strauss, la conçoivent : la maison est « une institution : personne morale détentrice d'un domaine composé à la fois de biens matériels et immatériels, qui se perpétue par la transmission de son nom, de sa fortune et de ses titres en ligne réelle ou fictive, tenue pour légitime à la seule condition que cette continuité puisse s'exprimer dans le langage de la parenté ou de l'alliance, et, le plus souvent, des deux ensemble ». On identifie une société à maison — ici ce serait la société fictive de la *Comedia* — « quand les unités de base de la structure sociale sont strictement hiérarchisées, et quand cette hiérarchie distingue aussi les membres individuels de chaque unité selon l'ordre de naissance et la proximité par rapport à l'ancêtre commun ». La société à maisons est une trouvaille bien pratique pour Lévi-Strauss, qui peut ainsi expliquer que cohabitent alliance exogame et alliance endogame, alors que l'ethnologie tient en principe ces pratiques pour incompatibles : pour rendre compte de ces « traits paradoxaux », écrit Lévi-Strauss, « il eût fallu, pour reconnaître la maison, que les ethnologues regardassent vers l'histoire, celle

du Moyen Âge européen sans doute, mais aussi celle du Japon des périodes Heian et postérieures, celle de la Grèce antique, et bien d'autres »¹⁷. Les derniers vers de *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, dont nous conservons deux versions, pourraient aussi être lus à cette lumière : lorsque le duc, doublement sans héritier — son épouse est morte, comme le fils qu'il avait eu d'une autre femme — proposait (c'est la première version) à sa nièce de l'épouser, il envisageait au nom de l'intérêt supérieur de la maison de perpétuer celle-ci par un mariage endogamique, et en quelque sorte de prendre la place de son fils, pour qui il avait pensé à ce mariage¹⁸. Une substitution semblable, au nom, en quelque sorte, de la raison d'Etat, pousse le roi de *Laura perseguida* (de Lope) à épouser Porcia, infante de Hongrie, qu'il avait destinée à son fils, lorsqu'il a accepté que celui-ci épouse sa concubine, Laura (qui lui a donné trois enfants), de condition inférieure à la sienne, quoique de noble naissance. C'est aussi le principe de la substitution, cette fois entre deux frères, que Tirso exploite dans *El celoso prudente*, où Alberto épouse l'infante qu'on promettait à son frère Sigismundo, lequel épouse Lisena, dame de la cour qu'il aime et dont il est aimé.

L'hypothèse d'explication par la « maison » est-elle de pure casuistique, ou permet-elle de comprendre que les règles, si elles existent, sont multiples, et ne peuvent être ramenées à une opposition manichéenne ? La maison est aussi indicatrice d'une évolution des institutions, et sa présence peut être comprise comme la survivance d'un ordre ancien bientôt obsolète, mais que le théâtre se chargerait de faire revivre ; en ce qui concerne la *Comedia* espagnole, il s'agit d'une survivance d'un héritage médiéval que Lope, en particulier, explore de façon répétée dans son œuvre, sans doute pour y interroger les préoccupations contemporaines d'une société en crise. Lévi-Strauss écrit encore que « ces conflits comme emboîtés les uns dans les autres, et les solutions toujours à double sens que les sociétés 'à maisons' leur donnent, résultent, en dernière analyse, du même état de fait : état où les intérêts politiques et économiques, qui tendent à envahir le champ social, n'ont pas encore pris le pas sur les 'vieux liens du sang' — comme disaient Marx et Engels ». On peut en tout état de cause considérer que l'univers social de la *Comedia* est un univers complexe, comme l'est la société réelle, et y voir une invitation à poursuivre cet examen.

¹⁷ C. Lévi-Strauss, *La Voie des Masques*, Paris, Plon (Pocket, Agora, 25), 1979 ; les citations sont aux p. 151-152 et 158.

¹⁸ Voir Ch. Couderc, « El casamiento de Aurora. Sobre las relaciones de parentesco en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega », art. cité.

Quelques pistes

Quels sont les différents éléments à prendre en considération pour mener plus loin une théorisation de l'échange matrimonial ?

En premier lieu, la pluralité des couples dans le système dramatique ; autrement dit, comme on vient de le voir, le double rang que formalise le schéma pentagonal, et qui peut donner lieu à deux solutions matrimoniales opposées.

Un autre élément à prendre en compte est ensuite le lieu de l'action. Celui-ci correspond à l'endroit où le mariage est conclu, ou, plus précisément, c'est le lieu de l'échange matrimonial, où, si l'on peut dire, est pris livraison de l'objet d'échange. Il semble donc que le lieu principal de l'action soit toujours l'espace féminin, l'espace du groupe qui introduit les femmes dans l'échange matrimonial : l'espace domestique de la famille de la *dama* épousable, sur lequel se resserre et avec lequel se confond l'espace dramatique de la comédie d'intrigue. Y a-t-il des exceptions à ce principe ? Sans doute, mais peut-être sont-elles réductibles au fait qu'une fois reçue, la femme épousée est ramenée par le mari dans son propre espace ; c'est du moins ce que l'on peut supposer d'une société patriarcale — où, comme on sait, les mères sont invisibles —, dans laquelle la résidence est virilocale, et où les femmes ne circulent pas librement (sauf au théâtre, et sous un déguisement !). Le cadre de la comédie d'intrigue est la maison familiale, et, à l'intérieur de celle-ci, les appartements de la *dama* sont souvent le lieu de l'action ; mais nous ne sommes pas pour autant dans un système matri-uxorilocal, où la transmission des biens et des titres se ferait de la mère à la fille¹⁹. Dans les comédies dont l'espace est plurilocal — comédies heroïques ou tragicomédies —, l'intrigue peut se dérouler à la fois dans le lieu d'origine du galant et dans celui de la *dama*, mais c'est celui-ci qui constitue l'espace de la conquête, comme préambule à la constitution d'un nouveau noyau familial. *Mirad a quién alabáis*, par exemple, reflet inversé de *La ocasión perdida*, est un cas exceptionnel puisque cette pièce de Lope de Vega se termine par le mariage du simple gentilhomme napolitain César avec la duchesse de Milan, auprès de qui il était ambassadeur, avant de devenir au dénouement — c'est ce que l'on peut supposer — duc

¹⁹ Dans *No hay peor sordo* de Tirso, comme dans *La dama boba* de Lope (qu'il n'est pas impossible de considérer comme un modèle pour la première), respectivement le père et l'oncle, riches, « fondent » un majorat pour la fille : quel est alors le rôle du conjoint, *a fortiori* dans ces deux cas où il s'agit d'un *galán* peu fortuné ? Est-il une sorte de consort, ou devient-il titulaire ?

consort (un cas comparable serait *El rey por semejanza*, de Lope également). Il n'est pas impossible que ce type de solution, qui est au fond un mariage inégalitaire, exogamique et/ou non-isogamique, disparaisse après les expérimentations que sur ce point propose Lope. La *comedia palatina* de Calderón *Basta callar* (1639 ?), par exemple, se déroule presque entièrement dans le duché de Béarn, où se trouvent les deux *damas* qui entrent dans le circuit matrimonial, mais elle se termine par leur mariage, respectivement avec le comte de Montpellier et le gentilhomme Ludovico, montpelliérain également. Calderón dispose cependant sa matière en sorte que l'une des deux dames, fille de l'ambassadeur béarnais à Montpellier, ait vécu dans cette dernière ville où elle a été courtisée par Ludovico, qui la suit en se déguisant ; les cartes s'en trouvent un peu brouillées, et l'on voit moins nettement que le groupe des Béarnais, qui compte la majorité des personnages masculins de la pièce, a la fonction du groupe donneur, tandis que les Montpelliérains représentent les receveurs. Quelque peu masqué par l'intrigue, l'échange des femmes, en tout cas, est bien effectif : il est double et se fait deux fois dans le même sens, se réalisant contre les tentatives, menées par plusieurs prétendants locaux (Béarnais), de garder ces femmes pour eux, et dont les espoirs tendraient à un mariage endogame. Le schéma est ici le même que dans bien des *comedias* urbaines, se déroulant généralement à Madrid. Tirso en particulier multiplie les complications de l'intrigue pour faire en sorte que le mariage, arrêté initialement, de la *dama* avec un prétendant officiel extérieur au groupe de la femme, s'accomplisse contre les prétentions des représentants locaux favorables à une fermeture du groupe et à des mariages endogamiques. Un schéma récurrent²⁰ est celui des deux couples frère-sœur, qui envisagent un croisement, c'est-à-dire un échange restreint dans l'espace et dans le temps, chaque homme épousant la sœur de l'autre. Face à cet horizon d'attente, le dénouement est d'ordinaire exogame, et l'une des fonctions du troisième *galán* est précisément de modifier cette donne en transformant l'échange restreint en un échange généralisé (si l'on souscrit à la théorie lévi-straussienne de l'échange). C'est le cas par exemple, parmi de nombreuses *comedias* de Calderón (c'est aussi ce qui se produit par exemple dans *La noche de San*

20 Voir l'exemple de *La celosa de sí misma* de Tirso de Molina dans Christophe Couderc, « Familia, matrimonio, parentesco: espacio dramático y espacio social en la Comedia lopesca », dans *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de Oro*. Actas del VII Coloquio del GESTE (Toulouse, 1 - 3 de abril de 1998), F. Cazal, Chr. González et M. Vitse (éds.), Madrid / Frankfurt, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2002, p. 170-190.

Juan de Lope), de *La desdicha de la voz*, où Beatriz épouse don Juan (prétendant étranger), et son frère don Pedro épouse Leonor, qui elle-même a un frère (prétendant autochtone) qui aurait désiré épouser Beatriz.

Enfin, un dernier critère qui entre en jeu dans la logique des appariements matrimoniaux est la position sociale et /ou de fortune des éléments du binôme *galán-dama*. Cette position peut être comprise en termes absolus : les princes et les grands personnages d'un côté, de l'autre les représentants de la noblesse moyenne et anonyme, « de medio pelo », comme dit Arellano²¹, qui peuplent la comédie d'intrigue, avec ce que cela signifie en termes de configuration de l'espace, palatin pour les premiers, domestique pour les seconds. La qualité sociale peut être aussi conçue en termes relatifs, pour ce qu'elle induit une différence de position des personnages l'un par rapport à l'autre. Si la relation est inégalitaire, qui occupe la position supérieure, le galant ou la dame ? L'obstacle à la constitution du couple se trouve-t-il affecté différemment si la supériorité est au profit de l'homme ou de la femme : la bergère épousera-t-elle plus facilement le prince que le berger la princesse ? Transposé dans l'univers de la comédie domestique, l'inégalité de naissance peut devenir inégalité de richesse : l'annonce de la mort du frère aîné du héros — qui jusqu'alors, en bonne logique, était soldat — de *La villana de Vallecas* de Tirso fonctionne comme une anagnorésis providentielle et le rend apte à épouser la dame qu'il aime. Si la figure du galant pauvre est très fréquente dans la *Comedia* (là encore, peut-être davantage chez Lope que chez ses successeurs), la dame pauvre apparaît quelquefois : moins souvent, car il devait sembler peu vraisemblable qu'elle entrât dans le circuit matrimonial, son sort, dans la réalité, la destinant plutôt dans ces conditions au couvent. Le critère de la fortune peut enfin croiser celui de la naissance : son futur beau-père déclare au provincial Melchor (dans *La celosa de sí misma* de Tirso) : « sé que [...] sois pobre y caballero », mais il le favorise en vertu de l'amitié ancienne qui le liait à son père : « la ley de mi amistad / juzga por más oportuna / la sangre que la riqueza ». Il faudrait donc affiner la définition des groupes sociaux qui participent à l'échange matrimonial en fonction à la fois du lieu de naissance (endogamie / exogamie) et de la position sociale (isogamie / hypergamie ou hypogamie) : jusqu'à quel point la solidarité de classe, pour commettre un terrible anachronisme, va-t-elle à l'encontre de la conscience

21 Ignacio Arellano, « El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega », dans *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, julio 1995)*, F. B. Pedraza Jiménez et R. González Cañal (eds.), Almagro, 1996, pp. 37-59 (citation p. 38).

d'appartenir à un groupe défini par son enracinement dans un espace géographique commun ? Lévi-Strauss écrit ainsi : « une dialectique de la filiation et de la résidence constitue un trait commun, et sans doute fondamental, des sociétés 'à maisons' »²² (p. 157).

Les alliances réalisées par la « maison » s'imposent donc non seulement aux individus, mais aussi aux familles elles-mêmes. L'acteur des pièces ne serait ni le héros, ni l'héroïne (par parenthèse, cette lecture structuraliste va plutôt à l'encontre du supposé féminisme de la *Comedia*), mais la totalité du corps social, le problème n'étant pas « qui va épouser la fille de la maison » (qui comme sujet ou comme complément d'objet), mais « quel mariage permet à la Maison de se perpétuer ? ».

Ce serait par cette opération de réduction du corps social, de la *república*, à la Maison, telle qu'elle est mise en scène dans la *Comedia*, que le théâtre refléterait le réel, devenant un outil habile à l'exploration des stratégies de reproduction réelles, archaïques ou actuelles, fantasmées, niées ou idéalisées. Il reste à savoir à quelle réalité référer ce corps social qui s'invente une représentation au théâtre, dont nous pouvons tout de même dire qu'il s'agit d'une société aristocratique, en réalité ou par fantaisie : nous revenons par là au débat évoqué plus haut, qu'il faudrait enrichir de la considération de la composition du public qui assiste au spectacle théâtral — et sur ce point, nous sommes là encore réduit à l'hypothèse — : si le sens social, ou politique, du théâtre, entendu comme célébration profane, s'explique par l'autre du système des personnages que serait le public, qui est ce public, est-il constant, varie-t-il suivant les lieux et les époques, peut-il accepter de voir incarner sur les planches un discours idéologique variable, ou celui-ci est-il univoque ? Bien des points restent donc à éclaircir, grâce au mariage de l'histoire de la littérature et de l'anthropologie.

Christophe COUDERC
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

²² C. Lévi-Strauss, *La Voie des Masques*, *op. cit.*, p. 157.

*Poner voz al silencio a través de la obra
Historia de una maestra de Josefina
Rodríguez Aldecoa y de Diario de una
maestra de Dolores Medio*

UNA DE LAS CARACTERÍSTICAS MÁS DESTACABLES de la relación historia/ficción se encuentra en el género testimonial. Del autor depende que gracias a la fantasía y a la imaginación literaria, el factor ficticio y novelable de la obra se entremezcle con las referencias históricas. Con todo y eso no deja de ser un motivo de controversia el carácter histórico que puede o no concederse al género testimonial dada la capacidad manipuladora que el autor o la autora ejercen a la hora de escribir el discurso oral, provocando así un efecto de veracidad.

En este sentido es interesante destacar que la novela testimonial como fruto del proceso de creación literaria, crea una nueva realidad regida por unas leyes propias. De este modo la historia y la literatura acaban uniéndose en busca de fórmulas éticas creando así una estética que, además de representar simbólicamente la realidad, mantienen, como eje central de su existencia, la denuncia y la transformación.

En este proceso de relectura de la historia se lucha contra la desmemoria y el factor novelable no se deja en manos del testimonio sino que también depende de la capacidad literaria de quien escribe.

Es también importante destacar que hay momentos de la historia más apropiados que otros para el desarrollo de la literatura testimonial, momentos donde es necesario recurrir al género testimonial para cubrir vacíos de información.

Las circunstancias varían. Destaca el caso donde el autor en el proceso de creación literaria como testimonio directo de su época fotografía los lados

más oscuros de la realidad que le ha tocado vivir. Fue este el caso de los escritores de la posguerra española que, ahogados y vigilados muy de cerca por la mirada de la censura, se lanzaron a través del realismo social, a desvelar las miserias de la sociedad de dichos años. Así –condenados al silencio y al aislamiento del exilio interior– denunciaron escondidos tras la cruda mirada de sus personajes.

Y es también interesante el caso donde el autor si bien no ha sido testigo directo de una época sí que lo ha sido indirectamente como fruto del recuerdo y de los procesos de transmisión de la memoria, comprometiéndose así –a través del proceso de creación literaria– a dar fe y testimonio de un hecho histórico que por una u otra razón considere que no debe dejarse enterrado en el olvido. Fue este el caso de los intelectuales de la década de los ochenta que sintieron la necesidad y el compromiso de dar voz a los sin voz, víctimas de la represión franquista, movidos por el temor a caer en la amnesia histórica y dispuestos a plantar cara al olvido que generó el pacto de silencio impuesto durante la Transición democrática. Como comenta Iris Zavala en su estudio *La otra mirada del siglo XX* :

*Fue justo una transición al presente, a lo nuevo, un principio de un mundo sin historia; se enterró el pasado, y se mantuvieron muchos emblemas y signos de los vencedores*¹.

De este modo, a través de sus obras dejaron testimonio y se colocaron en una situación de compromiso frente a un silencio impuesto por la oficialidad del discurso de los años precedentes. Fueron muchos los escritores que durante este período se lanzaron al género testimonial². Y los que a través de sus textos contribuyeron a dar voz a la memoria enterrada y oprimida. Identificándose con otras palabras y otras voces consiguieron que el trabajo literario adquiriese una dimensión de misión cumplida que no se dio en otros géneros.

Este artículo se centrará en dos obras, *Diario de una maestra*³ de Dolores Medio, escrita desde el exilio interior en 1961 e *Historia de una*

1 Iris Zavala, *La otra mirada del siglo XX*, La Esfera de los libros, Madrid, 2004, p. 258

2 Destacan entre otras :
Recuerdos y olvidos de Francisco Ayala (1982)
Mi último suspiro de Luís Buñuel (1982)
Los pasos contados de Corpus Barga (1979)
La arboleda perdida, de Rafael Alberti (1987)
Alcancías de Rosa Chacel (1982)

3 Dolores Medio, *Diario de una maestra*, Madrid, Castalia, 1961

*maestra*⁴ de Josefina Rodríguez Aldecoa, escrita en la década de los noventa. Ambas novelas resultan interesantes porque tanto Dolores Medio como Josefina Rodríguez Aldecoa parten de un gran contenido personal y autobiográfico para dar a luz dichas obras. De este modo la historia y la ficción literaria se funden dando lugar a dos obras que por su temática se encuadran también en la literatura de testimonio. De ahí que a través del estudio de una y otra novela se rescate del texto literario la realidad histórica del colectivo de los maestros republicanos. Las motivaciones y la necesidad que tuvieron una u otra escritora de adentrarse en el género testimonial fueron distintas, el objetivo para una y otra, sin embargo, es coincidente: recuperar la memoria de los vencidos, víctimas ya no sólo de la guerra sino también de la propia incompreensión social.

Respecto a la escritora Dolores Medio, nació en Oviedo en diciembre de 1911 en el seno de una familia asturiana. Disfrutó de una infancia feliz junto a sus hermanas. En 1930 obtuvo el título de maestra y tuvo la ocasión de poner en práctica unos años más tarde los nuevos sistemas de enseñanza fomentados durante la República. Fue durante estos años cuando conoció a su gran amor de juventud, un maestro licenciado en pedagogía de formación orteguiana y muy influido por la Institución Libre de Enseñanza. Ante el estallido de la guerra civil, Dolores Medio vivió el cerco de Oviedo y fue detenida junto a su hermana en agosto del 36.

A finales de la guerra a causa de una denuncia se le expedientó y fue acusada orientar la enseñanza en sentido izquierdista. Como consecuencia padeció el ostracismo y el aislamiento que sufrieron otros maestros republicanos. A partir de estos años dedicó su vida, alejada de la enseñanza, a la creación literaria y a la promoción de escritores noveles.

La novela *Diario de una maestra* se publica en 1961 y describe sus primeras experiencias como maestra en las zonas rurales asturianas : la dureza del cerco de Oviedo así como su primer y fracasado amor. En esta obra, se encuentran también la discriminación y el acoso que padecieron los maestros tras el conflicto y en los años posteriores durante el franquismo. Esta novela, además, siguiendo la línea de otros escritores de posguerra se adentra en el cultivo del realismo social de manera que la mirada del personaje principal sirve a la vez de denuncia de la propia sociedad de posguerra.

La obra fue presentada anteriormente pero fue bloqueada durante unos años a causa de la censura, al ser considerada una obra que atentaba contra la moral de la época. En este sentido no deja de ser curioso que los recortes

⁴ Josefina Rodríguez Aldecoa, *Historia de una maestra*, Barcelona, Anagrama, 1990

impuestos por el aparato censorial se limitaran a capítulos relacionados con actos amorosos de los dos protagonistas principales y no con el peso temático más importante de la novela como es el caso del importante papel que jugaron los maestros republicanos durante esos años.

En referencia a Josefina Rodríguez Aldecoa, ésta nació en La Robla (León) en 1926, y al ser hija y nieta de maestras republicanas, ya desde los primeros años de su infancia mantuvo una estrecha relación con el mundo de la enseñanza. En su memoria quedará grabado el fusilamiento de Don David Escudero, su profesor republicano. Al igual que Dolores Medio su vida será guiada por dos vocaciones : la enseñanza y la creación literaria. En referencia a la enseñanza, en octubre de 1959, marcada por la herencia recibida durante su niñez, creó una escuela⁵, llevada también por sus estudios de pedagogía y por su propia tesis, un trabajo centrado en el arte de la infancia.

Josefina Rodríguez Aldecoa escribe *Historia de una maestra* en 1990, rompiendo las modas literarias de la época y siguiendo la misma línea que otros coetáneos suyos que consideraron que era necesario a través de la escritura hacer una relectura del pasado.

La novela *Diario de una maestra* se presenta en forma de diario con una selección de datos puntuales que se esconden tras la realidad y la ficción. La obra narra las vicisitudes de una joven maestra de nombre Irene Gal. De este modo el diario del personaje se inicia el 22 de mayo de 1935, fecha en la que conoce a Máximo Sáenz, su maestro y con el que establece una íntima relación, para concluir el 4 de mayo de 1950.

Una vez finalizados sus estudios de maestra, el personaje de Irene obtiene una plaza en un pueblo asturiano, donde empieza a poner en práctica ideas innovadoras que no siempre serán comprendidas por los habitantes del pueblo. Al estallar la Guerra Civil padece las miserias y las dificultades de la guerra hasta pasar por una comisión depuradora que la obliga a renunciar a su cargo de maestra. La suerte de Irene mejora durante los primeros años de posguerra cuando recupera su plaza y regresa al pueblo. Esos últimos años Irene se moverá entre la reconciliación y la cicatrización de las heridas del conflicto. Irene vivirá dividida entre sus sentimientos amorosos y su profesión. En este sentido se encuentran dos caras de un mismo personaje: la mujer sumisa y enamorada de Máximo Sáenz en contraste con la maestra valiente y osada que practica con racionalidad su discurso pedagógico.

⁵ La escuela lleva como nombre Estilo, Josefina Rodríguez Aldecoa la crea basándose en los principios de la Institución Libre de Enseñanza y en la herencia de las escuelas republicanas. Los principios funcionales y pedagógicos del centro eran los de un colegio liberal, progresista y pro-europeo, tarea difícil en la década de los sesenta

En cuanto a *Historia de una maestra*, narra la vida de Gabriela, una maestra republicana que haciendo un balance de su vida decide explicar a su hija su experiencia como maestra en la España rural de los años 30. La estructura narrativa de la novela refleja los saltos de memoria de la protagonista que, desde el presente, se adentra en sus años de maestra y en sus vivencias como madre y esposa de Ezequiel, también maestro. Gabriela teje su historia personal teniendo como telón de fondo un período decisivo de la historia de España. A medida que los acontecimientos sociales se vayan complicando, Gabriela se refugiará en sus clases y en el cuidado de su hija. De este modo se encuentran en la novela dos tiempos que discurren en paralelo: por un lado el tiempo histórico que se centra en los acontecimientos históricos y sociales, y por otro lado el tiempo personal, aquél que tiene que ver con las vivencias y los sentimientos de Gabriela, y que está centrado sobre todo en su experiencia como madre. La novela concluye con la revolución de Octubre en Asturias y con el fusilamiento de Ezequiel por su implicación en la voladura de un puente.

El contexto histórico de ambas novelas se centra en dos períodos: La República y la Guerra Civil, rescatando de dicho período la historia del colectivo de los maestros republicanos.

En ambas novelas abundan las referencias históricas acerca del importante papel que tuvieron los maestros republicanos durante estos años. Tanto Irene como Gabriela comienzan sus primeros meses como maestras entusiasmadas por los nuevos proyectos pedagógicos que se ponen en marcha durante los años republicanos. El trabajo, sin embargo, no les es sencillo. Tanto uno como otro personaje deberá enfrentarse a la incompreensión social, al juicio y a la desconfianza de la España rural de los años treinta.

Gabriela obtiene su primer puesto en un pequeño pueblo del Norte y desde su llegada será el punto de mira ya no sólo de la gente más humilde del pueblo sino de los que hasta ese momento acostumbrados a detentar el poder, son los más reacios al cambio.

Una situación parecida es la que padece Irene buscando la aceptación y la comprensión de los habitantes de la aldea.

Tanto un personaje como otro viven aisladas respecto al resto del pueblo y les resulta difícil ser aceptadas entre sus vecinos. No es ésta, sin embargo, una situación que se pueda adscribir únicamente al mundo de la ficción sino que se extiende a la propia historia a la que aluden ambas obras. El maestro republicano debió enfrentarse en más de una ocasión a la mirada desconcertada y juiciosa que no entendía la razón ni la finalidad de tanto cambio en la enseñanza. Las posturas más tradicionalistas se mostraron

reacias a aceptar la reforma de la enseñanza y en consecuencia el maestro debió batallar ya no sólo por hacerse entender sino también para conseguir ser aceptado y escuchado.

Una de las mayores dificultades que tuvieron los maestros fue conseguir que se aceptara con normalidad la escuela laica, dentro del marco de una sociedad aún estrechamente vinculada a la Iglesia. Ello aparece claramente en las dos novelas, tanto Irene como Gabriela hacen hincapié en la retirada del crucifijo de las aulas, y en las consecuencias que supuso dicho acto.

Así lo expresa Gabriela:

Al quitar el Crucifijo de la pared lo hice con sencillez, sin alarde alguno de solemnidad. Lo guardé en el cajón de la mesa y empecé las clases del día⁶.

Y de este modo lo describe Irene:

La única modificación que se hizo en la Escuela desde que ella llegó, cincuenta años antes, consistió en retirar el Crucifijo y las láminas de Historia Sagrada que adornaban las paredes, cuando el Gobierno de la Segunda República decretó la enseñanza laica⁷.

Es interesante, en este sentido hacer hincapié en la importancia de la reforma de enseñanza de 1931. Dichas reformas fueron promovidas por un comité de las Cortes que ya había trabajado en un ante-proyecto de constitución que separaría Iglesia y Estado. Se trabajó entonces por una enseñanza laica, republicana, no sexista y universal. Respecto a la eliminación de la influencia del clero en el sistema educativo, es importante destacar que se cerraron numerosas escuelas elementales de la Iglesia así como colegios secundarios, universidades e institutos de enseñanza superior. Unas decisiones que supusieron que el Estado, además de asumir la responsabilidad plena de la educación con una apuesta prioritaria por la escuela pública, se viera obligado a hacer un gran esfuerzo para construir nuevas escuelas. Una prueba evidente fue la creación de 27.000 unidades escolares, 7000 de las cuales ya se habían construido en 1931. Un hecho que provocó que en sólo ocho meses la República creara tantas escuelas como creó la monarquía en catorce años.

En la ficción ambas maestras también desarrollan un proyecto pedagógico innovador. Tanto Irene como Gabriela centran la atención en el

⁶ Josefina Rodríguez Aldecoa, *op. cit.*, p. 120.

⁷ Dolores Medio, *Diario de una maestra, op. cit.*, p. 97.

niño. Todo ello facilitó que a pesar de las dificultades, consiguieran dejar una profunda huella en los educandos y que se convirtieran en una pieza clave en la relación entre el niño y el mundo adulto. En esta línea destaca el modo como en *Diario de una maestra* Irene consigue que Timoteo, un niño marginado y alejado de la escuela, convierta la marginación en participación.

*Irene se despide de Timoteo, segura de que ha ganado la batalla inicial, la más difícil de todas. Pese a su inexperiencia, ha empleado una táctica conveniente*⁸.

Y lo mismo hace Gabriela con Genaro al que intenta también integrar en las clases haciéndole partícipe de trabajos de la escuela:

*Está bien, Genaro. Tú vas a ser mi ayudante. Luego me dirigi a Genaro. A la salida busca cal y una brocha y dí a cuatro de los mayores que se queden con nosotros*⁹.

A diferencia de los planteamientos vigentes hasta entonces, la escuela republicana trabajó por una renovación pedagógica donde se contemplaba la infancia como una etapa de la vida con un significado propio y se colocaba a los niños y no al maestro como protagonistas del proceso educativo.

Pero si bien Gabriela e Irene topan con la incompreensión social en las zonas rurales, también es cierto que tal y como avanzan los acontecimientos históricos, y se acercan a los preludios de la Guerra Civil, van adquiriendo entre sus vecinos un papel relevante. Una y otra maestra acaban siendo un elemento cohesionador, por su función social razón añadida para que como consecuencia generen también una gran desconfianza por parte de los sectores más conservadores.

De ahí que en ambas novelas ya no tan sólo de parte de Gabriela sino también de otros maestros como Máximo Sáenz en *Diario de una maestra*, se haga alusión al papel decisivo de los maestros en los cambios sociales que se generan durante el período republicano.

*Señales de alarma se encenderían periódicamente obedeciendo a un plan. Era la reacción inevitable ante las transformaciones que iba a sufrir el país en algunas de las cuales nosotros, los maestros, estábamos comprometidos*¹⁰.

⁸ Dolores Medio, *Diario de una maestra*, op. cit., p. 116

⁹ Josefina Rodríguez Aldecoa, *Historia de una maestra*, op. cit., p. 23

¹⁰ Josefina Rodríguez Aldecoa, *Historia de una maestra*, op. cit., p. 121

Mercedes Almagro

*A la larga, el triunfo es nuestro. Muy a la larga claro... Vencer, imponerse, es fácil. Convencer, no es tan sencillo. Nuestra verdad triunfará, pero a costa de tiempo, de sacrificio... Nuestra generación no recogerá el fruto de esta cosecha*¹¹.

Un papel que de hecho dio lugar a un proceso de dignificación de la figura del maestro que llevará a que sea considerado primer ciudadano de la República.

En referencia al contenido pedagógico que llevan a cabo las dos maestras destaca que, tanto Irene como Gabriela, ponen en marcha una pedagogía activa en busca de la formación de ciudadanos cultos y libres. Las clases que imparten tienen como objetivo la implicación de los propios niños. En las dos novelas se dan muestras del modo como ambas maestras buscan la participación y el compromiso de los propios alumnos:

*Oculto su turbación cogiendo unas hojas secas, caídas de un castaño. Las enseña a las niñas*¹².

*Además de pintar, habíamos colocado en las cuatro esquinas cuatro arbolitos del monte en unos cubos. Por la mañana los sacábamos al sol. Cuando empezaba a hacer frío los encerrábamos en la escuela y yo aprovechaba para explicarles la vida del reino vegetal...*¹³.

Tanto Gabriela como Irene están implicadas en la reforma y viven su trabajo con muestras de una inolvidable vocación. Una aptitud que se hace extensiva –si atravesamos la frontera que separa la ficción de la realidad– al colectivo de los maestros republicanos, una gran parte de los cuales sintió e hizo suya la idea de que eran un referente del cambio durante esos años.

Es interesante en este sentido insistir en el modo cómo las novelas reflejan de nuevo una realidad histórica. Como consecuencia de la reforma de la enseñanza durante estos años mejoraron notablemente las condiciones de trabajo y de formación de los maestros. Los cuales gracias a la aprobación del *Plan Profesional* –donde por primera vez se exigía el título de bachillerato para acceder a los Estudios Normales– consiguieron conciliar en sus clases los contenidos culturales, metodológicos y prácticos. Se pretendió de este modo forjar un nuevo modelo de maestro y un nuevo estilo para entender la escuela como un instrumento básico para la educación moral y cívica y para la

¹¹ Dolores Medio, *Diario de una maestra*, op. cit., p. 129

¹² *Ibidem*, p. 104

¹³ Josefina Rodríguez Aldecoa, *Historia de una maestra*, op. cit., p. 398

formación de ciudadanos cultos, libres y democráticos, teniendo como objetivo la implicación de los propios niños.

Todo ello es un claro reflejo de los contenidos pedagógicos de la reforma de la enseñanza que tuvo como modelo la *Institución Libre de Enseñanza*. De este concepto pedagógico surgieron las *Misiones pedagógicas*, creadas el 29 de mayo de 1932, apenas un mes y medio después del 14 de abril.

Las *Misiones* supusieron un trabajo colectivo que intentó llevar la cultura y la enseñanza hasta los lugares más recónditos. Para ello se crearon bibliotecas ambulantes, lecturas en común, conferencias, teatro, conciertos de música en directo o difundidos y exposiciones artísticas con proyecciones fijas y cinematográficas. El objetivo era no sólo la difusión del conocimiento sino también el placer de la cultura. Colaboraron en este proyecto los mejores pedagogos y humanistas, todos ellos movidos por el esfuerzo y la generosidad.

A lo largo de una y otra novela, tanto Gabriela como Irene dejan constancia de la pasión y del compromiso pedagógico que les mueve con sus alumnos. Para ninguna de ellas pasan desapercibidas las *Misiones pedagógicas*: Gabriela, por su parte, acoge con gran entusiasmo la llegada de un grupo de las *Misiones* a su pueblo, y participa durante varios días con ellos en la proyección de las películas y en las obras de teatro. El recuerdo de las caras de sorpresa ya no sólo de los niños sino de todos los habitantes del pueblo permanece grabado en la memoria de Gabriela:

*Mundos desconocidos aparecían ante los ojos de los campesinos. Documentales de otros países, cine de humor, dibujos animados. La música popular conocida y amada y aquella otra que escribieron genios universales, todo era seguido en reverente silencio*¹⁴.

También Irene participa con las *Misiones* para recuperar libros para la biblioteca de la escuela. De este modo lo narra la protagonista:

*Los chicos se apresuran a ayudarlo. Timoteo está dando los últimos toques a la estantería, a la que irán a parar muy pronto, tal vez mañana, el lote de libros que les ha enviado el Patronato de Misiones Pedagógicas*¹⁵.

No cabe duda de que la propia Dolores Medio, como maestra republicana, debió en más de una ocasión conocer por sí misma el trabajo pedagógico llevado a cabo por las *Misiones*. Algo similar debió vivir Josefina Rodríguez Aldecoa que si bien no fue maestra durante esos años recuperó el proyecto en

¹⁴ Josefina Rodríguez Aldecoa, *Historia de una maestra*, op. cit., p. 137

¹⁵ Dolores Medio, *Diario de una maestra*, op. cit., p. 117

Mercedes Almagro

los años cincuenta con la idea de volver a revivir la experiencia. La escritora tuvo así la oportunidad de visitar pueblos que habían conocido el paso de los republicanos. De este modo, en este juego entre realidad y ficción, ambas escritoras interponen en sus obras más de un recuerdo personal:

A pesar de la voluntad y del empeño de ambas maestras, una y otra encuentran dificultades de aceptación entre los vecinos del pueblo, esquivando a duras penas la mirada de los que con desconfianza y miedo se muestran reacios a los cambios. Tanto a Irene como a Gabriela les resultará difícil acabar con los viejos esquemas heredados de una educación pública muy deficiente, anquilosada y conservadora.

Estas son las palabras con las que en *Diario de una maestra* Irene se enfrenta a la rancia pedagogía de la señora Obaya:

*La señora Obaya es su antecesora en el cargo. La vieja y buena señora Obaya se ha jubilado después de cincuenta años de servicios prestados a la patria. Para la vieja y buena señora Obaya, no existía otro método de enseñanza que el método Machaca*¹⁶.

Y de este modo describen los vecinos del pueblo a la predecesora de Gabriela:

*Mi cuñada Elisa acaba de jubilarse y ha venido a visitarnos. Esta sí que ha sido buena maestra. En la escuela en que estaba, los chicos no se le movían. Y menudo respeto le tenían*¹⁷.

En esta misma línea, también resulta elocuente la expresión de la señora Campa para referirse a Irene:

*¡Mire! Mire usted, señor cura, por dónde viene la revolucionaria esa -dice la señora Campa-. Todavía no hace un año que entró en la escuela y aquello parece... qué sé yo, cualquier cosa menos una escuela. ¡Quién la ha visto y quién la ve!*¹⁸

Así como los reproches que recibe Ezequiel maestro y marido de Gabriela de parte de un vecino del pueblo:

¹⁶ Dolores Medio, *Diario de una maestra*, op. cit., p. 94.

¹⁷ Josefina Rodríguez Aldecoa, *Historia de una maestra*, op. cit., p. 43.

¹⁸ Dolores Medio, *Diario de una maestra*, op. cit., p. 146

*Usted no va a explicar nada a mi hijo porque no va a volver a esa escuela sin Cristo y sin moral...*¹⁹

No es de extrañar que una reforma de tal envergadura topara inevitablemente con las reticencias y las desconfianzas de una sociedad donde el índice de analfabetismo era muy alto y donde las ideas tradicionales y conservadoras se resistían al cambio. Todo ello explica que en la ficción, el destino de ambas maestras tras el conflicto diera un giro radical. Irene es víctima de la depuración contra los maestros. Su carácter tímido y poco aventurero provoca que decida quedarse y padecer como tantos otros maestros el ostracismo y el exilio interior.

En cuanto a Gabriela, se puede seguir el devenir del personaje en la segunda parte de la trilogía a la cual pertenece *Historia de una maestra*²⁰. Tras el conflicto, Gabriela vive aislada junto a su hija y su madre. Unos años en los que el único contacto que guarda con la enseñanza son las clases que imparte a su hija. Su inquietud y las ganas de huir para poder seguir ejerciendo su vocación son el motor que la impulsa al exilio a México con su hija. Allí como tantos otros maestros exiliados seguirá ejerciendo la enseñanza.

Las dos novelas reflejan el destino que vivieron muchos maestros, dada la importancia que ejercieron como vectores de las nuevas ideas republicanas. El colectivo de los maestros fue el primero en ser perseguido durante la guerra y más concretamente en plena dictadura. En el menor de los casos las sanciones fueron: separación definitiva del cargo, traslado forzoso, suspensión de empleo y sueldo, y pérdida de haberes dejados de percibir. En el peor, el proceso de depuración constituyó una de las facetas de la violencia del nuevo régimen. Les esperaban condenas, expedientes, expulsiones, en definitiva una represión brutal: fusilamientos, prisión, trabajos forzados y mucho miedo. Se pretendía dismantelar todo lo que había hecho la educación republicana de manera sistemática y obsesiva. Los maestros optaron por la huida, la disyuntiva estaba clara: dejarlo todo y marcharse o quedarse y esperar las represalias. En un caso como en otro se movieron entre la incertidumbre, la renuncia y el miedo.

19 Josefina Rodríguez Aldecoa, *Historia de una maestra*, op. cit., p. 119

20 La trilogía está compuesta de :
- *Historia de una maestra*, op. cit.
- *Mujeres de negro*, Barcelona, Anagrama, 1994
- *La fuerza del destino*, Barcelona, Anagrama, 1997

Mercedes Almagro

La ficción refleja este desmantelamiento que padeció la política educativa durante la guerra. A su regreso al pueblo, tras el estallido de la Guerra Civil, Irene constata el fatal destino que padecieron otros compañeros suyos:

Fue cuando llegó al pueblo, recién ocupado éste por las tropas de Franco. Vio la suerte que corrieron otros maestros, entre ellos el de Nozales, que había desempeñado algún cargo importante durante la etapa republicana²¹.

Y éste es el recorte de periódico que encuentra Gabriela bajo la puerta:

La escuela es la gran responsable de la revolución de octubre. Una escuela sin Dios y sin principios morales donde miles de maestros han estado sembrando en el alma de los niños el germen de la rebeldía. Desde estas páginas pedimos una depuración de ese Magisterio que ha corrompido a la infancia y ha envenenado con propaganda subversiva las clases de adultos²².

El incierto destino padecido por Irene y Gabriela ofrece al lector una lectura de la propia historia. Los personajes se convierten en referencias de la triste andadura de otros tantos maestros republicanos. A causa del exilio o por la propia depuración franquista, el cuerpo de maestros se redujo notablemente. Las ausencias fueron restituidas en marzo de 1939 por los vencedores que convocaron dos mil plazas en un decreto que animaba a presentarse a todos aquellos que tenían familiares muertos o heridos por la barbarie roja. La depuración del colectivo de maestros fue sistemática y muy larga. En 1969 aún se revisaban expedientes. El cuerpo de maestros y el proyecto pedagógico fueron desmantelados. La España uniforme había triunfado.

En definitiva, los personajes de ambas novelas se mueven y toman cuerpo entre dos mundos: el histórico y el de la propia ficción literaria. En relación a la Historia, a través de estos dos personajes, se adentra al lector en la historia del colectivo de los maestros republicanos, y en lo que concierne la ficción, Irene y Gabriela filtran sus experiencias personales y el mundo de los sentimientos, marcadas profundamente por los acontecimientos históricos que les tocó vivir. La vida personal y el trabajo en la escuela circulan en ambas novelas en paralelo dando lugar a dos tiempos diferenciados. El interno que corresponde al mundo de los sentimientos, en donde se encuentra una imagen distinta y contrapuesta a la de la maestra segura de sus ideas y

²¹ Dolores Medio, *Diario de una maestra*, op. cit., p. 222

²² Josefina Rodríguez Aldecoa, *Historia de una maestra*, op. cit., 227

que lleva a cabo sus convicciones, y el externo donde cobran importancia unos hechos históricos que trazan el devenir de los personajes.

Tanto Dolores Medio como Josefina Rodríguez Aldecoa han tenido muy en cuenta la importancia de recuperar la memoria de los vencidos en el proceso de creación literaria. Ambas recuperan a través de estas dos novelas las voces perdidas en el silencio y en el olvido, víctimas de un régimen que se encargó de explicar sólo la historia de los vencedores. Novelas como éstas rescatan las voces de los vencidos.

Los procesos de creación literaria de una u otra escritora varían pero no la finalidad que pretenden ambas: no sólo dar testimonio de una época sino también de una experiencia, bien vivida o transmitida por vía familiar. En este sentido, para Dolores Medio, el motor literario fue su propia memoria autobiográfica. Aislada y condenada al ostracismo, como maestra necesita en plena dictadura franquista salir del silencio a través de la escritura y reivindicar un pasado –su propia historia– a través de la novela *Diario de una maestra*.

En cuanto a Josefina Rodríguez Aldecoa, la escritora utiliza como motor literario la recuperación de la memoria materna y por extensión parte de su propia infancia. La novela fue escrita en los noventa para rendir homenaje a su propia madre, una figura que será la llave que le permitirá a la escritora recuperar y sacar a la luz la historia de los vencidos del conflicto.

Ahora bien, es importante destacar además el hecho de que recuperar la memoria con estos dos personajes femeninos ya no sólo supone la recuperación de la memoria de los maestros republicanos sino también la memoria de género. Se deja con ello constancia de que la República fue obra de hombres pero también de mujeres que soñaban con civilizar. Gran parte del cuerpo de maestros republicanos lo constituían mujeres que durante aquellos años tuvieron acceso a la educación y se convirtieron también en transmisoras ideológicas de los principios republicanos.

En contraste con los años del franquismo, durante los tres años republicanos y los posteriores de la guerra, la mujer adquirió un papel social relevante. Fueron numerosas las organizaciones femeninas que canalizaron el esfuerzo del cada vez más amplio colectivo de mujeres. En todas ellas existieron unos intereses comunes tales como el acceso a la educación, el trabajo remunerado y el compromiso con el esfuerzo bélico. Fue, sin embargo, la marcada politización de las asociaciones la que impidió crear un movimiento femenino unido.

No fue éste, sin embargo, el caso de las maestras que dedicaron sus esfuerzos a la educación de los niños. Es interesante, en este sentido, hacer

hincapié, en la importancia de la mujer como transmisora de valores en el seno de la familia, un trabajo que muchas maestras aplicaron en las escuelas para conseguir la educación más que la enseñanza. De ahí que durante este período muchas mujeres tuvieran acceso a la docencia y que incluso llegaran a ser directoras de escuela, rompiendo la barrera entre espacio privado y espacio público y haciendo de la educación un discurso pedagógico centrado en el librepensamiento y el laicismo. Una implicación, por otra parte, que trascendió, los años republicanos. Mientras un gran número de hombres fueron solicitados para alistarse en la guerra, hubo muchas mujeres maestras que durante los años del conflicto participaron en las colonias infantiles y en las guarderías bajo la supervisión de Victoria Kent que las alentaba a todas ellas a proseguir en el esfuerzo:

Todo esfuerzo y sacrificio me parecerá poco si conseguimos apartar al niño del arroyo, hacer que no se pervierta en su espíritu, como lo estamos viendo ahora mismo en estos simulacros de formaciones bélicas. ¡Ejércitos de niños, jamás! Contribuyamos a formar una España limpia de corazón²³.

A finales de 1937 había 564 colonias y un número de colegios y de centros de Protección a la infancia que permitió la acogida de cerca de cincuenta mil niños. La vocación de enseñar más que de educar se convirtió para todas ellas en una razón de ser. Una vocación que persistió por una parte en el exilio interior de la clandestinidad, y por otra parte en el exilio exterior fundando escuelas que hacían gala de esta nueva pedagogía.

De este modo tanto Dolores Medio como Josefina Rodríguez Aldecoa llevan a cabo con estas dos novelas un trabajo de reconstrucción de una parte de la historia colectiva: la de los maestros pero también un trabajo de reconstrucción personal donde funden la memoria autobiográfica con la memoria de género. Reivindican, así, el nombre de tantas otras mujeres que como ellas de un modo u otro intentaron a través de la educación de los niños sembrar las bases de un futuro centrado en la tolerancia y la libertad.

Si se hace un estudio crítico de las trayectorias literarias de las dos escritoras, ambas novelas suponen un antes y un después. En el caso de Josefina Rodríguez Aldecoa porque a través de *Historia de una maestra*, la autora recupera la escritura desde un punto de vista reivindicativo. Como

²³ Citado por Carmen Domingo en *Nosotras también hicimos la guerra*, Barcelona, Flor de Viento, 2006, p. 191

comenta Cristina Duplà²⁴ ya no sólo pretende con esta novela hacer literatura de testimonio de una época sino que la misma necesidad de recuperar la memoria de los vencidos la lleva –en términos de Duplà– a desarrollar una literatura de resistencia.

Del mismo modo, Dolores Medio ha prodigado el género autobiográfico con esta novela; la escritora se desdobra en Irene Gal y en boca del personaje exorciza los silencios de los vencidos de la guerra.

El proceso de la creación literaria es un vehículo que les permite plantar cara a los miedos, a los tabúes y a los pudores de quienes lo perdieron todo y se sintieron juzgados y condenados a la amnesia histórica.

Estas novelas les permiten reconstruir ya no sólo un pasado colectivo sino su propio pasado y su propia identidad. Uno es fruto de lo que fueron otros. Evocando, contando por escrito o escondiendo la realidad tras el velo de la ficción se consigue que sigan existiendo aquellos que –víctimas de la manipulación histórica– no tuvieron derecho a la memoria.

Las siguientes palabras de ambas escritoras respecto a una u otra obra son lo suficientemente elocuentes:

*Autobiográfico no es sólo lo vivido por el autor de un modo real y efectivo, impuesto a veces por el azar, y que incluso puede no tener la menor conexión íntima con su personalidad, sino algo también muy importante, lo que no ha vivido materialmente, pero que muy bien pudo haber vivido*²⁵.

El deseo de comunicación, el primer impulso que nos lleva a escribir, es el mismo episodio de la propia vida.

Mercedes ALMAGRO
Université de Perpignan

²⁴ Christina Duplà, *Memoria sí, venganza no* en Josefina R. Aldecoa, Barcelona, Icaria, 2000, p. 65

²⁵ Dolores Medio, “¿Podrá la ciencia resucitar al hombre?”, Oviedo, Fundación Dolores Medio, 1991, pp. 44-45.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS

- ABELLÁN, Manuel, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península, 1980.
- ADELA KOHAN, Silvia, *De la autobiografía a la ficción*, Barcelona, Grafein, 2000.
- CASTILLA, Amelia, *Memoria de un colegio*, Madrid, Biblioteca nueva, 2002.
- CASTELLET, Josep María, *Els escenaris de la memòria*, Barcelona, Edicions 62, 1988.
- CIPLIKAUSKAITĖ, Birutė, *La novela femenina contemporánea 1970-1985*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- DE LA FUENTE, Inmaculada, *Mujeres de la posguerra*, Barcelona, Planeta, 2002.
- DOMINGO, Carmen, *Nosotras también hicimos la guerra*, Barcelona, Flor de Viento, 2006
- DUPLÀ, Christina,
 - *La voz testimonial en Montserrat Roig*, Barcelona, Icaria, 1996.
 - *Memoria sí, venganza no*, en Josefina R. Aldecoa, Barcelona, Icaria, 2000.
- GIL PECHARROMÁN, Julio, *La Segunda República*, Madrid, Historia 16, 1999.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- MASANET, Lydia, *La autobiografía femenina española contemporánea*, Madrid, Fundamentos (Espiral Hispano Americana), 1998.
- MAURICE Halbwachs:
 - *La mémoire collective*, París, Albin Michel, (1907), 1997.
 - *Les cadres sociaux de la mémoire*, París, Albin Michel, (1925), 1994.
- MEDIO, Dolores:
 - *Atrapados en la ratonera, Memorias de una novelista*, Madrid, Alce, 1980.
 - *¿Podrá la ciencia resucitar al hombre?*, Oviedo, Fundación Dolores Medio, 1991.
 - *Diario de una Maestra*, 1961, Madrid, Castalia, 1993.
- Misiones Pedagógicas, septiembre de 1931-diciembre de 1933*, Informes I, Madrid, El Museo Universal, 1992.
- NASH, Mary, *Rojas*, Madrid, Taurus, 1999.
- PÉREZ GALÁN, Mariano, *La enseñanza en la Segunda República*, Madrid, Mondadori, 1988
- PRESTON, Paul, *La guerra civil española*, Barcelona, Debate, 2006
- RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000
- RODRIGO, Antonina, *Mujer y exilio 1939*, Madrid, Compañía Literaria, 1999.
- RODRÍGUEZ ALDECOA, Josefina
 - *A ninguna parte*, Palencia, Menoscuarto, (1961), 2004

- *Los niños de la guerra*, Madrid, Anaya, 1983.
- *Historia de una maestra*, Barcelona, Anagrama, 1990.
- *Mujeres de Negro*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- *La fuerza del destino*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- *En la distancia*, Madrid, Alfaguara, 2004.

TÉMIME, Emile, BRODER Albert, CHASTAGNARET, Gérard, *Historia de la España contemporánea, desde 1808 hasta nuestros días*, Barcelona, Ariel, 2001.

TOMÁS Hugh, *La guerra civil española*, Madrid, Ruedo Ibérico, 1967.

TUÑÓN DE LARA, Manuel, *La crisis del estado: Dictadura, República, Guerra (1923-1939)*, Barcelona, Labor, 1981.

ARTICULOS Y REVISTAS

BUCKLEY, Ramón, "Caracteres de la novela de los cincuenta", en Buckley, Ramón, de Nora, Eugenio, Gil Casado, Pablo, Sobejano, Gonzalo, *Historia y crítica de la literatura española*, Madrid, Grijalbo, 1981.

MATÍAS CERÓN, Christian, "Entre la utopía y la realidad: mujer y educación durante la dictadura de Franco", in *Mujeres en la contemporaneidad: Educación, cultura, imagen*, Universidad de Málaga, 2000.

"Mestres de la República", *Sapiens*, Barcelona, n°39

"República y republicanas en España", *Revista de Historia Contemporánea*, Madrid, Debate, n° 60, 2005

Basse-cour et dépendances :
la société postcoloniale capverdienne
vue par Germano Almeida

PUBLIÉ QUINZE ANS après la proclamation de l'indépendance, le roman de Germano Almeida *O meu Poeta*¹ est la première œuvre de fiction qui prend pour thème la société postcoloniale capverdienne. Dans cette fiction, qui se présente comme un roman² mais relève de fait d'un genre pour le moins hybride, qui mélange, entre autres, forme épistolaire, mémoires et journal, le secrétaire d'un poète, à la fois narrateur et personnage, se livre, à la demande d'une ancienne relation amoureuse devenue éditrice, à la rédaction du profil de son employeur sensé ouvrir une nouvelle collection intitulée « *Os Melhores Filhos do Nosso Povo* »³. Ce sera pour lui l'occasion de dresser non pas le portrait d'un homme mais celui d'un groupe d'individus qui ont tous plus ou moins conscience de vivre une époque particulière⁴.

C'est essentiellement à partir de l'analyse de ce roman que nous nous proposons de commenter le tableau apparemment très sombre que Germano Almeida dresse la société capverdienne postcoloniale. Nous nous intéresserons, pour ce faire, à la mise en scène de l'énonciation en nous inspirant du cadre

¹ *O Meu Poeta*, Mindelo, Ilhéu Editora, 1990. Edition de référence, *O Meu Poeta*, 2^e éd., Lisbonne, Editorial Caminho, 1992, sera identifiée à partir de maintenant par OMP. La première édition de ce roman a été publiée, comme la plupart des autres œuvres de l'auteur par Ilhéu Editora, une maison d'édition capverdienne dont l'auteur est cofondateur.

² Cette indication apparaît en effet sous le titre du livre.

³ Les meilleurs enfants de notre peuple.

⁴ OMP, p. 92.

théorique construit par Dominique Maingueneau⁵. Le premier objet de notre étude sera le cadre spatio-temporel que le narrateur, donc l'auteur, ont choisi de donner à cette fiction. Nous nous attarderons ensuite sur la société qu'il nous dépeint en nous penchant sur les positions revendiquée et autorisée, qui ne se recouvrent que rarement, des multiples énonciateurs intradiégétiques. Finalement, nous questionnerons le rapport à la parole et au discours, qui semble être celui de la société ainsi représentée, pour tenter de définir la position de l'énonciateur Germano Almeida.

La commande que décide d'honorer le narrateur du roman consistait à écrire le profil du poète, dont il est, nous l'avons dit, le secrétaire, et à en donner une biographie condensée⁶. Mais il opte finalement pour l'évocation très détaillée d'un seul épisode de la vie de cet homme, que tous deux considèrent comme son fait d'armes : l'affaire de la lutte pour le décret d'un deuil municipal faisant suite à la fermeture du Retiro Fechado, un bar de Mindelo⁷.

Le choix d'un narrateur intra-diégétique, qui dès le début du texte, met en scène la narration qu'il s'apprête à faire et qu'il adresse explicitement à une destinataire, induit une double inscription temporelle. Le texte balancera entre le passé des faits, liés à cette aventure, et le présent de la narration, deux époques que plusieurs années séparent.

L'instauration attendue d'un rapport stable et, par conséquent, de frontières claires, entre le temps de la narration et le temps de la diégèse⁸, est constamment mis en cause dans le roman. Le narrateur observe d'ailleurs « *Mas já misturei o passado e o presente, é sempre difícil separar* »⁹, ou encore « *o acordo era escrever sobre o passado e eu não tinha nada que me meter neste presente confuso e sem saída* ». Ce phénomène que nous pourrions dire d'hybridation temporelle est patent dès le début puisqu'avant de passer au récit en soi, l'énonciateur ne peut s'empêcher de contextualiser et de

5 Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, 3^{ème} édition Nathan université, Paris, 2000.

6 La commande de l'éditrice prévoyait un ouvrage de 150 pages, *OMP*, p. 20.

7 *OMP*, p. 21

8 Cf. D. Maingueneau, pour qui, la notion de situation d'énonciation, quand il s'agit de narration, « implique l'instauration d'une certaine relation entre le moment et le lieu à partir desquels énonce le narrateur et le moment et le lieu des événements qu'il narre. » D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 27

9 Respectivement « Mas, je viens de mélanger le passé et le présent ; séparer, c'est toujours difficile », « Mais me voilà qui mélange passé et présent, c'est toujours compliqué de les séparer », « notre accord consistait à écrire sur le passé et je n'avais qu'à ne pas me mêler dans ce présent confus et sans issue » *OMP*, respectivement p. 159 et 303.

commenter son propre rôle de narrateur. De fait, le temps de la narration finit par phagocyter celui du récit et nous assistons à sa mort dans l'œuf. À ce propos, ce narrateur dira même, en s'adressant à son éditrice, à qui, préalablement et de façon rhétorique, il a prêté une critique quant à sa gestion du temps :

A isso só posso responder que estás fraca nas novas formas de escrever e se calhar ainda não ouviste falar des estórias contadas em círculos em que o autor põe o pessoal como lhe dá na real veneta.¹⁰

Ce qui établit la toute puissance du narrateur sur son texte et par voie de conséquence, la soumission du récit à la narration.

Si le temps et la mémoire sont des thématiques importantes dans ce roman, ne serait-ce que du point de vue de son narrateur, qui revendique son autorité en la matière, il est un fait que nul lecteur ne peut manquer de remarquer : l'absence presque totale de tout repérage temporel absolu, qui contraste en la matière avec le traitement réservé à l'espace et à la société, sur lequel nous reviendrons plus avant, et qui fait que le lecteur cherche aussi à identifier le cadre historique de cette fiction. Or, seules deux dates figurent dans le texte. D'abord, une référence à l'année 1974¹¹, qui apparaît au tout début du livre et qui situe comme postérieurs aussi bien la narration que l'épisode qui en est l'objet. Ensuite, la date d'août 1989, qui figure à la fin du roman et qui s'avère ambiguë, puisqu'elle peut tout à la fois renvoyer à la conclusion de la narration et à l'écriture du roman. Ces repères permettent d'inscrire ces trois temps (de l'intrigue, de la narration et de l'écriture) dans la période postcoloniale antérieure à la tenue des premières élections multipartites de 1991.

Les autres marqueurs temporels sont toujours indirects puisqu'ils consistent à situer un évènement de l'intrigue soit par rapport à quelques rares faits historiques, comme le coup d'État de Nino Vieira en Guinée Bissau et la révolte contre la réforme agraire sur l'île de Santo Antão ; soit par rapport à d'autres évènements de la diégèse, ou de la narration. Citons à titre d'exemple :

¹⁰ « La seule chose que je peux répondre à cela c'est que tu n'es pas au point en ce qui concerne les techniques d'écriture et que tu n'as peut-être pas encore entendu parler des histoires racontées en cercles où l'auteur fait intervenir ses personnages comme bon lui semble », p. 211

¹¹ Le narrateur évoque les activités militantes de l'éditrice « dans ces fameuses années 74 » (« *nesses famosos anos de 74* »), OMP, p. 13.

Mas antes de mais precisas saber por que razão eu sonhava com pardais e outras bicaradas inocentes enquanto dramáticos acontecimentos na Rua de Lisboa se processavam e para isso devo recuar no tempo, mais propriamente ao dia seguinte ao nosso almoço com o advogado que, como decerto ainda te lembras, foi num domingo.¹²

C'est ainsi, par le croisement, complexe et parfois même incohérent, de différentes informations que l'on peut, sous l'œil narquois du narrateur mais certainement aussi de l'auteur, tenter de dater l'histoire du Retiro Fechado vers 1977, et le travail de narration vers 1986-1987. Le choix de cette inscription temporelle presque toujours relative est délibéré et même explicité par le narrateur, auquel Germano Almeida prête certainement ici ses propres calculs : « *A gente faz como se no dia seguinte ao jantar a Dura fizesse anos, porque mesmo que se consiga descobrir o aniversário dela não se descobre o dia certo do jantar* »¹³.

Le traitement du temps présente une autre particularité que l'on pourrait rapprocher de la définition que donne Paul Ricœur de la mise en intrigue qu'opère le récit, un acte configurant qui « *consiste à « prendre-ensemble » les actions de détails ou [ce que nous avons appelé] les incidents de l'histoire ; de ce divers d'évènements, il tire l'unité d'une totalité temporelle.* »¹⁴

Voilà une pratique à l'exact opposé de celle de notre narrateur, qui, devant écrire en 150 pages le résumé de la vie d'un personnage, choisit d'en écrire plus de 300 à propos d'un seul de ses épisodes. Cette hypertrophie du temps qui aurait pu se justifier par la volonté de faire un examen minutieux des faits dans le but d'en dégager la cohérence et la logique, se solde, au contraire, par un constat d'échec du narrateur « *o Meu Poeta gritava que ao menos devia escrever o final dos episódios. Aquilo não tem final, lembro-me de lhe ter gritado* »¹⁵. Nous observons que cette incapacité à conclure, à donner un sens à sa narration, qui entraîne l'impossibilité déjà mentionnée de produire un

12 « Mais avant, il faut que tu saches pourquoi je rêvais de moineaux et d'autres coups de becs innocents alors que des événements dramatiques se déroulaient dans la Rue de Lisboa et il faut pour cela que je remonte dans le temps, plus précisément au lendemain de notre déjeuner avec l'avocat, dont tu te souviens certainement, et qui a eu lieu un dimanche. » *OMP*, p. 322.

13 « On fait comme si le lendemain du dîner, Dura fêtait son anniversaire, car même si on parvient à savoir quel est le jour de son anniversaire, on ne saura pas quand a eu lieu au juste ce dîner », *OMP*, p. 125-126.

14 Paul Ricœur, *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 129.

15 « Mon Poète criait que je devais au moins écrire la fin des épisodes. Rien de tout cela n'a de fin, voilà ce que je me souviens de lui avoir répondu. » *OMP*, p. 333.

récit, est la conséquence de sa médiocrité mais aussi du caractère imparfait de toute la période historique : « *até hoje não houve fim para a Comissão de Luto, como tudo nesta terra ficou a meio* »¹⁶.

Tout comme il instaure un cadre temporel double et dépendant, le dispositif narratif induit un découpage de l'espace très spécifique. Le narrateur vit à Mindelo, la deuxième ville du Cap-Vert, quand l'éditrice, elle, vit à Praia, la capitale du pays.

Mindelo et Praia étant situées sur deux îles différentes et distantes l'une de l'autre, il est naturel qu'un texte de fiction, les faisant apparaître toutes deux, rende compte de leur disjonction spatiale. Nous remarquons toutefois que dans le roman, cette réalité est amplifiée du fait que seuls deux personnages circulent de l'une à l'autre : l'éditrice, qui vient pour un jour seulement rendre visite au narrateur et au Poète, et Dura, la femme de ce dernier, qui par deux fois se rend à Praia.

Mindelo occupe une place sans égale dans l'espace fictionnel capverdien liée, en partie, à l'existence du célèbre Lycée qui vit passer l'essentiel des hommes de lettres de l'archipel¹⁷. La capitale macrocéphale de l'île de São Vicente fut, et est encore considérée comme la véritable capitale culturelle du Cap-Vert, « *Mindelo era conhecido como a capital da cultura caboverdeana* » déclare d'ailleurs le Poète avant d'être immédiatement contredit par le narrateur qui lui rétorque que « *Antigamente talvez. Agora Cabo Verde é Praia e o resto são arredores, periferia, bairros de lata* »¹⁸. Ainsi, quoique Mindelo occupe une place centrale dans le livre, tout indique que cette ville constitue plutôt une marge qu'un centre.

De fait, dans cette œuvre, le rapport à l'espace est principalement appréhendé en termes de rapport au pouvoir politique. La remarque précédente du narrateur rend compte de la perception d'un espace hiérarchisé et fortement cloisonné, où la mer ferait office de remparts, une perception que la phraséologie de propagande du Poète ne peut effacer quand il déclare : « *Há um espaço nacional que forma um todo do qual fazemos parte. S. Vicente, S. Nicolau, até S. Luzia, tudo é Cabo Verde* »¹⁹. Mindelo s'apparenterait ainsi à une basse-cour, au sens médiéval du terme, c'est-à-dire, une cour protégée par l'enceinte

16 « cette Commission de Deuil n'a jusqu'à rien donné maintenant, elle est restée en plan, c'est toujours ce qui arrive dans ce pays », *OMP*, p. 208.

17 Cf. le célèbre roman *Chiquinho* de Baltazar Lopes.

18 « Autrefois peut-être. De nos jours, le Cap-Vert c'est Praia ; le reste c'est la périphérie, les faubourgs, les bidonvilles » *OMP*, p. 245.

19 « Il y a un espace national qui forme un tout dont nous faisons partie. Sao Vicente, Sao Nicolau et même Santa Luzia, tout ça c'est le Cap-Vert. », *OMP*, p. 247.

d'une fortification mais séparée toutefois des parties nobles du château, c'est-à-dire, de sa haute-cour. Son rapport au centre, que représente Praia, étant figuré au niveau de la scénographie du roman par le rapport de dépendance du narrateur, vivant à Mindelo, face à son éditrice, vivant à Praia.

Ce centre, dominant des périphéries, n'est toutefois qu'un centre secondaire, lui-même périphérie d'un autre, situé ailleurs et vers lequel il est tout entier orienté²⁰. São Nicolau, à l'autre extrémité de cette hiérarchisation de l'espace, apparaît quant à elle comme un lieu de relégation auquel semble être pour un temps condamné le Poète de retour de mission diplomatique :

Sim, talvez seja certo, nada melhor que depois de uns tempos no exterior outros tempos no interior, é sem dúvida importante ver o país real, o que é nosso, conhecer as nossas gentes e os seus problemas, lá fora é sempre um bocado diferente... Mas São Nicolau? Até parece castigo e não creio que o Meu Poeta mereça ser castigado.²¹

Contrairement à ce que nous avons noté pour le temps, la localisation, dans la basse-cour de Mindelo, procède d'un repérage absolu et un lecteur qui connaît cette ville se plaît à retrouver ses lieux emblématiques : la Place Amílcar Cabral, la Rua de Lisboa, le Café Royal, les discothèques Je t'aime et Pimm's, le Clube Náutico, etc²². La multiplication de références à ces lieux connus participe alors au sentiment de confinement qu'éprouvent les personnages, notamment le narrateur, et que finit par partager un lecteur, surtout s'il est capverdien. Mindelo est ainsi un espace « *em que as pessoas passam o tempo a tropeçarem umas nas outras* »²³, une ville « *demasiado pequena e todo mundo sabe da vida de todo o mundo* »²⁴. C'est aussi un espace sous la surveillance de la haute-cour de Praia, qui y a ses informateurs, entre

20 « toda a vossa política é voltada e votada ao exterior » soit « toute votre politique est tournée vers l'étranger » reproche Vasco au Poète, *OMP*, p. 252.

21 « Oui, c'est possible, le mieux c'est certainement de passer quelques temps ici après avoir été à l'étranger, c'est sans doute important de voir le pays réel, celui qui est le nôtre, de connaître notre population et ses problèmes, à l'étranger c'est toujours un peu différent... Mais Sao Nicolau ? On dirait vraiment une punition et je ne crois pas que Mon Poète mérite d'être puni. », *OMP*, p. 127.

22 Le penchant naturel du lecteur qui cherche à identifier dans la fiction des réalités connues est, comme dans le cas du temps, moqué à plusieurs reprises par le narrateur.

23 « où les gens passent leur temps à butter les uns contre les autres », *OMP*, p. 103.

24 « trop petite où on connaît tous la vie des autres », *OMP*, p. 97.

autres, le Poète, puisque c'est bien là son principal emploi ; un espace où l'on peut à tout moment vous « *forçar a regressar ao redil* »²⁵ et le terme choisi est on ne peut plus explicite.

La véritable expérience de la liberté et donc de l'Ailleurs est, dans cet espace fictionnel, réservée à un très petit nombre, bien que tous aspirent à la vivre²⁶. Cette aspiration explique toutes les compromissions, en particulier celles du Poète qui convoite et obtient ses nominations d'ambassadeur. Les autres sont condamnés à la vivre exclusivement par la voie de la poésie, dans le cas des écrivains évasionnistes²⁷ auxquels s'identifie un moment le Poète ; de l'aliénation par l'alcool, dans celui de bon nombre de personnages du roman²⁸ ; du suicide, pour le défunt Vasco, « *um atormentado em busca da saída que talvez tenha encontrado no fundo da baía* »²⁹.

Les personnages qui y circulent, à l'image du narrateur, butent inévitablement sur cet espace exigü et éprouvent de grandes difficultés à y développer une mise en récit de leur expérience qui pourrait éventuellement les conduire à une prise de conscience libératrice :

Claro que não preciso dizer-te que fingi estar a caminho da casa do Meu Poeta naquele dia já distante da vassoura e aproveitei para recordar o nosso conhecimento e satisfazer um pouco mais a tua curiosidade. Seria, porém, estúpido pensar que acreditaste neste artifício porque conheces Mindelo e tu mesma viste como em dois passos percorríamos a cidade. Assim, o que se passou na verdade foi que num pulo eu chegava da casa da minha tia ao meu Poeta.³⁰

Dans cet espace confiné, qui engendre une très grande promiscuité, certains de ces personnages, luttent avec exaltation pour sauvegarder un lieu réservé à

25 « forcer à rentrer au bercail », *OMP*, p. 89.

26 Le lapsus que commet un jour le Poète en évoquant l'« *eterno desejo de querer partir e ter de ficar* » soit l'« éternel désir de vouloir partir et de devoir rester » est révélateur de cet état d'esprit général. *OMP*, p. 230.

27 Voir à ce propos la référence à Pasárgada et à Osvaldo Alcântara, *OMP*, p. 226-228.

28 « No fundo o suicídio mais certo será pelos copos. » *OMP*, p. 120.

29 « un homme tourmenté en quête d'une issue qu'il a peut-être trouvé au fond de la baie », *OMP*, p. 105.

30 « Il va sans dire que j'ai fait semblant d'être en route vers la maison de Mon Poète le jour, déjà lointain, de l'histoire du balai et que j'en ai profité pour te rappeler que nous nous connaissions et pour satisfaire ta curiosité. Il serait cependant stupide de penser que tu n'as pas saisi cet artifice puisque tu connais Mindelo et que tu as pu constater par toi-même qu'on traverse la ville en deux enjambées. Ce qui s'est en fait passé c'est qu'en un rien de temps, j'allai de la maison de ma tante à celle de Mon Poète. », *OMP*, p. 52.

un petit nombre de privilégiés : le Retiro Fechado, “*coração da cidade pequenoburguesa*”³¹ parce que « *único lugar desta terra onde se pode tomar uma bebida recatadamente e sem perturbações dos piratinhas a pedir cinco escudos porque está cheio de fome* »³². La redondance du nom de ce lieu dit le besoin qu'éprouvent certains des relégués de cette basse-cour de se démarquer de certains autres « colocataires ».

O Meu Poeta se distingue en cela de la tradition littéraire capverdienne qui, comme le déclare l'un de ses personnages, a toujours traité de figures issues du monde rural et rarement de la bourgeoisie urbaine³³ : l'agriculteur misérable, en proie à la rudesse du climat, représentant le sort de l'ensemble de la population capverdienne, victime d'un déficit de reconnaissance de la part du colonisateur³⁴.

Ce roman présente encore une autre différence par rapport à cette tradition. La société qu'il nous dépeint apparaît totalement clivée, les individus qui la composent cherchent à « *virar gente* », et convoitent, pour ce faire, « *um lugar decente* », c'est-à-dire, le statut de « *trabalhador de pena* », s'attachant, quand ils y ont accédé, à se démarquer du « *trolha* »³⁵, figure emblématique des travailleurs manuels, que l'expression « *virar gente* » range par opposition dans la catégorie animale, condamnée à la basse-cour, voire même, à l'expulsion hors de l'enceinte de la forteresse, c'est-à-dire, dans un non-lieu. C'est cette constante préoccupation qui anime leur volonté opiniâtre d'ériger autour d'eux de véritables murs comme ceux du Retiro Fechado.

Cette microsociété, qui se déclare « petite bourgeoisie », ignore le reste de la population qu'elle identifie soit par « *as massas* » soit par « *o povo* ». Le narrateur, qui se réclame d'elle, n'accorde de place à ce peuple qu'en tant qu'objet du discours des siens et du pouvoir politique, la parole leur étant totalement confisquée. Ce peuple apparaît aussi au chapitre XI, à travers les figures de deux prostituées, plus spécialement, de la plus jeune, âgée de 14 ans, dont Vasco, pourtant le personnage le plus positif, abuse non par désir mais pour établir sur elle son statut de dominant³⁶.

31 « le cœur de la petite bourgeoisie de la ville », *OMP*, p. 101.

32 « le seul lieu du pays où l'on peut tranquillement boire un verre sans être dérangé par des petits pirates qui vous demandent cinq escudos parce qu'ils crèvent de faim. », *OMP*, p. 329.

33 *OMP*, p. 283

34 Lire, par exemple, *Os flagelados do vento leste* de Manuel Lopes.

35 Respectivement «devenir quelqu'un », « un emploi digne de ce nom », « travailleur à stylo » et « manœuvre » *OMP*, p. 114.

36 *OMP*, p. 224.

La validité de l'expression « petite bourgeoisie » pour définir la position sociale de ces personnages est cependant discutable et même discutée par certains de ceux qui s'en réclament. Vasco déclare à ce propos:

Ainda não atingimos o estágio de desenvolvimento social e económico que leva os povos ou as classes a lutar por ideais. Por enquanto o nosso ideal é apenas juntar, acumular, nós pequenos burgueses. O povo miúdo, esse tem ainda como único ideal garantir a cachupa do dia. [...] o nosso povo em geral ainda não passou da idade da barriga³⁷.

L'absence presque totale d'activités économiques lucratives, entraîne une dépendance absolue de cet embryon de classe moyenne vis-à-vis de l'administration publique. La subordination matérielle, exprimée de façon récurrente en termes de dépendance alimentaire, rend impossible tout affranchissement intellectuel. C'est là ce qui constitue le plus grand drame de cette classe lettrée de Mindelo, car, comme le constate l'un des personnages, si bourgeoisie il y avait, sa définition reposerait sur des critères culturels et non économiques.

Dans ce contexte, la capacité que les membres de cette classe ont de faire reconnaître, par le pouvoir politique, un statut d'autorité autonome est totalement utopique puisque comme l'observe Pierre Bourdieu :

La propension à s'orienter vers les positions les plus risquées, et surtout la capacité de les tenir durablement en l'absence de tout profit économique à court terme, semblent dépendre pour une grande part de la possession d'un capital économique et symbolique important.³⁸

Privée de cette possibilité, cette petite bourgeoisie autoproclamée est amenée à inventer des stratégies visant une affirmation de soi qui repose uniquement sur la différenciation. Et l'on pourrait reprendre ici l'analyse que José Carlos Gomes dos Anjos développe au sujet de la position de seuil occupée par le métis capverdien dans la société coloniale :

O que se destaca no caso das identidades mestiças é a forma como a exodifinição é incorporada pelo grupo estigmatizado (na categoria mestiço)

³⁷ « Nous n'avons pas encore atteint le stade de développement social et économique qui pousse les peuples ou les classes à lutter pour des idéaux. Pour l'heure notre idéal à nous, petits bourgeois, se résume à amasser, à accumuler. Le petit peuple, pour sa part, a comme seul idéal de pouvoir manger sa *cachupa* quotidienne [...] notre peuple, en général n'a pas encore dépassé l'âge du ventre », *OMP*, p. 194.

³⁸ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, 1998 (1^{ère} éd. 1992), collection Points Essais, p. 429.

como estratégia de reforço da estigmatização de um outro grupo que não aquele que o définiu como tal. O *mestiço* se assume comme tal ao se vislumbra comme sendo superior ao *negro*.³⁹

C'est également une position de seuil qu'occupe ce groupe social qui, n'ayant pas accès au sommet de la hiérarchie du pouvoir, cherche d'autant plus à marquer sa différences vis-à-vis des classes populaires en instituant des lieux de ségrégation tels que ce Retiro Fechado.

L'affirmation identitaire de cette petite bourgeoisie se complique du fait que celle-ci apparaît, dans ce roman, inextricablement liée au rapport qu'entretiennent espace et discours publics et espace et discours privés. Cette œuvre se veut le résultat du projet du narrateur de rédiger pour l'éditrice, la femme qui l'a autrefois éconduit et qui apparaît comme narrataire, « *uma pequena brochura com os episódios mais marcantes da vida não pública do Meu Poeta* »⁴⁰. Cette confusion indémêlable entre discours privé et discours public rend compte de la difficulté, voire même de l'impossibilité, de jouer, du fait de l'exiguïté de l'espace, d'un jardin secret qui autorise un relâchement dans le port du masque auquel oblige cette prégnante préoccupation de l'identité pour les autres. A l'image de tous les personnages du roman, le Poète qui « *vinha pacientemente construindo uma imagem, burilada sem descanso* »⁴¹ se voit, inévitablement, mis à nu. Le décalage entre l'identité projetée, désirée et apparente et l'identité attribuée, subie et réelle est bien souvent extrême : le Poète se veut l'une des grandes figures intellectuelles et morales du pays mais il a, selon son secrétaire, le rire d'un animal hybride de basse-cour : « *ao mesmo tempo fazia lembrar vaca e galinha* »⁴², un rire sur lequel se clôt la narration.

Ce qui complique encore ce questionnement identitaire, c'est le rôle qu'y joue, comme toujours, l'Autre, qui n'est pas seulement spectateur de ce jeu

39 José Carlos Gomes dos Anjos, "A condição de mediador político-cultural em Cabo Verde: intelectuais e diferentes versões da identidade nacional", *Etnográfica*, vol. VIII (2) 2004, p. 273-295. « Ce qu'il faut remarquer en matière d'identités métisses c'est la manière dont l'exo-définition est incorporée par le groupe stigmatisé, ici le métis, dans une stratégie de renforcement de la stigmatisation d'un autre groupe que celui qui l'a ainsi défini. Le *métis* s'assume comme tel quand il se perçoit comme supérieur au *noir*. »

40 « une petite brochure relatant les épisodes les plus marquants de la vie publique de Mon Poète », *OMP*, p. 15.

41 « patiemment, il s'employait à construire une image, sans cesse retouchée. », *OMP*, p. 42.

42 « elle faisait à la fois penser à une vache et à une poule », *OMP*, p. 244.

carnavalesque de masques, mais aussi interlocuteur direct ou indirect, et qu'illustre, à notre sens, dans le roman, la question de l'énonciation et des énonciateurs. De fait, les énonciations en matière d'identités y sont multiples, « *Sim, a ilha está cheia de vozes* »⁴³ constate le narrateur, et leurs auteurs ne sont pas toujours identifiés et identifiables. Car, l'état de dépendance de chacun des personnages invalidant toute sincérité du discours, les énonciateurs ne revendiquent pas toujours la responsabilité de leurs propos, et ils interposent souvent, entre eux et leurs dires, un tiers qui se présente parfois sous la forme anonyme des mauvaises langues : « *a má-língua nacional comenta à boca cheia que o Poeta se distinguiu no meio dos mediocres e ridículos apenas pela forma mais solene como se auto-ridiculizava* »⁴⁴. Ce jeu de cache-cache passe aussi par un usage constant du discours indirect libre qui brouille la responsabilité des propos rapportés. La question du rapport du narrateur à sa narration se pose explicitement au milieu du chapitre V⁴⁵ : alors que le Poète a accepté d'insérer dans son texte les carnets laissés par Vasco, à la seule condition qu'il transpose le récit autobiographique en un récit à la troisième personne, le narrateur renonce, après un temps, à respecter cette clause et intègre un autre « je » dans son propre texte écrit à la première personne.

On assiste ainsi à une véritable polyphonie qui vire bien souvent à la cacophonie et, pour reprendre l'idée suggérée par le deuxième sens de basse-cour, au caquetage. On peut toutefois voir dans cette démultiplication de la figure de l'énonciateur qui semble se reproduire à l'infini, dans une mise en abyme sans cesse redoublée, une stratégie de remédiation face au danger d'exprimer une parole libre. L'auteur Germano Almeida déléguerait ainsi sa voix au narrateur, qui la déléguerait à son tour à certains autres personnages énonciateurs, tout particulièrement à Vasco, le romancier raté et désenchanté, et à Alírio, l'avocat cynique et parvenu, qui distillent une parole critique mais que l'un comme l'autre, n'assument pas dans l'espace public.

La question du rapport qu'entretient l'énonciateur avec son énonciation est présente dans de nombreuses autres œuvres de Germano Almeida, qui mettent souvent en scène un narrateur aux prises avec la matière fictionnelle qu'il prétend travailler⁴⁶ ; mais cette problématique est, à notre sens, au cœur

43 « Oui, cette île est pleine de voix », *OMP*, p. 53.

44 « les mauvaises langues font leur choux gras du fait que le Poète ne s'est distingué du commun des médiocres et des ridicules que par la façon plus solennelle qu'il avait de s'auto-ridiculiser », *OMP*, p. 158.

45 *OMP*, p. 115.

46 Voir, par exemple, son roman *A Família Trago* publié en 1998.

de ce roman. Car, plus que de poser la question de la multiplicité et donc de la subjectivité des points de vue, ce que font bien d'autres romans contemporains, il nous semble que c'est la valeur même du dire qui est interrogée ici. Nous appuierons notre analyse sur la réflexion menée par J. L. Austin dans son ouvrage, *Quand dire, c'est faire*⁴⁷ où il établit que toute énonciation, qu'elle soit constative ou performative, est un acte de discours, et en tant qu'acte, elle vise à accomplir quelque chose. Dire serait ainsi une modalité possible du faire.

Dans *O Meu Poeta*, la multiplicité des énonciations contraste avec le fait que leurs énonciateurs ne sont pas, en termes économiques, des acteurs productifs : aucun des personnages, si ce n'est l'avocat Alírio, n'exerce de véritable activité professionnelle. Le narrateur est accusé par sa tante « *de não trabalhar por não estar interessado em fazer nada* »⁴⁸, le Poète produit de rares poèmes pitoyables ; de surcroît, et comme pour établir définitivement son impuissance poétique, il est stérile.

Les propos de ces individus improductifs sont bien souvent dépréciés : le Poète compare lui-même le processus d'écriture de ses poèmes à des vomissements et le narrateur résume l'histoire du Retiro Fechado à « *a grande cagada* »⁴⁹. Tous les discours apparaissent comme des flux logorrhéiques qui mêlent indistinctement des registres disparates. Les propos scatologiques, qui participent en quelque sorte à une « hypertrophisation » du corps, y occupent une place singulière qui rappelle les œuvres de Rabelais et ramènent, malgré eux, ces personnages au rang animal :

E sorvendo golinhos de chã de hortelã, que considera o melhor remédio contra a prisão de ventre e gases, muito melhor que qualquer dessas porcarias que a gente compra aí pelas farmácias por um dinheirão e que não fazem efeito nenhum, discorreu vastamente sobre a necessidade que qualquer comissão ter um bom presidente porque uma coisa dessas sem um bom presidente é exacta e qual um corpo sem cabeça: não sabe pensar, não pode agir.⁵⁰

47 J. L. Austin, *Quand dire c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 pour la 1^{ère} éd. En français.

48 « de ne pas travailler pour la simple raison qu'il ne voulait rien faire », *OMP*, p. 39.

49 « la grande merde »

50 « et, tout en avalant de petites gorgées d'infusion à la menthe, le meilleur remède selon lui contre la constipation et les gaz, bien supérieur à toutes ces cochonneries que l'on achète pour un prix fou dans les pharmacies et qui n'ont aucun effet, il discourt un long moment sur le besoin pour toute commission d'avoir un bon président car une chose de ce genre sans un bon président est identique en tous points à un corps sans tête : ne sachant penser, il ne peut agir. » *OMP*, p. 68.

Dans l'ouvrage déjà cité, Austin déclare que pour que l'on puisse considérer l'acte de discours comme exécuté, « il est toujours nécessaire que les circonstances dans lesquelles les mots sont prononcés soient d'une certaine façon (ou de plusieurs façons) appropriées⁵¹. Or, et pour ne citer qu'un exemple, le grand débat convoqué pour décider de l'action à mener face à la fermeture du Retiro Fechado se tient dans une discothèque où les boissons alcoolisées coulent à flots. Austin ajoute aussi « qu'il faut que les personnes [...] soient celles qui conviennent »⁵². Dans le roman, l'autorité de la parole du Poète est systématiquement sapée par une transcription en style indirect libre, parasitée par des annotations ou des commentaires du narrateur, qui est loin de se contenter de la position de simple scribe qu'il avait pourtant revendiquée au début. Nous pourrions reprendre, en guise d'illustration, la citation précédente. Austin note aussi qu'il faut que :

celui-là même qui parle, ou d'autres personnes, exécutent aussi certaines autres actions – actions « physiques » ou « mentales », ou même actes consistant à prononcer ultérieurement d'autres paroles⁵³.

Le Poète prend, pour sa part, des engagements, en se battant par exemple pour obtenir la présidence de la Commission de deuil, dont il sait par avance qu'il ne les tiendra pas, puisqu'il vient d'apprendre qu'il a été nommé ambassadeur et qu'il va donc quitter Mindelo.

Paul Ladrière⁵⁴ pose que :

le concept d'espace public est lié à une éthique de la discussion qui n'est pas celle d'individus engagés dans un colloque singulier ou dans des échanges ponctuels et privés. Elle est celle de citoyens engagés durablement dans la détermination de décisions communes raisonnables, au terme d'un débat systématiquement informé, institutionnellement organisé et équitablement ouvert à tous les espaces publics appropriés.

51 J. L. Austin, *op. cit.*, p. 43.

52 *Op. cit.*, p. 49.

53 *Op. cit.*, p. 43.

54 Paul Ladrière, « Espace public et démocratie » où il confronte les conceptions de Max Weber, Hannah Arendt et Habermas in COTTEREAU Alain, LADRIERE Paul (Textes réunis par), *Pouvoir et Légitimité : Figures de l'espace public*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 1992, p. 19-43, p. 43.

La forme que prend le débat qui a lieu au Pimm's, justifie alors les propos de Vasco et nous pouvons de nouveau noter sa comparaison qui renvoie une fois encore à la nature animale des personnages quand il déclare :

A macaqueação de há bocado não foi senão uma repetição de todas as assembleias que conhecemos [...] não como caricatura mas sim como cópia, como transposição de uma realidade.⁵⁵

L'analyse que propose l'haïtien, Jean-Claude Figolé, de la nature de la parole dans la zone Caraïbe semble pouvoir être appliquée à l'inflation de discours des personnages de *O Meu Poeta* :

Il n'est vraie parole en Caraïbe que la schizophrénie. Il n'y a qu'à écouter les discours politiques (quand l'Histoire s'écrit au présent) pour s'en convaincre. Le verbe se structure, perd sa cohérence, se substitue à l'acte, autopouvoirise et, par le biais du transfert, endosse la capacité de faire. On aboutit à une sorte de mythification de l'agir qui détermine de façon retorse, rituelle, incantatoire, une poétique de l'impuissance. De l'incapacité.⁵⁶

En guise de réflexion finale, nous pouvons nous interroger sur la position de Germano Almeida vis-à-vis de la société qu'il dépeint dans ses romans et en particulier dans *O Meu Poeta*. De fait, si, comme le veut la rhétorique, le destinataire doit attribuer certaines propriétés à l'instance qui est posée comme la source de l'énonciation, comment analyser la multiplicité des énonciateurs qui se disqualifient mutuellement ? Ne serions-nous pas finalement en présence d'un énonciateur implicite, au niveau de l'espace fictionnel, bénéficiant d'une place privilégiée et disposant, lui, d'un éthos positif qui délivrerait une parole autorisée ?

« L'autorité n'existe que respectée. Son pire ennemi est le mépris et le rire sa plus redoutable menace »⁵⁷ déclare Hannah Arendt. L'usage immodéré de l'ironie, qui emporte tous les éthos de la fiction, est certainement le seul trait

55 « Le cirque de tout à l'heure n'était d'autre que la répétition de toutes les assemblées que nous connaissons [...] non pas une caricature mais un copie, une transposition de la réalité. », *OMP*, p. 88.

56 Jean-Claude Figolé, « Caraïbes, une poétique de la schizophrénie », <http://www.revuenoire.com/fr/textes.php?article=fignole>, consulté le 15 octobre 2007 (site de *La Revue Noire*)

57 ARENDT, Hannah, *Le concept d'amour chez Augustin. Essai d'interprétation philosophique*, trad. franç. Astrup, Paris, Deuxtemps Tierce, 1991, p. 154.

commun à tous les énonciateurs de *O Meu Poeta* qui constitue en quelque sorte une grande part de leur identité collective.

Or, user d'ironie n'est-ce pas sortir du monde de l'illusion et de l'esclavage premier qu'elle engendre ? « *Porque um fulano que decide rir-se de tudo, no fundo está a criticar, está a intervir, até pode estar a demolir. É a chamada arma do riso.* »⁵⁸ Et si cette œuvre est la preuve que l'adhésion à l'idée qu'il existait une Vérité capverdienne, qui a marqué le groupe d'écrivains constitué autour de la revue *Certeza*, était utopique et illusoire ; il n'en reste pas moins que Germano Almeida semble croire qu'un certain discours littéraire, contrairement au politique, constitue un élément, embryonnaire peut-être, mais créateur et (ré)organisateur de la société et de sa praxis et qu'il peut en tant qu'analyse de l'expérience, rendre au Dire la puissance d'un Faire véritable.

Maria do Carmo MARTINS PIRES
Doctorante à Paris III
PRAG à Paris Ouest Nanterre La Défense

⁵⁸ « Parce qu'un mec qui décide de rire de tout, au fond il critique, il donne son avis, il se peut même qu'il mette à bas. C'est ce que l'on dit quand on parle du rire comme arme. », *OMP*, p. 218.

Roberto Arlt : la fièvre de l'or, le démon de midi

Introduction

L'ÉCRIVAIN ARGENTIN Roberto Godofredo Christophersen Arlt, fils de Karl Arlt, artisan souffleur de verre d'origine autrichienne, et d'Ekatherine Iobstraibitzer, originaire de Trieste, appartenait à la première génération issue de l'immigration – fait historique qui marqua de forme déterminante les vingt dernières années du XIX^e siècle et les trente premières du XX^e – qui eut droit à la nationalité argentine. Comme dans la grande majorité de familles immigrantes, ses parents conservèrent leurs nationalités d'origine. Né en 1900 et mort en 1942, Arlt vécut dans une époque marquée par les grands flux migratoires, ainsi que par d'importants bouleversements politiques et de fortes crises économiques, événements historiques qui laissèrent des traces indéniables dans sa production littéraire.

Auteur d'une œuvre narrative et théâtrale, son écriture a la singularité de ne pas s'accommoder aux canons des groupes littéraires définis de l'époque. Comme lui, qui se trouvait à la lisière du monde européen de ses parents – à la maison on parlait l'allemand et l'italien –, et à l'entrée du nouveau monde, sa littérature est de frontière. Elle mord dans la réalité sociale, mais n'est pas réaliste ; elle puise dans la source du naturalisme russe, dans le subjectivisme dostoïevskien notamment, mais elle n'est pas naturaliste et ne s'inscrit pas dans le courant de l'époque qui prenait l'œuvre de Zola pour modèle. L'espace choisi est plutôt la marge. La marge sociale : les personnages qui habitent son œuvre sont des ratés, des hallucinés, des humiliés, des voleurs, les composants d'un lumpenprolétariat urbain qui fut, lui aussi, le produit d'un processus migratoire singulier ; la marge de l'espace urbain (la ville canaille et le paysage urbain en construction, futur et non incorporé à la tradition urbaine) ; la

marge psychique (entre la réalité et l'invention, l'hallucination ou le rêve). Proche de la narration fantastique, sa littérature ne s'inscrit pas pleinement dans ce courant non plus, car elle reste encore ancrée dans la réalité sociale. Les personnages ont des noms étrangers –dans le sens de non hispaniques– comme marque du réel ; ils donnent corps aux imaginaires des gens de l'époque, représentent des secteurs sociaux divers, mais ils sont en même temps des abstractions qui relèvent de la fiction (ils s'appellent Erdosain, Haffner, Bromberg, Barsut, mais aussi « *el Buscador de Oro* », « *el Astrólogo* », « *el Rufián Melancólico* », « *el Hombre que vio a la Partera* »). À la combinaison de réel et imaginaire, s'additionne celle de l'objectif et du subjectif, de manière telle que les espaces urbains et les visages sont « contaminés » par l'intériorité tourmentée des personnages.

L'espace de l'entre-deux, si important dans l'écriture arltienne, n'est pas délié des circonstances historiques. L'Histoire y est intervenue en promouvant l'attachement de son auteur à un *no man's land* instauré par la double filiation et à l'Europe et à l'Argentine. Et ceci non seulement de par le mouvement migratoire de ses parents, mais à cause des particularités du processus migratoire en Argentine. Projetée de longue date par les fondateurs de la nation pour peupler le vide austral, l'immigration ne fut pas un fait assimilé sans réserves par la société établie à la suite de l'entreprise coloniale de la Couronne d'Espagne. De fait, l'immigrant concret eut bientôt peu de coïncidences avec l'image de l'immigrant souhaité et idéalisé. La charge positive qui s'attribuait à ce dernier devint négative face à l'émergence du premier. Présence menaçante, porteur d'instabilité, l'immigrant fut accueilli avec recel, rejet ou mépris. Et il ne fut pas seulement question d'accueil affectif, mais matériel. La « terre promise » au labeur de ces « gens industrieuses » s'avéra bientôt inexistante en raison des latifundia, fait qui entraîna la concentration de la population à Buenos Aires, port d'arrivée devenu une « *cabeza de Goliath* », et les zones voisines. Les difficultés d'accès à l'appareil productif engendrèrent aussi des conséquences : une « faune » urbaine de déclassés, de ruffians et de spéculateurs de toute sorte en quête d'un enrichissement rapide et salvateur. Ces marginaux-là sont la matière dont Arlt construit ses romans.

Certains critiques ont remarqué un manque d'action dans les romans. Les personnages sont plutôt des rêveurs, des mystiques, des somnambules éventuellement, animés tous par l'ambition fiévreuse, la soif de pouvoir et la cupidité. Figures démesurés et grotesques comme celles que montrait le cinéma expressionniste de l'époque, aux prises avec un système qui ne leur laissait pas de place et qui leur inspirait des vengeances de dimensions extraordinaires.

Arlt inaugura un nouveau roman urbain, à l'encontre de toute tradition du costumbrisme ou du courant naturaliste. Son Buenos Aires est une ville agressive et menaçante, de constructions géométriques aux couleurs acides, apte à opérer un transactivisme avec l'intériorité des « sept fous » qui arpentent ses rues. L'air dense qu'on y respire est pollué par l'angoisse, sorte d'haleine et de brouillard en même temps.

Si le nihilisme nietzschéen sert d'appui au développement de l'« âme » des personnages – d'Erdosain, le personnage principal, surtout –, le bruit et la fureur de celle-ci sont les signes manifestes des processus psychiques en consonance avec le processus historique de déracinement et implantation de ces « revenants » qui furent les immigrants.

Le noyau thématique des romans « *Los siete locos* » et « *Los lanzallamas* », que Arlt présentait en continuité l'un de l'autre, est le projet de constitution d'une Société Secrète qui aurait pour tâche de subvertir l'ordre social régnant par le moyen d'une Révolution. Ce thème, qui était dans « l'air du temps », aussi bien de la réalité politique argentine que de diverses réalités européennes, devient « irréel » à travers la parodie. « *El Astrólogo* », cerveau du projet révolutionnaire, ne forge pas des rêves utopistes qui exprimeraient la nécessité de construire une société meilleure ; il expose le projet d'une dystopie assurant une exploitation en toute règle.

La parodie, de même que le grotesque et l'expressionisme, éléments qui produisent une distanciation de la réalité au travers de différentes formes de distorsion, que ce soit des personnages, de la ville ou de la société, sont des stratégies littéraires qui travaillent cet espace de l'entre-deux, frontière entre le réel et le fantastique, qu'on relève dans l'œuvre de Arlt.

Arlt connut une scolarité brève et accidentée. Ses études primaires s'interrompirent à la troisième année ; ensuite il essaya de s'incorporer à l'École de Mécanique de l'Armée sans succès. Autodidacte donc, il exhibait avec complaisance une boulimie de lectures diversifiées. La curiosité et le désordre donnèrent place aussi bien à Baudelaire, Dostoïevski, Flaubert, Nietzsche, qu'aux auteurs de romans de feuilleton comme Ponson du Terrail ou Alexandre Dumas, aux revues de sciences, manuels techniques, magazines de divulgation, catalogues d'appareils et machines. La littérature se mêla à l'astrologie, l'occultisme, la parapsychologie, la chimie et la mécanique. Dans le sillage de Leopoldo Lugones, fondateur de la littérature fantastique en Argentine, qui en 1906 publia son livre de contes *Las fuerzas extrañas*, Arlt donna place à ce brassage d'éléments dans sa littérature. Ainsi, si les marginaux et humiliés de ses

romans étaient le prolongement des aventuriers d'outre-Atlantique qui imaginaient leur *El Dorado*, ces rêveurs fous ont aussi une parenté avec les personnages de la littérature fantastique.

L'écriture de Arlt dédaigne souvent les règles de la grammaire, la syntaxe et l'orthographe, facteur qui contribua non peu à l'oubli de Arlt comme écrivain jusqu'aux années soixante, où sa réhabilitation commence. Mais ces fautes d'expression donnent, par contre, un effet de « réel » ou de « véracité » supplémentaire à son écriture, en accord avec les termes de l'argot qui apparaissent dans les dialogues des personnages. On peut signaler aussi un élément qui contribua à l'effet de réalisme social : Arlt s'exerçait dans l'écriture de « l'immédiat » dans les pages des journaux *Crítica*, où il travaillait comme chroniqueur policier, et *El Mundo*, où il disposait d'une page quotidienne avec sa signature.

Son œuvre comprend quatre romans [*El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931) et *El amor brujo* (1932)], deux livres de contes [*El jorobadito* (1933) et *El criador de gorilas* (1941)] et plusieurs pièces de théâtre [*Trescientos millones*, *El fabricante de fantasmas*, *Saverio, el cruel*, *La isla desierta*, *África*, entre autres]. Parallèlement à son travail d'écrivain, Arlt s'exerce comme journaliste et compose ses « *aguafuertes* ». Il s'agit de notes, esquisses et chroniques qui enregistrent l'histoire intime de ses concitoyens, telle qu'elle se manifeste dans la vie quotidienne. L'écriture est teintée d'un humour âcre, mordant, sanglant et direct. Le point de départ est un fait quelconque. Arlt saisit avec des coups de brosse les situations les plus inattendues, les plus comiques ou ridicules de l'homme de Buenos Aires. Les « *aguafuertes* » apparurent principalement dans *El Mundo* et furent recueillies dans les volumes *Aguafuertes porteñas* (1933), *Aguafuertes españolas* (1936) et, à titre posthume, dans *Nuevas Aguafuertes porteñas* (1960).

Les romans *Los siete locos* et *Los lanzallamas* constituent, aussi bien pour la critique que pour l'auteur, son œuvre majeure. Dans la Préface à la seconde édition de *El juguete rabioso*, il notait :

« Todavía este libro cuenta con exaltados apologistas que lo consideran superior a « Los siete locos »; cosa que de ningún punto de vista puede admitirse porque no hay comparación posible entre una y otra novela, ni desde el punto de vista constructivo, ni técnico, ni psicológico, ni artístico. Según su propio autor, « El juguete rabioso », como novela, se parece a « Los siete locos » lo mismo que una pistola antigua a una automática ».

Ce n'est pas seulement en raison de leurs qualités littéraires que les deux romans intéressent spécialement, mais aussi parce qu'ils réunissent

dans leur tissu fictionnel les échos, soient-ils parodiques, déformés ou tamisés par la haine ou l'angoisse, des processus historiques mentionnés. En outre, la critique est d'accord dans l'estimation que les deux constituent en vérité un seul roman du point de vue structurel. Dans la dernière page de *Los siete locos*, Arlt annonce que « *la acción de los personajes de esta novela continuará en otro volumen titulado Los lanzallamas* ». Et à la fin de 1931, apparut, publiée par *Claridad*, cette « *continuación* », intitulée « *Segunda parte de Los siete locos* ».

La genèse de l'écriture de Arlt est associée à ce qui relève du « roman familial », dans la mesure où la langue qu'il pratiquait avec ses parents était viciée de déformations syntactiques, de déclinaisons défectueuses propres de l'allemand et l'italien qu'ils parlaient. Du point de vue littéraire, il était influencé par les mauvaises traductions espagnoles des éditions bon marché qui arrivaient au pays, de manière que sa langue et son utilisation de la matière littéraire étaient l'ouvrage improvisé d'un artisan, élaboré au cours du vagabondage des années de jeunesse.

Par ailleurs, père et fils étaient très attachés aux fabulations d'accès subit à la fortune, ce qui les amena à entreprendre ensemble une industrie domestique : faire grossir artificiellement des oies en leur introduisant un tuyau d'arrosage dans la gorge. Les Arlt ne cessèrent jamais d'appartenir au noyau d'immigrants qui cherchaient Eldorado en Amérique, confiants en leurs capacités inventives, en leur désir d'aventures, et avec l'assurance qui leur donnait le fait d'être « *bárbaros teutones* » dans un pays apte à la découverte et à l'affaire extraordinaire¹.

Et parmi ces immigrants, il y avait aussi des groupes d'anarchistes qui questionnaient l'ordre social. Certains arrivent à éblouir Arlt par leur courage, l'idéalisme et l'inclémence de leurs actions. Ils inspiraient la terreur et risquaient leurs vies. Arlt s'inspire d'eux pour créer les personnages de *Los siete locos* qui, eux aussi, désirent produire la destruction extérieure et la terreur, mais qui fléchissent à l'humiliation et à l'angoisse en se détruisant eux-mêmes.

Il est intéressant d'évoquer l'autoportrait que Arlt trace dans les pages du journal *Crítica*, où il travaillait comme chroniqueur policier en 1927 :

Me llamo Roberto Godofredo Christophersen Arlt. Nací una noche del año 1900... Mis valores intelectuales son relativos, porque no tuve tiempo de formarme. Tuve que trabajar siempre y en consecuencia soy un improvisado

¹ Cf. ARLT, Mirta et BORRÉ, Omar, *Para leer a Roberto Arlt*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1985, p. 27

o advenedizo de la literatura. Esta improvisación es lo que hace tan interesante la figura de todos los ambiciosos que de una forma u otra tienen necesidad instintiva de afirmar su yo...

Mis ideas políticas son sencillas. Creo que los hombres necesitan tiranos geniales. Lo lamentable es que no existan tiranos geniales. Quizá se deba a que para ser tirano hay que ser político y para ser político, un solemne burro o un estupendo cínico.

En literatura, leo sólo a Flaubert y a Dostoievsky y socialmente me interesa más el trato de los canallas y los charlatanes que el de las personas decentes.²

Hubo una época –écrivit Arlt– en que la vida fue dura para mí, e hice, sucesivamente, los trabajos de dependiente de librería, aprendiz de hojalatero, aprendiz de pintor, mecánico y vulcanizador. He dirigido una fábrica de ladrillos, después fui, cronológicamente, corredor, director de un periódico y trabajador en el puerto.³

Comme le signale Sarlo, toutes les autobiographies de Arlt font part, quelques fois avec sarcasme, de la privation culturelle qui marque son passé. Elles mêlent normalement deux thèmes : la précarité de sa formation et l'exhibition de lectures. Arlt écrit à partir d'un vide que doivent colmater les livres et les auteurs qu'il cite. Avant lui, rien n'autorise son texte : une famille d'immigrants de l'Europe Centrale, l'errance, l'espagnol comme seule langue, confrontée uniquement aux langues de ses parents, dont aucune n'était une langue de la littérature⁴.

Le roman urbain

La grande affluence migratoire, l'importance croissante du port de Buenos Aires et l'inaccessibilité à la propriété de la terre pour les immigrants, due au fait que l'oligarchie argentine avait accaparé les domaines terriens, furent des éléments déterminants de la concentration urbaine⁵. Il est possible de constater

² ARLT, Roberto, « Autobiografía », in *Crítica*, 28/2/1927 (cité par ARLT, Mirta et Omar BORRÉ, *op. cit.*, p. 33)

³ ARLT, Roberto, « Tercera y última fase del almacenero », dans *El Mundo*, 26/8/1929 (cité par Saïtta, Sylvia, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2000).

⁴ Cf. SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1988

⁵ Un responsable officiel, F. Latzina, explique le mécanisme de concentration de la propriété de la terre : « Après les guerres d'indépendance et pendant la longue période des guerres civiles, il fut possible de repousser la « frontière » de Buenos Aires en

aussi, à travers les écrits de certains membres des couches dirigeantes créoles, l'écart qui se produisit entre la société d'accueil et les immigrants⁶. L'ensemble de ces facteurs donna pour résultat la formation d'une population urbaine composée en grande partie de marginaux, de « lumpens ». Le roman naturaliste de la génération de 1880 fixa son attention sur cette ville assaillie par la misère, mais les écrivains de l'élite créole affichèrent bientôt leur préférence pour un regard détourné vers la campagne.

Arlt inaugure le roman urbain, qui commence quand le roman argentin est dédié à la glorification de la campagne et du *gaucho* comme forme d'évasion romantique par rapport aux descriptions sordides de la ville laissées par les naturalistes du XIX^e siècle. Les romanciers de la campagne, comme Güiraldes, Lynch et Payró, habitent la ville mais s'éloignent spirituellement « *de la ciudad corrompida por el gringo y exaltan el campo en una forma ideal sin realmente conocerlo* »⁷.

La ville des écrivains romantiques était une scène de mœurs pittoresque. Le meilleur roman de l'époque romantique, *Amalia* (1851), n'était qu'une évocation nostalgique d'un Buenos Aires vu de l'exil. En même temps, le succès du roman de feuilleton d'Eugène Sue, *Les Mystères de Paris* (1842) a son incidence dans les années de 1850 et 1860. *Misterios de Buenos Aires* (1856), écrit en français par Felisberto Pelissot et traduit à l'espagnol pour *La Tribuna*, est le premier d'une série de feuilletons, écrits à la demande des éditeurs, qui inonderaient la ville. Arlt est un grand lecteur de romans de feuilleton et suit surtout les aventures de Rocambole, l'héros de *El juguete rabioso*.

direction de l'ouest et d'entrer en possession des terres de plus en plus vastes au fur et à mesure que les indiens se retiraient vers les Andes et le Río Negro. Mais au lieu de réserver ces terres pour installer les immigrants qu'on ne savait dès cette époque où loger, on distribuait d'immenses superficies aux personnes proches du pouvoir politique soit gratuitement, soit à des prix dérisoires, à titre, comme on l'a dit, de cadeaux. Enfin, en 1879 on dépouilla les indiens de la liberté d'errer à travers la pampa et de voler les « estancias » au passage. On en dispersa certains et l'on réduisit la plupart à la servitude pour les femmes et les enfants, au service militaire forcé pour les hommes. Cette expédition donna au gouvernement de grandes étendues de terres qu'il s'empressa de distribuer en lots énormes à quelques privilégiés ou à des spéculateurs. Aujourd'hui (en 1914), nous nous trouvons sans terres publiques pour les immigrants. Il est toujours facile comme jadis, d'acheter mille hectares de terre, mais pratiquement impossible d'acheter 4 à 5 hectares. Voilà notre malédiction ». Latzina, F., *Recensement national de 1914*, T.IV, p. 514-515 (cité par Bourdé, Guy, *Buenos Aires. Une croissance urbaine 1880-1916*. Thèse de Doctorat, Paris X, 1972, p. 210).

⁶ Cf. SARMIENTO, D. F., « El Diario », 12 septembre 1887 ; Alberdi, J. B., « Peregrinación de Luz del Día o Aventura de la Verdad en el Nuevo Mundo », dans *Obras Completas T. VII*, p. 197.

⁷ JITRIK, Noé, *Escritores argentinos*, Ediciones del Candil, Buenos Aires, 1967, p. 94 [cité par Goštautas, Stasys, *Buenos Aires y Arlt (Dostoievsky, Martínez Estrada y Scalabrini Ortiz)*, Ínsula, Madrid, 1977, p. 150].

Ester Rippa

Le roman urbain réapparaît dans *La gran aldea* (1884), de Lucio V. López. Mais, encore une fois, la ville est surtout un cadre pour les personnages.

Avec les naturalistes – Cambaceres, Argerich, Sicardi et Martel –, la ville accueille de nouveaux personnages : *el compadrito*, *el pícaro*, *el rufián* et l'immigrant, mais elle-même n'est qu'un cadre pour ces personnages.

Arlt, en revanche, rattache ville et personnage. Il ne s'agit plus de « *la gran aldea* », avec son monde fermé et réduit aux dimensions d'un quartier où tout est proche, mais de la ville de fer et de béton qui, lors d'une conférence prononcée à Buenos Aires en 1929, inspira à Le Corbusier la déclaration suivante : « *Buenos Aires es la ciudad más inhumana que he conocido; en verdad el corazón se encuentra allí martirizado* »⁸.

C'est ainsi comme voit la ville Arlt, dès son premier roman jusqu'à la dernière des chroniques journalistiques. Tout au long de ses romans *Los siete locos* et *Los Lanzallamas*, il stigmatise la ville comme « *puerca* », « *cobarde* », « *infernal* », « *monstruosa* ». Le Chercheur d'or, l'un des cinq membres de la Société Secrète, le résume de la façon suivante :

Las ciudades son los cánceres del mundo. Aniquilan al hombre, lo moldean cobarde, astuto, envidioso, y es la envidia la que afirma sus derechos sociales, la envidia y la cobardía. Si esos rebaños se compusieran de bestias corajudas, lo hubieran hecho pedazos todo. Creer en el montón es creer que se puede tocar la luna con la mano. Vea lo que le pasó a Lenin con el campesino ruso. Pero ya está todo organizado y no cabe otra cosa que decir: en nuestro siglo los que no se encuentran bien en la ciudad que se vayan al desierto. Eso es lo que se propone el Astrólogo. Tiene mucha razón. Cuando los primeros cristianos se sintieron mal en las ciudades se fueron al desierto. Allí a su modo se construyeron la felicidad. Hoy en cambio la chusma de las ciudades ladra en los comités.⁹

Dans *Los Lanzallamas*, « *el Astrólogo* » essaye de convaincre Hipólita d'abandonner la ville avec lui :

⁸ *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1969, 12 ed. (cité par Goštautas, Stasys, *op.cit.*, p. 152).

⁹ ARLT, Roberto, *Los siete locos*, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, Colección Archivos, Nanterre, 2000, Edición Crítica de Mario Goloboff, p. 177-178.

Usted tiene la sensación de que ha entrado en el infierno... piense en la calle durante un minuto. Mire, aquí es campo; piense en las ciudades, kilómetros de fachadas de casas;¹⁰

Et avant de tomber sous les balles d'autres ruffians, Haffner réfléchit :

Aquí todos vivimos como puercos. Erdosain tiene razón. Hombres, mujeres, ricos, pobres, no hay un alma que no esté enmerdada.¹¹

Le Buenos Aires que décrit Arlt est « *la cabeza de Goliath* » d'une Argentine en récession, avec de graves problèmes d'ordre social et économique¹². Martínez Estrada, auteur de deux œuvres majeures de cette époque de l'Argentine : *Radiografía de la pampa* (1933) et *La cabeza de Goliath* (1940), observe :

En el primer tercio del siglo XIX Buenos Aires alcanzó el máximo de cultura; era la época de los rascacielos espirituales tanto como ésta es la de los sótanos. La Atenas del Plata, aunque hediera a carroña, era de espíritu gentil. El hedor que emana ahora, limpia y pulcra, es el mismo que daba náuseas a Hamlet; el hedor del alma descompuesta. Hasta 1880 se engrandeció materialmente, aunque había perdido sus buenas cualidades; desde 1880 se le envileció el alma, las gentes se le mixturaron y saturaron, recíprocamente, con la hez traída de los países de Europa. Al predominio de las colectividades francesa e inglesa, siguió la inmigración de materia prima humana. Antes venían ingenieros, músicos, financieros, médicos; después se nos iban los que teníamos y en cambio nos mandaban moneda menuda de cobre. Onzas por céntimos. Dijo Emerson que el hombre puede conseguir todo lo que quiera, a condición de pagarlo. Buenos Aires consiguió lo que quiso, pero lo pagó. La grandeza material de la ciudad nos fascinó a nosotros que la habitamos. Pero nosotros no fascinamos ya al extranjero.¹³

¹⁰ ARLT, Roberto, *Los Lanzallamas*, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, Colección Archivos, Nanterre, 2000, Edición Crítica de Mario Goloboff, p. 305.

¹¹ *Ibid.*, p. 351.

¹² Cf. MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *La cabeza de Goliath*, Secretaría de Cultura de la Nación en coproducción con Editorial Losada, Buenos Aires, 1994.

¹³ *Ibid.*, p. 130-131. Martínez Estrada fait aussi référence aux « *conventillos* », bâtisses où s'entassaient les immigrants qui arrivaient en quête de fortune : « Quedan en pie algunos inquilinatos otrora célebres, por su fama siniestra o sencillamente escandalosa. En pie, aunque no con la vida poderosa de antes. El conventillo federal de las « 14 Provincias » fue el más célebre. Centenares de personas en decenas de piezas. Cada habitación albergaba una familia entera, de abuelos, hijos y nietos. Raramente un biombo separaba la pieza en dos. La enfermedad, la alegría, el amor y los disgustos,

La ville romancée par Arlt est celle d'avant et d'après la crise économique de 1929 et les premières années de la « *década infame* », initiée avec le coup d'État de 1930. C'est surtout la ville canaille des voyous de Flores, des ruffians des zones obscures, des marginaux, des prostituées :

La luz entraba al salón por los vidrios de la banderola teñidos de azul, de forma que en esa leonera de muros pintados de gris como los de una carnicería turca, flotaba una obscuridad que tornaba lechosa la humareda de los cigarros.

En aquel cubo sombrío, de techo cruzado por enormes vigas, y que la cocina de la fonda inundaba de neblinas de menestra y de sebo, se movía el tumulto obscuro, una « merza » de ladrones, sujetos de frentes sombreadas por las viseras de las gorras y pañuelos flojamente anudados en el escote de las camisetas.

De once a dos de la tarde se apeñuscaban en torno de las grasientas mesas de mármol, para chupar conchas de almejas podridas o jugar a los naipes entre vasos de vino.

En aquella bruma hedionda los semblantes afirmaban estéticas canallas, se veían jetas como alargadas por la violencia de una estrangulación, las mandíbulas caídas y los labios aflojados en forma de embudo; negros de ojos de porcelana y brillantes dentaduras entre la almorrana de sus belfos, que le tocaban el trasero a los menores haciendo rechinar los dientes, rateros y « batidores » con perfil de tigre, la frente hundida y la pupila tiesa. Un vocerío ronco vomitaban estos racimos espatarrados en los bancos y

todo transcurría como una calamidad en común. Ninguna novela de Dostoievski ha descrito tanto horror. El capitán Snegiryov se habría espantado de la suerte de los vecinos, más bien que de la de su familia.

Durante las mañanas ocurrían las escenas de reyertas de vecindad; por las tardes, el segundo acto, el choque con la vida inclemente: la desocupación, la embriaguez, la asistencia de los enfermos, las tareas menos embrutecedoras, pero que dan más tiempo para sentir la miseria y el desamparo; por las noches, el silencio de esas vidas destruidas, el jornalero que estudiaba música o contabilidad y el baile.

(...) Tanta tristeza había allí dentro, en aquellos patios divididos en pequeños boxes por las cocinas de madera que delimitaban cada hogar, que al pasar por delante de la puerta se difundía una congoja tan amarga que amustiaba todo el resto de la vida. Una mampara de chapa tapaba el interior al transeúnte. Los chicos, con sus caritas de viejos, alborotando y golpeándose como si no tuvieran bastante con su suerte; ráfagas de reniegos y altercados, o el ruido de la fritura en aceites de cetáceo, en efímeros pozos de silencio; y la poquita luz de faroles y candilejas. Sólo Dios sabe lo que hace.

Un conventillo no es un pequeño convento; es un infierno. Muchos de ellos fueron antaño casas solariegas y señoriales. Dante no entraría en ellos. Seres infelices dan en esos refugios diurnos de desamparados; reductos de escorias y rebabas humanas. Los niños crecen y los ancianos mueren, sin piedad. ¿Cómo no ha de ser triste una ciudad sobre la que se difunden emanaciones de tantas amarguras y desconsuelos?

De verdad no hay en el país nadie que sea rico en la misma proporción en que estos pobres son pobres ». *Ibid.*, p. 207.

acodados a los mármoles, entre los que se deslizaban los « lanceros », de traje adecentado, cuello flojo, chaleco gris y hongos de siete pesos. Algunos acababan de salir de Azcuénaga y daban noticias de los nuevos presos, transmitiendo mensajes, otros para inspirar confianza gastaban anteojos de carey, y todos al entrar soslayaban el antro con rapidísimas miradas. Hablaban en voz baja, sonriendo convulsivamente, pagando botellas de cerveza a extraños compinches y salían y entraban varias veces en un cuarto de hora, llamados por misteriosas diligencias. El amo de esta caverna era un hombre enorme, cara de buey, ojos verdes, nariz de trompeta y apretadísimos labios finos.¹⁴

Une autre ville, idéalisée et lointaine, celle que dans la géographie de Buenos Aires correspond au « *Barrio Norte* », est présente presque par omission ; elle appartient à un autre monde :

Anduvo por las solitarias ochavas de las calles Arenales y Talcahuano, por las esquinas de Charcas y Sáenz Peña, en los cruces de Montevideo y Avenida Quintana, apeteciendo el espectáculo de esas calles magníficas en arquitectura, y negadas para siempre a los desdichados. Sus pies, en las veredas blancas, hacían crujir las hojas caídas de los plátanos, y fijaba la mirada en los ovalados cristales de las grandes ventanas, azogados por la blancura de las cortinas interiores. Aquél era otro mundo dentro de la ciudad canalla que él conocía, otro mundo para el que ahora su corazón latía con palpitations lentas y pesadas.¹⁵

Quant au paysage urbain, Arlt fait preuve d'une obsession pour la technique, obsession qui relève d'un effort d'appartenance à une « culture commune » partagée avec les immigrants qui habitent Buenos Aires, dans la mesure où ils étaient plus sensibles ou perméables à la culture technique dont l'essor était spectaculaire en occident, et ceci surtout comme phénomène compensatoire au manque d'enracinement dans une tradition culturelle¹⁶.

Arlt « construit » une ville ; Buenos Aires est aussi bien une représentation qu'une hypothèse. Il se sent en même temps fasciné et rejeté par la ville qu'il imagine à partir de ce qu'il croit savoir de l'Amérique du Nord et des peu de données dont il dispose sur le Buenos Aires réel. À différence de Borges, qui

¹⁴ ARLT, Roberto, *Los siete locos*, op. cit., p. 193-194.

¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶ Cf. SARLO, Beatriz, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1992.

dans les années vingt fonda une mythologie urbaine marquée par le sens du passé historique et du passé de la ville, Arlt procède à une fondation littéraire avec des matériaux d'une scénographie désarticulée par le chaos de la croissance urbaine et de l'industrialisme :

Erdosain y el Astrólogo cruzan el Dok Sur. Las calles parecen bocas de hornos apagados. De distancia en distancia, un bar alemán pone en la oscuridad el rectángulo rojo y amarillo de su vidriera. La carbonilla cruje bajo los pies de los dos hombres.

Marchan silenciosos, dejando atrás silos de portland agrupados como gigantes, oblicuos brazos de guinches rebasando las cabriadas de los talleres, torres de transformadores de alta tensión erizadas de aisladores, y más enrejadas que cúpulas de superdreagnouts. De la boca de los altos hornos escapan flechas de gas azul, la comba de una cadena corta el espacio entre dos plataformas de acero, y un cielo con livideces de mostaza se recorta sobre las callejuelas que más allá de los emporios ascienden como si desearan fundirse en un camino escoltado de pinos.¹⁷

Ce que Arlt voit en Buenos Aires est exactement ce que Borges, un argentin avec tradition, ne voit pas. Aux roses pastel du premier Borges, Arlt oppose une coloration pure, expressionniste et contrastée ; à un paysage aimable (le *locus amœnus* borgésien des rivages et des faubourgs), une iconographie de constructions agressives. Arlt voit une ville en devenir là où d'autres écrivains contemporains voient une ville en cours de disparition¹⁸. Argentin sans racines, il est prédestiné au nouveau, il voit le futur sans passé et pronostique le futur dans le présent. Dans l'itinéraire de Haffner, le Ruffian mélancolique, on relève les descriptions suivantes :

En la esquina de Maipú y la diagonal se detuvo. Obstruían el tráfico largas hileras de automóviles, y observó encuriosado las fachadas de los rascacielos en construcción. Perpendiculares a la calle asfaltada, cortaban la altura con majestuoso avance de transatlánticos de cemento y de hierro rojo. Las torres de los edificios, enfocadas desde las crestas de los octavos pisos por proyectores, recortan la noche con una claridad azulada de blindaje de aluminio.

Los automóviles impregnan la atmósfera de olor a caucho quemado y gasolina vaporizada.¹⁹

¹⁷ ARLT, Roberto, *Los Lanzallamas*, op. cit., p. 439-440.

¹⁸ Cf. SARLO, Beatriz, *La imaginación técnica...*, op. cit, p. 45 et 46.

¹⁹ ARLT, Roberto, *Los Lanzallamas*, p. 345.

Los letreros de gases de aire líquido reptan las columnatas de los edificios. Tuberías de gases amarillos fijadas entre armazones de acero rojo. Avisos de azul de metileno, rayas verdes de sulfato de cobre. Cabriadas en alturas prodigiosas, cadenas negras de guinches que giran sobre poleas, lubricadas con trozos de grasa amarilla. Más arriba, la noche enfoscada por el vapor humano. Haffner gira lentamente la cabeza, como un fanteoche hipnotizado por el reverbero de un crisol.

En las entrañas de la tierra color mostaza, sudan encorvados cuerpos humanos. Las remachadoras eléctricas martillean con velocidad de ametralladoras en las elevadas vigas de acero. Chisporroteos azules, bocacalles detonantes de soles artificiales. Crisler, Dumlop, Goodyear. Hombres de goma, vertiginosa consumación de millares de kilovatios, rayando el asfalto de auroras boreales. Los subsuelos de los edificios de cemento armado vuelcan a la calle una húmeda frescura de frigoríficos²⁰.

Les savoirs du pauvre

Les enfants d'immigrants font partie des couches sociales qui bénéficient de l'augmentation du taux d'alphabétisation et de scolarité. Ils ont accès aux universités ou commencent à se battre pour gagner des places dans le champ de la culture et des professions libérales. Entre 1929 et 1932, la croissance de l'éducation secondaire double le nombre d'élèves encadrés dans le système. Ces éléments entraînent le surgissement, parmi les couches moyennes de la population, d'un ample secteur social qui constitue une audience potentielle pour le marché de l'édition local. Le magazine « Claridad » et la maison d'édition du même nom, ainsi que les revues « Los pensadores » et « Los Intelectuales », publient toute sorte de choses : ouvrages de fiction européens, essais philosophiques, esthétiques et politiques. Ces publications forment la bibliothèque de l'amateur pauvre ; elles donnent réponse à un public nouveau, auquel offrent une littérature moralement responsable, utile pour sa valeur pédagogique et abordable du point de vue intellectuel et économique²¹.

Un nouveau journalisme, dirigé par des professionnels, dont nombre des intellectuels et écrivains de l'époque, modifie les modalités du journalisme du Río de la Plata, centré auparavant dans les faits d'ordre politique. Rythme, rapidité, nouveautés insolites, faits policiers, faits divers, pages dédiées au sport, au cinéma, à la femme, à la vie quotidienne et aux enfants donnent le

²⁰ *Ibid.*, p. 348.

²¹ Cf. SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, *op. cit.*

ton. Magazines et revues des années vingt et trente constituent un instrument privilégié pour présenter et imposer les grandes lignes de la culture argentine. Certains magazines sont reliés aux maisons d'édition de « livres bon marché » et certaines revues sont les plateformes des ruptures esthétiques. Quelques unes des inventions esthétiques de l'époque ont passé par les revues : dès le créolisme urbain d'avant-garde diffusé par *Martín Fierro* jusqu'à la fusion de révolution esthétique et révolution politique que prône *Contra*. Entre les deux, *Claridad* et *Los Pensadores* proposent la diffusion démocratique de la culture européenne progressiste.

Dans les secteurs sociaux récemment arrivés à la culture lettrée, avec des difficultés pour intégrer ses rituels et ses pratiques, occupent une place importante les publications à caractère scientifique. Les journaux *Crítica* et *El Mundo*, dans lesquels travailla Arlt – comme chroniqueur policier dans le premier cas, et avec une page signée où apparurent ses *Aguafuertes porteñas*, dans le cas de *El Mundo* –, mêlent information technique, diffusion de savoirs pratiques et service pédagogique dans les sections spéciales, avec les opinions de ses chroniqueurs et les données de la presse internationale. Les deux journaux travaillent avec des matériaux similaires : inventeurs locaux, inventeurs et inventions internationaux, expérimentations médicales et biologiques, production synthétique de nouvelles substances, aviation et autres formes révolutionnaires de transport, communication à distance, technologie du cinéma et de la télévision, événements médicaux internationaux de retentissement local. C'est la naissance du journalisme technique de divulgation. L'euphorie technique est manifeste : « *En el año 2177, Buenos Aires será la ciudad que no imaginó Verne* », dit une note d'anticipation de *Crítica*, avec dessin à double page²². L'article de *Crítica* présente une utopie aux salariés : le paradis social n'est pas loin ; le progrès ouvre les portes à une société homogène et équilibrée.

Les journaux produisent et renforcent un intérêt pour les phénomènes plus reliés à l'expérience. Les inventeurs fous, en quête de reconnaissance, renommée et richesse, apparaissent dans les rédactions pour promouvoir leurs découvertes. L'invention technologique, qui est un thème culturel des années vingt, a un lien non seulement avec le monde pratique mais avec le succès économique et l'ascension sociale. Avec les « miracles » de la science et la technique, prolifèrent ceux promis par « l'au-delà » des puissances de l'esprit qui s'expriment à travers les parapsychologues, les hypnologues et les voyants. Une autre « invention miraculeuse » est la radio. Son empreinte dans le roman arltien est sensible. Le style de relation de Erdosain et Elsa dans *Los*

²² Note citée par Sarlo dans *La imaginación técnica, op. cit.*, p. 80.

siete locos, et la clôture de l'histoire avec la réclusion d'Elsa dans un couvent semblent calqués des mélodrames du radio-théâtre.

Les romans de Arlt se nourrissent de ces matériaux divers. Ils prennent appui aussi bien sur le feuilleton – *El juguete rabioso*, premier roman de Arlt, publié en 1926, exhibe les traces de la passion de son auteur pour *Las hazañas de Rocamboles*, de Ponson du Terrail – que sur les mauvaises traductions d'auteurs européens, sur les textes nouveaux et les pratiques de la technique et de la science, de la chimie, de la physique, et de ces simulacres de science populaire qui circulaient à l'époque à Buenos Aires sous les étiquettes de hypnotisme, spiritisme, parapsychologie, télépathie. Son premier écrit connu, une sorte d'autobiographie fictionnelle, est *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, publié en 1920. Il évoque un sous-monde de parapsychologues et spirites mêlé à celui des amateurs populaires de nouveautés présentées comme scientifiques. Le texte est un proto-roman idéologique où, pour la première fois, Arlt travaille sur le contact entre savoirs. Les bases des sciences occultes combinent une origine archaïque avec les phénomènes modernes de l'hypnotisme, le magnétisme, le spiritisme et la radioactivité. Dans *Los siete locos*, Erdosain, obsédé par la technique, fait la connaissance de « *el Astrólogo* » dans un centre spirite.

Arlt construit en somme sa littérature avec des matériaux qu'il venait de découvrir dans la ville moderne, avec des discours étrangers au domaine des écrivains, fragments de la ville qu'ils connaissaient moins, savoirs sans prestige : comment organiser une maison de tolérance, comment fondre les métaux ou trouver de l'or, comment gagner de l'argent en dehors de la sombre routine du travail, comment combiner savoir technique et fabrication²³. En voici deux exemples :

El Astrólogo continuó:

El señor me ha entregado un presupuesto que se refiere a la instalación de un prostíbulo con diez pupilas. He aquí los gastos a efectuarse.

Y leyó:

10 juegos de dormitorios, usados	\$ 2.000
Alquiler de la casa, mensual	\$ 400
Depósito, tres meses	\$ 1.200
Instalación, cocina, baños y bar	\$ 2.000
Coima mensual al comisario	\$ 300
Coima al médico	\$ 150
Coima al jefe político para la concesión	\$ 2.000
Impuesto municipal mensual	\$ 50
Piano eléctrico	\$ 1.500
Gerenta	\$ 150
Cocinero	\$ 150
	\$ 9.450

²³ SARLO, Beatriz, *La imaginación técnica*, op. cit. p. 43-44.

Ester Rippa

Cada pupila abona 14 pesos por semana en concepto de gastos de comida y tiene que comprar en la casa la yerba, azúcar, kerosene, velas, medias, polvos, jabón y perfumes.

Prosigió el Astrólogo:

– Fuera de todos gastos podemos contar con una entrada mínima de dos mil quinientos pesos al mes. En cuatro meses hemos recuperado el capital invertido. Con el cincuenta por ciento de las entradas líquidas instalaremos otros lenocinios, el veinticinco por ciento será destinado a cubrir las deudas y la otra tercera parte se destinará al sostenimiento de las células²⁴

– ¿Y cómo piensa usted metalizar sus flores?

Fácilmente... se toma una rosa por ejemplo, y se la sumerge en una solución de nitrato de plata disuelto en alcohol. Luego se coloca la flor a la luz que reduce el nitrato a plata metálica, quedando por consiguiente la rosa cubierta de una finísima película metálica, conductora de corriente. Luego se trata por el común procedimiento galvanoplástico del cobreado... y, naturalmente, la flor queda convertida en una rosa de cobre. Tendría muchas aplicaciones²⁵

Arlt parlait de ce dont la littérature argentine ne parlait pas parce qu'il venait d'ailleurs. Exclu des savoirs prestigieux de l'élite intellectuel – les langues étrangères, la littérature en versions originales, la culture traditionnelle et lettrée –, il exhibe son ressentiment dans la Préface à *Los lanzallamas* :

(...) Orgullosamente afirmo que escribir, para mí, constituye un lujo. No dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempo o sedantes empleos nacionales. Ganarse la vida escribiendo es penoso y rudo. Máxime si cuando se trabaja se piensa que existe gente a quien la preocupación de buscarse distracciones les produce surmenage.

Pasando a otra cosa: Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias.

Para hacer estilo son necesarias comodidades, rentas, vida holgada. Pero, por lo general, la gente que disfruta tales beneficios se evita siempre la molestia de la literatura. O la encara como un excelente procedimiento para

²⁴ ARLT, Roberto, *Los siete locos*, op. cit., p. 166-167.

²⁵ *Ibid.*, p. 57.

singularizarse en los salones de sociedad.

Me atrae ardientemente la belleza. ¡Cuántas veces he deseado trabajar una novela que, como las de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos...! Mas hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados. El estilo requiere tiempo, y si yo escuchara los consejos de mis camaradas, me ocurriría lo que les sucede a algunos de ellos: Escribiría un libro cada 10 años, para tomarme después unas vacaciones de diez años por haber tardado diez años en escribir cien razonables páginas discretas.

Variando, otras personas se escandalizan de la brutalidad con que expreso ciertas situaciones perfectamente naturales a las relaciones entre ambos sexos. Después, estas mismas columnas de la sociedad me han hablado de James Joyce, poniendo los ojos en blanco. Ello provenía del deleite espiritual que les ocasionaba cierto personaje de « Ulises », un señor que se desayuna más o menos aromáticamente aspirando con la nariz, en un inodoro, el hedor de los excrementos que ha defecado un minuto antes.

Pero James Joyce es inglés, James Joyce no ha sido traducido al castellano, y es de buen gusto llenarse la boca hablando de él. El día que James Joyce esté al alcance de todos los bolsillos, las columnas de la sociedad se inventarán un nuevo ídolo a quien no leerán sino media docena de iniciados.

En realidad, uno no sabe qué pensar de la gente. Si son idiotas en serio, o si se toman a pecho la burda comedia que representan todas las horas de sus días y sus noches.

De cualquier manera, como primera providencia he resuelto no enviar ninguna obra mía a la sección de crítica literaria de los periódicos. ¿Con qué objeto? Para que un señor enfático entre el estorbo de dos llamadas telefónicas escriba para satisfacción de las personas honorables:

« El señor Roberto Arlt persiste aferrado a un realismo de pésimo gusto, etc., etc ».
No, no y no.

Han pasado esos tiempos. El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un « cross » a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y « que los eunucos bufen ». El porvenir es triunfalmente nuestro.

Nos lo hemos ganado con sudor de tinta y rechinar de dientes, frente a la « Underwood », que golpeamos con manos fatigadas, hora tras hora, hora tras hora (...)26.

26 ARLT, Roberto, « Palabras del autor », Préface à *Los Lanzallamas*, *op. cit.*, p. 285-286.

Face à une distribution inégale des savoirs, Arlt répond avec la surabondance plébéienne d'un répertoire technique, et consacre sa littérature à ce qu'on ne devait pas dire. L'origine de sa fiction et de sa transgression est là. Il est un étranger. Il y a en lui une continuité avec le monde des pauvres et elle n'est basée ni sur la sympathie idéologique ni sur la préoccupation morale, mais sur un territoire de culture commun : la littérature en éditions bon marché, la technique apprise dans des manuels ou magazines de divulgation, les catalogues d'engins et machines, les universités populaires, les centres d'occultisme²⁷.

La Société Secrète, noyau de la fiction de *Los siete locos* et *Los lanzallamas*, est une réalisation narrative de ce mélange de savoirs. Son modèle formel répond à celui des groupes théosophiques décrits par Arlt dans *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, oscillant entre la tromperie et le cynisme, les ambitions démesurées et les ressources intellectuels misérables, avec des directions mystérieuses et amORALES dans une organisation pyramidale stratifiée.

L'invention est l'élément organisateur de la fiction. Elle libère aussi des contraintes de la tradition des élites, assise sur les beaux-arts et la littérature. La rose de cuivre qui sauvera les Espila dans *Los lanzallamas* est un prolongement du rêve de fortune de Arlt : le 17 octobre de 1934, celui-ci reçoit le brevet d'invention pour ses « bas avec bout et talon renforcés avec caoutchouc ou dérivés ». À propos du rapport de Arlt avec l'argent, l'écrivain Ricardo Piglia dit:

Para los personajes de Arlt no se trata de ganar dinero sino de hacerlo. Esta tarea, asociada con la falsificación y la estafa, pero también con la magia, las artes teosóficas y la alquimia, se afirma en la ilusión de transformar la miseria en dinero. En *Los siete locos*, Erdosain trabaja de un modo casi religioso para crear dinero de la nada. Sus inventos son una forma sublimada, alquímica, del beneficio capitalista. Para Erdosain, inventar es una operación demiúrgica destinada a encontrar la piedra filosofal moderna, el oro que no lo es: la rosa de cobre²⁸.

La fièvre d'accumuler ressources est la traduction d'une quête de légitimité. Arlt n'est pas un argentin « vrai » comme Borges, qui est européen mais aussi créole, un homme avec origine, et pour qui Sarmiento est le

²⁷ Cf. le chapitre « La fábrica de fosgeno » dans *Los Lanzallamas*, *op. cit.*, p. 566 à 577.

²⁸ Cf. PIGLIA, Ricardo, « Cómo salir de la miseria », entrevue de Ricardo Kunis dans *Cultura y Nación*, supplément du journal *Clarín* de Buenos Aires du 26 juillet 1984, p.2.

paradigme de l'argentinité : « *En un incompatible mundo heteróclito de provincianos, de orientales y de porteños, Sarmiento es el primer argentino, el hombre sin limitaciones locales* »²⁹.

Dans le jugement de Borges sur Sarmiento, l'argentinité a trouvé sa formule : absence de limites face à la culture occidentale et ses traductions d'orient. Mais le « monde hétéroclite » dont parle Borges à propos de Sarmiento était créole. L'argentinité, fondement de valeur et condition des croisements culturels valables est ce qui permet et légitime les mélanges. Dans ce sens, Arlt est un bâtard, et sa littérature, un grand bricolage, comme celui des inventeurs populaires. Ce que Arlt fait participe de l'esthétique du mélange. Mais il s'agit d'un mélange plébéien. C'est la littérature d'un dépossédé, traversée par le ressentiment, l'ambition, la fureur, la cupidité et l'urgence.

Les écrivains Juan Carlos Onetti et Ricardo Piglia estiment les ressources de l'écriture arltienne de la manière suivante :

Supé que leyó a Dostoyevski en miserables ediciones argentinas de su época. Humillados y ofendidos, sin duda alguna. Después descubrió Rocambole y creyó. Era, literariamente, un asombroso semianalfabeto. Nunca plagió a nadie; robó sin darse cuenta. (...) Su estilo es con frecuencia enemigo personal de la gramática.³⁰

(...) el robo es la metáfora misma de la lectura arltiana (...) Cuando Arlt confiesa que escribe mal, lo que hace es decir que escribe desde donde leyó, o, mejor, desde donde pudo leer. (...) Arlt encuentra un lenguaje escrito a partir del cual construir –en la lectura– su « propia » escritura. Apropiación de la literatura, lectura escrita, la traducción define un cierto espacio de lectura donde el texto de Arlt encuentra un lugar que lo condiciona y lo descifra.³¹

En faisant référence à *El juguete rabioso*, Piglia dit qu'il s'agit d'une appropriation et d'une « consommation » pour « *gagner une écriture* ».

29 Cité par Sarlo dans *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930*, op. cit., p. 43.

30 ONETTI, Juan Carlos, « Roberto Arlt », Prólogo a Arlt, Roberto, *El juguete rabioso*, Brujuna Alfaguara, Barcelona, 1979, p. 14 -15.

31 PIGLIA, Ricardo, *Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria*, p. 22-27, dans *Los Libros*, n° 29, Buenos Aires, marzo-abril de 1973. Cité par Goloboff, Gerardo Mario, dans *Genio y figura de Roberto Arlt*, Eudeba, Buenos Aires, 1989, p.40.

Los siete locos et la Société Secrète

Dans une *Aguafuerte porteña* que publia *El Mundo* le 27 novembre 1929, Arlt répond à un lecteur qui lui demandait des données sur *Los siete locos* avec les considérations suivantes :

Hombres de esta ciudad

El plazo de acción de mi novela es reducido. Abarca tres días con sus tres noches; se mueven, aproximadamente, veinte personajes. De estos veinte personajes, siete son centrales, es decir, constituyen el eje del relato. Siete ejes, mejor dicho, que culminan en un protagonista, Erdosain, verdadero nudo de la novela.

Estos individuos, canallas y tristes, simultáneamente; viles soñadores simultáneamente, están atados o ligados entre sí por la desesperación. La desesperación en ellos está originada, más que por la pobreza material, por otro factor: la desorientación que, después de la gran guerra, ha revolucionado la conciencia de los hombres, dejándolos vacíos de ideales y esperanzas.

Hombres y mujeres en la novela rechazan el presente y la civilización, y tal cual está organizada. Odian esta civilización. Quisieran creer en algo, arrodillarse ante algo, amar algo; pero, para ellos, ese don de fe, la « gracia » como dicen los católicos, les está negada. Aunque quieren ser, no pueden. Como se ve, la angustia de estos hombres nace de su esterilidad interior. Son individuos y mujeres de esta ciudad, a quienes yo he conocido.

El argumento

El argumento es simple. Uno de los personajes, llamado el Astrólogo, quiere organizar una sociedad secreta para revolucionar y quebrantar el presente estado de cosas. Para llevar a cabo su proyecto necesita dinero. En estas circunstancias, Erdosain le ofrece el medio de adquirirlo. Se trata de secuestrar a un pariente que lo ha abofeteado.

Lo narrado abarca la primera jornada de la novela. En la segunda jornada se lleva a cabo el secuestro del personaje. La tercera parte, o la última noche y su día abarcará la vida interior del personaje antes de cometer el crimen, o de permitir que se cometa.

Tres aspectos

En sí, la novela ofrece tres aspectos. Uno psicológico, otro policial y otro de fantasía.

La organización de la sociedad secreta, aunque parezca un absurdo no lo es. Hace quince días, telegramas publicados en distintos diarios, dieron noticias de la detención en Estados Unidos de los miembros de una sociedad secreta que se llamaba « La orden del gran sello ». Los propósitos de los sujetos afiliados a esta sociedad eran idénticos a los que se atribuyen a los personajes de mi novela. Es decir, que no he hecho nada más que reproducir un estado de anarquismo misterioso latente en el seno de todo desorientado y locoide (...)

Vida interior

Para mí no ofrecen absolutamente ningún interés las acciones de un delincuente, si estas acciones no van acompañadas de una vida interior dislocada, intensa, angustiosa. Creo que todo principiante en el mal, si tiene un poco de inteligencia, debe pasar momentos atroces.

Hombres y mujeres, en el curso de la historia citada, viven el horror de su situación. De allí la extensión de la novela: trescientas cincuenta páginas. Sacando cien páginas de acción, el resto del libro no hace nada más que detallar lo que piensan estos anormales, lo que sienten, lo que sufren, lo que sueñan. Todos ellos saben perfectamente que la felicidad les está negada; pero, como bestias encadenadas, se revuelven contra esta fatalidad: quieren ser felices, y como el bien les ha cerrado las puertas, piensan monstruosidades que los llenan de remordimientos, de más necesidades de cometer delitos para ahogar el grito de sus conciencias malditas.

Decía un gran novelista ruso, Dostoyevski: « cada hombre lleva en su interior un verdugo de sí mismo ». He tratado de que esta realidad sea visible en la acción de los personajes del libro, pues lo es en la vida de los hombres de este siglo.

Ni locos ni cuerdos

En síntesis: estos demonios no son ni locos ni cuerdos. Se mueven como fantasmas en un mundo de tinieblas y problemas morales y crueles. Si fueran menos cobardes se suicidarían; si tuvieran un poco más de carácter, serían santos. En verdad, buscan la luz. Pero la buscan completamente sumergidos en el barro. Y ensucian lo que tocan.

A mí, como autor, estos individuos no me son simpáticos. Pero los he tratado. Y todo autor es esclavo durante un momento de sus personajes, porque ellos llevaban en sí verdades atroces que merecían ser conocidas.

En definitiva, en esta obra no hay ningún casamiento, ni baile, ni declaración de amor. Al sexo femenino no le puede interesar.

L'obsession du pouvoir transperce *Los siete locos* et elle est le centre du délire de presque tous ses personnages. « *El Astrólogo* » l'expose de la façon la plus exaspérée : il s'agit du pouvoir sans contenu de valeur, du pouvoir comme fin et fondement. L'idée du tyran lui est associée :

Esa sociedad se compondrá de dos castas en las que habrá un intervalo... mejor dicho, una diferencia intelectual de treinta siglos. La mayoría vivirá mantenida escrupulosamente en la más absoluta ignorancia, circundada de milagros apócrifos y por lo tanto mucho más interesantes que los milagros históricos, y la minoría será la depositaria absoluta de la ciencia y del poder. De esa forma queda garantizada la felicidad de la mayoría, pues el hombre de esta casta tendrá relación con el mundo divino en el cual hoy no cree. La minoría administrará los placeres y los milagros para el rebaño y la edad de oro, edad en la que los ángeles merodeaban por los caminos del crepúsculo y los dioses se dejaron ver en los claros de luna, será un hecho.³²

– ¿Y usted qué es lo que quiere mover?

– Una montaña de carne inerte. Nosotros los pocos queremos, necesitamos los espléndidos poderes de la tierra. Dichosos de nosotros si con nuestras atrocidades podemos aterrorizar a los débiles e inflamar a los fuertes. Y para ello es necesario crearse la fuerza, revolucionar las conciencias, exaltar la barbarie. Ese agente de fuerza misteriosa y enorme que suscitara todo eso, será la sociedad. Instauraremos los autos de fe, quemaremos vivos en las plazas a los que no crean en Dios³³

Erdoesain, « *el Astrólogo* », Ergueta, « *el Buscador de Oro* », « *el Rufián Melancólico* », Barsut, « *el Mayor* », Hipólita, « *el Hombre que vio a la Partera* », « *el Abogado* » égrènent des discours « idéologiques » dont la référence est, selon le propose Jorge Rivera, résiduelle, dans la mesure où ils traduisent certains niveaux de conscience individuelle et sociale³⁴. Dans les grandes lignes, ces discours se rattachent aux idées, esthétiques, sciences, politiques et systèmes qui se développent dès le dernier quart du XIX^e siècle jusqu'aux années vingt. Dans ses traits fondamentaux, la « vraisemblance » du système général d'idées de *Los siete locos* et *Los lanzallamas* peut être cherchée dans la

³² ARLT, Roberto, *Los siete locos*, op. cit., p.144.

³³ *Ibid.*, p. 151.

³⁴ Cf. RIVERA, Jorge B., *Roberto Arlt. Los siete locos*, Biblioteca Crítica Hachette, Buenos Aires, 1986.

crise du rationalisme et dans les progrès corrélatifs du courant « irrationaliste » et d'autres phénomènes associés ; à travers Schopenhauer, Nietzsche, Barrès, Dostoïevski, Bergson, Spengler, l'expressionnisme, la revalorisation du mysticisme, la « violence » de Sorel, le mythe de la révolution à échelle planétaire, les données de la réalité sociale.

Rivera évoque une série d'événements qui nourrissent le mythe révolutionnaire à la base de la Société Secrète et des discours messianiques de « *el Astrólogo* » : entre 1917 et 1926 se produisent en Occident : l'insurrection d'Irlande, la révolution bolchevique, la révolution spartaquiste allemande, le soulèvement de Bela Kun von Kapp en Hongrie, la marche fasciste sur Rome, la dictature de Primo de Rivera en Espagne, le *putsch* nazi de Munich, le coup de Pilsudski en Pologne et la dictature de Salazar au Portugal. L'imaginaire politique collectif est saturé de violence et des images apocalyptiques ou rédemptrices du coup d'État. L'écrivain italien Curzio Malaparte rédige en 1928 sa *Technique du coup d'État*, un livre où s'examinent les aspects « technologiques » de la prise du pouvoir. Dans ce contexte, l'utopie révolutionnaire d'un signe quelconque était un phénomène de poids et elle eut certainement son incidence sur l'imagerie et les discours « idéologiques » de *Los siete locos*. C'est dans ce sens que Rivera considère ces discours moins « anticipatoires » du coup d'État d'Uriburu en Argentine que « résiduels »³⁵.

Quant au caractère anticipatoire du coup d'État, à la fin du discours de « *el Mayor* », Arlt insère une note de bas de page :

El Mayor continuó, fija la mirada de todos en él:

– El ejército es un estado superior dentro de una sociedad inferior, ya que nosotros somos la fuerza específica del país. Y sin embargo estamos sometidos a las resoluciones del gobierno... ¿y el gobierno quién lo constituye?... el poder legislativo y el ejecutivo... es decir, hombres elegidos por partidos políticos informes... ¡y qué representantes, señores! Uds. saben mejor que yo que para ser diputado hay que haber tenido una carrera de mentiras, comenzando como vago de comité, transando y haciendo vida común con perdularios de todas las calañas, en fin, una vida al margen del código y de la verdad. No sé si esto ocurre en países más civilizados que los nuestros, pero aquí es así. En nuestra cámara de diputados y de senadores, hay sujetos acusados de usura y homicidio, bandidos vendidos a empresas extranjeras, individuos de una ignorancia tan crasa, que el parlamentarismo resulta aquí la comedia más grotesca que haya podido envilecer a un país. Las elecciones presidenciales se hacen con capitales norteamericanos,

³⁵ *Ibid.*, p. 46

previa promesa de otorgar concesiones a una empresa interesada en explotar nuestras riquezas nacionales. No exagero cuando digo que la lucha de los partidos políticos en nuestra patria no es nada más que una riña entre comerciantes que quieren vender el país al mejor postor (1)

Nota del Autor.- Esta novela fue escrita en los años 28 y 29 y editada por la editorial Rosso, en el mes de octubre de 1929. Sería irrisorio entonces, creer que las manifestaciones del Mayor han sido sugeridas por el movimiento revolucionario del 6 de Septiembre de 1930. Indudablemente, resulta curioso que las declaraciones de los revolucionarios del 6 de Septiembre coincidan con tanta exactitud con aquéllas que hace el Mayor y cuyo desarrollo confirman numerosos sucesos acaecidos después del 6 de septiembre.³⁶

Comme le situe Amícola, « *el Astrólogo* » est un idéologue dans tout le sens du mot. Un idéologue comme seulement il pouvait en exister dans les années de 1920, héritier de Sorel dans son admiration mixte pour Lenin et Mussolini, mais imitateur décidé du second. Le zigzagué idéologique, le manque de principes et le cynisme, l'utilisation du mensonge et de la tromperie pour accomplir un processus d'exploitation, l'extrapolation – c'est à dire, l'introduction de jugements faux irrationnels dans la chaîne d'un raisonnement – lui rapprochent du « Duce »³⁷ :

–¿Así que le interesa de dónde sacaremos los millones? Es fácil:
Organizaremos prostíbulos. El rufián Melancólico será el Gran Patriarca Prostibulario... todos los miembros de la logia tendrán interés en las empresas... explotaremos la usura... la mujer, el niño, el obrero, los campos y los locos. En la montaña... será en el Campo Chileno... colocaremos lavaderos de oro, la extracción de los metales se efectuará por la electricidad. Erdosain ya calculó una turbina de 500 caballos. Prepararemos el ácido nítrico reduciendo el nitrógeno de la atmósfera con el procedimiento del arco voltaico en torbellino y tendremos hierro, cobre y aluminio mediante las fuerzas hidroeléctricas. ¿Se da cuenta? Llevaremos engañados a los obreros y a los que no quieran trabajar en las minas los mataremos a latigazos.³⁸

³⁶ ARLT, Roberto, *Los siete locos*, op. cit., p. 160-161.

³⁷ AMÍCOLA, José, *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*, Weimar Ediciones, Buenos Aires, 1981, p. 41.

³⁸ ARLT, Roberto, *Los siete locos*, op. cit., p.147.

– Yo lo creía a usted obrerista.

– Cuando converse con un proletario seré rojo. Ahora converso con usted y a usted le digo: Mi sociedad está inspirada en aquella que a principios del siglo noveno organizó un bandido persa llamado Abdala-Aben-Maimun. Naturalmente, sin el aspecto industrial que yo filtro en la mía y que forzosamente garantiza su éxito. Maimun quiso fusionar a los librepensadores, aristócratas y creyentes de dos razas tan distintas como la persa y la árabe, en una secta en la que implantó diversos grados de iniciación y misterios. Mentían descaradamente a todo el mundo. A los judíos les prometían la llegada del Mesías, a los cristianos la del Paracleto, a los musulmanes la del Madhi... de tal manera que una turba de gente de las más distintas opiniones, situación social y creencias, trabajaban en pro de una obra cuyo verdadero fin era conocido por muy pocos. De esta manera Maimun esperaba llegar a dominar por completo al mundo musulmán. Excuso decirle que los directores del movimiento eran unos cínicos estupendos, que no creían absolutamente en nada. Nosotros les imitaremos.

Seremos bolcheviques, católicos, fascistas, ateos, militaristas en diversos grados de iniciación.³⁹

– ¿Pero usted no quería cristianizar a la humanidad?

– No, al montón... pero si ese proyecto fracasa tomaremos un camino contrario. Nosotros no hemos sentado principio alguno todavía, y lo práctico será acaparar los principios más opuestos. Como en una farmacia, tendremos las mentiras perfectas y diversas, rotuladas para las enfermedades más fantásticas del entendimiento y del alma.⁴⁰

No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda.⁴¹

Le Surhomme nietzschéen n'est, dans les propos de « *el Astrólogo* », l'homme nouveau du futur qui vivrait sous de nouveaux principes existentiels, mais le « Dominateur » :

–Entonces me di cuenta que toda la antigüedad clásica, que los escritores de todos los tiempos, salvo usted que había escrito esta verdad sin saber explotarla, no habían concebido jamás que hombres como Ford, Rockefeller

³⁹ *Ibid.*, p. 149-150.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 275-276.

⁴¹ *Ibid.*, p. 36.

o Morgan fueran capaces de destruir la luna... tuvieran ese poder... poder que, como le digo, las mitologías sólo pudieron atribuir a un dios creador. Y usted, implícitamente, sentaba de hecho un principio: el comienzo del reinado del superhombre.

Barsut volvió la cabeza para examinar al Astrólogo. Erdosain comprendió que éste hablaba seriamente.

–Ahora bien, cuando llegué a la conclusión de que Morgan, Rockefeller y Ford eran por el poder que les confería el dinero algo así como dioses, me di cuenta que la revolución social sería imposible sobre la tierra porque un Rockefeller o un Morgan podían destruir con un solo gesto una raza, como usted en su jardín un nido de hormigas.⁴²

Amicola établit un parallélisme historique et souligne que le fascisme, de même que le nazisme, présentaient dans leur première époque une tête de Janus dont montraient à chaque groupe la face la plus convenable. Les vrais visages du fascisme et du nazisme apparurent au fur et à mesure que les deux mouvements gagnèrent en assurance. Les exigences socialisantes perdirent de plus en plus de force. Du socialisme restait l'idée de la centralisation de l'appareil dans les mains de l'État et d'autres formules marginales. Mussolini avait été celui qui s'était servi avec le plus grand cynisme du stratagème de dire chaque jour quelque chose opposée à celle du jour précédent. Dès son journal *Il Popolo d'Italia*, lequel dès le moment de sa fondation en 1914 et jusqu'en 1918 avait porté le sous-titre de « Quotidiano socialista », Mussolini déclarait en 1919 :

Noi ci permettiamo il lusso d'essere aristocratici e democratici, conservatori e progressisti, reazionari e rivoluzionari, legalisti e illegalisti, a seconda delle circostanze di tempo, di luogo, d'ambiente nelle quali siamo costretti a vivere ed agire (...) La pregiudiziali sono delle maglie di ferro e di stagnola. Non abbiamo la pregiudiziale repubblicana, non quella monarchica; non abbiamo la pregiudiziale cattolica o anti-cattolica, socialista o anti-socialista. Siamo dei problemisti, degli attualisti, dei realizzatori⁴³.

Vers 1930, quand Arlt parodiait la situation, le fascisme n'avait pas encore atteint son plein développement ; il n'avait pas entamé les guerres d'expansion et ne comptait pas avec l'appui de grandes masses de la population qui surgirait seulement comme conséquence de la crise mondiale. À ce moment-là

⁴² *Ibid.*, p. 141.

⁴³ Cité par AMÍCOLA, José, *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*, op. cit., p. 34.

ses prétentions originaires étaient encore en vigueur, étant donné qu'aussi bien en Allemagne qu'en Italie le socialisme et le nationalisme extrêmes avaient été utilisés comme plateformes de lancement.

En même temps, la lutte contre le matérialisme se livrait sur d'autres fronts. Vers la fin du XIX^e siècle, un reflorissement de l'irrationalisme avait lieu dans tous les domaines culturels. Des institutions comme la « Société Théosophique », qui basaient leur diffusion sur l'utilisation programmatique du mensonge, faisaient leur apparition. Les miracles apocryphes et le parcours de figures comme Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891), fondatrice, en 1875, de la *Theosophical Society* à New York, et Annie Besant (1847-1933) qui, née en Angleterre, parvint à diriger la « *Sociedad Teosófica* », seraient démasqués par Arlt lui-même dans son écrit *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, où il s'intéressait aux implications politiques de l'occultisme.

Quant aux interrelations de la Société Secrète avec les événements politiques argentins, il faut tenir compte de la place des mouvements de gauche dans le spectre politique. Par rapport à d'autres pays latino-américains, et dû en grande partie au courant migratoire européen, l'Argentine observe une naissance précoce des mouvements de gauche. Le Parti Communiste naît déjà en Argentine en 1917 avec le nom de Parti Socialiste International, mais en 1919 prend le nom qui lui est caractéristique pour se différencier du réformisme du socialisme démocratique. Parmi le prolétariat de la manufacture et de l'industrie, l'anarcho-syndicalisme de Bakounin-Kropotkin eut plus de poids. Ce mouvement avait connu un succès singulier dans les pays d'origine des immigrants : l'Italie et l'Espagne, où des régions entières embrassèrent massivement sa cause dans la lutte contre le collectivisme, le fédéralisme et les effets du centralisme d'État. À l'époque, le disciple de Kropotkin, Enrico Malatesta (1850-1932), agissait en Argentine. La publication du journal anarchiste *La Protesta Humana* commença en 1897, mais Malatesta avait déjà dirigé d'autres de vie plus éphémère entre 1885 et 1889.

Dans le Río de la Plata, à cette influence des principes anarchistes que les immigrants portaient avec eux s'ajoutait le fait que leur condition d'étrangers les affirmait dans ce type de protestation : ils étaient dans le dilemme de se sentir d'abord membres de collectivités (catalans, andalous ou napolitains) et membres d'une classe déterminée après. Le manque de conscience de classe et les limitations légales à l'activité politique des étrangers rendaient difficile la confiance des immigrants dans la viabilité de la lutte politique et de parti. À la place des exigences du socialisme, l'anarchisme imposait moins de conditions. Ce mouvement utilisait le concept d'exploité – plus diffus que celui de prolétaire et n'exigeant pas une conscience de classe – et pouvait ainsi surmonter en

Ester Rippa

partie l'atomisation en collectivités. Entre 1890 et 1920, l'opposition non résolue entre anarchisme et socialisme donnerait naissance en Argentine, comme dans d'autres parties du monde, à une force indépendante nouvelle : le syndicalisme. La lutte ouvrière reste atomisée par l'hétérogénéité des courants. Seulement en 1929 – année de publication de *Los siete locos* – s'obtient la fondation d'un syndicat général unique, la C.G.T,

La *Unión Cívica Radical* et le Socialisme (Démocratique) avaient été deux partis surgis de la crise de la République conservatrice (1890-1896). La UCR gagne la première place quand Yrigoyen fait un pacte avec l'oligarchie (1907-1908), transformant ainsi son parti en un parti parlementaire de masses. Le Parti Socialiste argentin perd alors tout contact avec le peuple et reste un parti des élites intellectuelles, sans grand élan révolutionnaire. Cet élan passe dans un premier moment au Parti Radical, qui devint peu à peu plus conformiste. Le pacte entre conservateurs et radicaux fonctionne entre 1916 et 1930, en dépit des luttes qui menaçaient de rompre l'équilibre, parce que le radicalisme ne questionne pas fondamentalement le système économique basé sur le programme que l'oligarchie avait établi le siècle précédent. Le résultat est une ère de stabilité, de renforcement de l'État et de la démocratie parlementaire et, en même temps, d'un optimisme aveugle de la part du parti au pouvoir sur un destin manifeste de la nation.

Chez Arlt, c'est la vision du radicalisme qui apparaît implicitement questionnée et c'est sur elle que se construit l'action conspiratrice. Pour Amícola, le fait que la conspiration donnât lieu au coup d'État du 6 septembre de 1930, révèle jusqu'à quel point Arlt avait perçu les forces sous-jacentes.

Dans l'Argentine du spectre politique représenté par la Société Secrète de Arlt, les fascistes – avec leur inévitable élément nationaliste – sont les seuls à entrevoir où gisent les ressorts de domination future. Mais pour eux c'est l'industrialisme qui conduira à la plus grande exploitation de l'homme pour l'homme :

- ¿De manera que una de las bases de su sociedad será la obediencia?
- Y el industrialismo. Hace falta oro para atrapar la conciencia de los hombres. Así como hubo el misticismo religioso, el misticismo caballeresco y el misticismo industrial. Hacerle ver a un hombre que es tan bello ser jefe de un alto horno como era hermoso antes descubrir un continente. Mi político, mi alumno político en la sociedad será un hombre que pretenderá conquistar la felicidad mediante la industria. Este revolucionario sabrá hablar tan bien de un sistema de estampado de tejido como de la desmagnetización de un acero. Por eso lo estimé a Erdosain en cuanto lo conocí. Tenía la misma preocupación. Usted recuerda cuántas veces hablábamos de la coincidencia

de nuestras miras. Crear un hombre soberbio, hermoso, inexorable, que domina las multitudes y les muestra un porvenir basado en la ciencia. ¿Cómo es posible de otro modo una revolución social? El jefe de hoy ha de ser un hombre que lo sepa todo. Nosotros crearemos ese príncipe de sapiencia. La sociedad se encargará de confeccionar su leyenda y extenderla. Un Ford o un Edison tienen mil probabilidades más de provocar una revolución que un político. ¿Usted cree que las futuras dictaduras serán militares? No, señor. El militar no vale nada junto al industrial. Puede ser instrumento de él, nada más. Eso es todo. Los futuros dictadores serán reyes del petróleo, del acero, del trigo. Nosotros con nuestra sociedad prepararemos ese ambiente. Familiarizaremos a la gente con nuestras teorías. Por eso hace falta un estudio detenido de propaganda. Aprovechar los estudiantes y las estudiantas. Embellecer la ciencia, acercarla de tal modo a los hombres que de pronto...⁴⁴.

La sociedad actual se basa en la explotación del hombre, de la mujer y del niño. Vaya, si quiere tener conciencia de lo que es la explotación capitalista, a las fundiciones de hierro de Avellaneda, a los frigoríficos y a las fábricas de vidrio, manufacturas de fósforos y de tabaco. – Reía desagradablemente al decir estas cosas –. Nosotros, los hombres del ambiente, tenemos a una o dos mujeres; ellos, los industriales, a una multitud de seres humanos. ¿Cómo hay que llamarles a esos hombres? ¿Y quién es más desalmado, el dueño de un prostíbulo o la sociedad de accionistas de una empresa? Y sin ir más lejos, ¿no le exigían a usted que fuera honrado con un sueldo de cien pesos y llevando diez mil en la cartera?⁴⁵

Lugones souhaitait une Argentine indépendante et industrialisée comme les États Unis et croyait pouvoir y parvenir avec la reconquête des privilèges. Parmi les personnages de Arlt, « *el Astrólogo* » prend à son compte l'admiration de Lugones pour les États Unis et les aboutissements de son exploitation capitaliste ; « *El Mayor* » réunit d'autres aspects de la idéologie de Lugones, en particulier le militarisme et l'antiparlementarisme. On peut affirmer que ces deux personnages de Arlt reproduisent les idées de l'idéologue du « fascisme argentin ».

⁴⁴ ARLT, Roberto, *Los siete locos*, p. 43-44.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 51.

Expressionisme, grotesque et utopie

Dans l'univers littéraire de Arlt prévalait une vision « désenchantée » de la condition humaine et des crises de mobilité et de stabilité qui affectent les couches moyennes de Buenos Aires, bouleversées par les fantasmes d'ascension sociale et de déclasserement en même temps. De là le recours à la exhibition et le déshabillage des « apparences », des illusions sociales, de la tromperie spiritualiste, de la survalorisation des référents, des contrastes féroces, de la faune des « utopistes », « dupes » et « humiliés ». Un univers littéraire, en somme, qui a maints points de contact avec l'exaspération, la distanciation, le grotesque, l'expressionisme, les atmosphères denses, les personnages marginaux, les conflits, la vision du monde et la recherche réflexive.

Arlt s'éloigne de la narration réaliste-naturaliste et son intérêt pour les « humbles » et les « victimes sociales » et met l'accent sur la marginalité et le caractère exceptionnel des cas spéciaux : les fous, les dupes, les inventeurs ratés, les rêveurs, les mystiques, les utopistes, les pervers, les assassins, les délinquants, les philosophes de café, les humiliés, les rédempteurs messianiques, les aventuriers.

L'élection de l'exceptionnalité semble prendre appui sur l'héritage symboliste tamisé à travers Baudelaire, avec son sentiment d'ennui vital, son goût pour la sphère des déclassés et excentriques, son intérêt pour le nouveau et le bizarre, pour la vie des villes et la douleur humaine, ses peintures du vice et du malheur, son invitation au voyage et aux aventures dans des pays lointains, son angoisse face au spectacle de la vie, son érotisme, son désir de annihilation et de transformer la terre en « une ruine », son exploration du crime et de la crapule, son débat entre le *spleen* et l'*idéal*, tel qu'il apparaît dans *Les Fleurs du Mal*. Les déclassés et excentriques traversent toute l'œuvre de Baudelaire⁴⁶.

Dans « *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* », Arlt fait allusion à Charles Baudelaire : « mon père spirituel et mon démon socratique ». Des années plus tard, dans *El juguete rabioso*, Astier partage son admiration entre Rocambole et Baudelaire.

Rose Corral observe que dans *Los siete locos* et *Los lanzallamas*, les descriptions du paysage extérieur cèdent le pas à une perception difforme, menaçante, de la réalité⁴⁷. La vision a été intériorisée : le monde perd son signifié objectif pour devenir un prolongement ou une matérialisation de la

⁴⁶ Cf. RIVERA, Jorge B., *Roberto Arlt. Los siete locos*, op. cit., p. 27.

⁴⁷ CORRAL, Rose, *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a « Los siete locos » y « Los lanzallamas » de Roberto Arlt*, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

angoisse, de l'identité oscillante et traquée du protagoniste. Corral cite aussi le critique chilien Cedomil Goic, qui dit que depuis les œuvres de la première génération « hyperréaliste » d'Amérique latine – génération qui commence vers les années vingt et dans laquelle il inclut Arlt –, le mode de représentation de la réalité change de signe : on assiste à un processus d'intériorisation du monde narratif. Goic signale également la présence et dominance d'un « irrationalisme généralisé », la rupture d'une représentation linéaire du temps et sa substitution par un temps subjectif, non progressif mais intensif⁴⁸.

Les visages déformés, fragmentés, de lignes expressionnistes, mettent en évidence l'horreur intérieur : ce qui est connu devient étrange et prend les apparences du cauchemar. Quelque détail du visage, amplifié, séparé de l'ensemble, couvre tout le champ de vision. Du directeur, s'accroissent la « *cabeza de jabalí* », la « *mirada implacable* », filtrée par « *las pupilas grises como las de un pez* », et « *el cuello de toro* », et de Gualdi, le comptable, « *los ojos escrutadores* »⁴⁹. Les visages humains se transforment en masques qui rendent impossible toute identité ou reconnaissance. Corral cite W. Kayser qui, à travers la peinture et la littérature de plusieurs siècles, analyse la notion de grotesque – notion qu'en grande partie coïncide avec le dénommé expressionnisme – et met en relief le masque, sorte de visage pétrifié, dépourvu de vie humaine⁵⁰. Arlt admet lui-même cette filiation grotesco-expressionniste de ses personnages au moment de donner la première de son drame *El fabricante de fantasmas*, en 1936 :

Los espantosos personajes que animan el drama, el Jorobado, la Ciega, el Leproso y la Coja, aparte de que en germen se encuentran en mis novelas Los siete locos y El jorobadito [es un volumen de cuentos y no una novela], son una reminiscencia de mi recorrido por los museos españoles: Goya, Durero y Bruegel el Viejo, quienes con sus farsas de la Locura y de la Muerte reactivaron en mi sentido teatral la afición a lo maravilloso.⁵¹

Tout au long de ses romans, Arlt répète la configuration des visages désarticulés et animalisés dont se détachent quelques traits essentiels. La métaphorisation à partir de figures animalières semble connoter la désintégration

48 GOIC, Cedomil, *Historia de la novela hispanoamericana*, Ediciones Universitarias, Valparaíso, Chile, 1971, p. 189 (cité par Corral dans *El obsesivo circular de la ficción*, op. cit., p. 26)

49 ARLT, Roberto, *Los siete locos*, op. cit., p. 7.

50 KAYSER, W., *Lo grotesco*, Nova, Buenos Aires, 1964, p. 212, 223-224 (cité par Corral, Rose, *El obsesivo circular de la ficción*, op. cit., p. 30)

51 cité par Corral, op. cit., p. 30-31.

psychique et sociale du personnage et, dans certains cas, elle suggère une infra-humanité distanciée du monde normal. Du pharmacien Ergueta, à qui le narrateur fait allusion comme « *un hombre extraño* », il dit : « *Lo vidrioso de sus ojos saltones, su gruesa nariz ganchuda, las mejillas flácidas y el labio inferior casi colgante, le daban la apariencia de un cretino* »⁵². Dans « *En la caverna* », chapitre dédié à l'évocation du bistrot qui fréquente la pègre de la ville (voleurs et macrós), prolifèrent les visages monstrueux, avec des attributs d'animaux : « *se erguía gigantesco y morrudo como un cráneo de buey, el relieve del patrón de la fonda* » (Sl, 192) ; « *negros de ojos de porcelana y brillantes dentaduras entre la almorrana de sus belfos [...] rateros y « batidores » con perfil de tigre, la frente hundida y la pupila tiesa* » [Sl, 194]. Ces sous-hommes qui ressemblent à « *fieras en su rincón* » [Sl, 195] bougent comme un « *oleaje invisible en esa atmósfera de acuario* » [Sl, 195]. L'image d'Elsa apparaît mutilée aussi dans l'évocation d'Erdosain : « *Una imagen desteñida tocó, con tres puntos de relieve, su sensibilidad relajada. Ojos, nariz y mentón* » [Los lanzallamas, p. 309]. Plus tard, on insiste sur un seul détail du visage oublié : « *Se acuerda de Elsa [...] De la superficie de la obscuridad se desprende su boca entreabierta...* » [Ll, 314].

Dans les rues de la ville, les espaces sont étrangers, distants, et aussi menaçants que les visages. Il y a une dominance des lignes géométriques : « *ciudades de portland y de hierro, cruzando diagonales obscuras a la oblicua sombra de los rascacielos, bajo una amenazadora red de negros cables de alta tensión* » [Sl, 65] ; « *la fonda enorme que hundía su cubo taciturno* », « *aparecía ante sus ojos la fonda, como un cuadrilátero exactamente recortado* » [Sl, 192].

Cette vision fragmentaire et géométrique de la ville a beaucoup en commun avec le cinéma expressionniste de l'époque, notamment avec *Métrópolis* de Fritz Lang (1926)⁵³. Et la prolifération de figures spatiales – géométriques en particulier – pour faire référence au domaine subjectif et aux affects a un lieu prépondérant dans ces romans. Aux traits géométriques essentiels auxquels se voit réduite la ville, il faut ajouter une géographie affective à dominance de formes géométriques, abstraites et schématiques : « cercles », « perpendiculaires », « polyèdres », « triangles », « ellipses » ou « spirales » sont les mots clés d'un nouveau code avec lequel on prétend signifier et en même temps déshabiller le monde intérieur des personnages. Dès le début de *Los siete locos*, il y a cette dénomination de « un état de conscience » :

⁵² ARLT, Roberto, *Los siete locos*, op. cit., p. 17.

⁵³ Pour l'influence du cinéma expressionniste en Argentine et chez Arlt, voir Renaud, Maryse, « *Los siete locos y los lanzallamas: audacia y candor del expresionismo* », dans Arlt, Roberto, *Los siete locos. Los lanzallamas*, op. cit., 687-709.

Quizás la palabra ladrón no estuviera en consonancia con su estado interior. Existía otro sentimiento y ése era el silencio circular entrado como un cilindro en la masa de su cráneo, de tal modo que lo dejaba sordo para todo aquello que no se relacionara con su desdicha.⁵⁴

A propos de l'angoisse, ou bien de la « *zona de angustia* », on peut lire cette vision topographique surprenante :

Erdosain se imaginaba que dicha zona existía sobre el nivel de las ciudades, a dos metros de altura, y se le representaba gráficamente bajo la forma de esas regiones de salinas o desiertos que en los mapas están revelados por óvalos de puntos tan espesos como las ovas de un arenque [...] Y como una nube de gas venenoso se trasladaba pesadamente de un punto a otro, penetrando murallas y atravesando los edificios, sin perder su forma plana y horizontal.⁵⁵

Surgissent aussi « *mapas del dolor que se desparrama por nuestro cuerpo* »⁵⁶, la douleur que « *estalla en un poliedro irregular* »⁵⁷, et le passé « *se le finge una alucinación que toca con su filo perpendicular el borde de su retina* »⁵⁸. D'autre part, la sensation du vide est semblable à « *un triángulo cuyo vértice le llega hasta el cuello, cuya base está en su vientre y que por sus catetos helados deja escapar hacia su cerebro el vacío redondo de la incertidumbre* »⁵⁹. Dans un autre exemple encore, « *le encarrilaban el pensamiento en una elíptica metálica* »⁶⁰. Et puis, « *hasta se le hace visible su cuerpo, clavado por los pies, en el centro de una llanura, castigada por innumerables vientos. Ha perdido la cabeza, pero en su cuello que aun sangra, está empotrado un engranaje. Este engranaje soporta una rueda de molino, cuyo pistón llena y vacía los ventrículos de su corazón* »⁶¹.

Comme le souligne Rose Corral, c'est sans doute la volonté de créer un langage innovateur, avec une suggestivité propre, ce qui rapproche Arlt des courants d'avant-garde de son temps. Au lieu de décrire ou de refléter la

54 ARLT, Roberto, *Los siete locos. Los lanzallamas*, op. cit., p. 9.

55 *Ibid.*, p. 10.

56 ARLT, Roberto, *Los lanzallamas*, p. 333.

57 *Ibid.*, p. 342.

58 *Ibid.*, p. 333.

59 *Ibid.*, p. 333.

60 *Ibid.*, p. 461.

61 *Ibid.*, p. 333.

réalité, l'image, instrument clé de la nouvelle esthétique, essaie maintenant de la produire, et cette irruption métaphorique de la géométrie constitue une puissante force expressive⁶².

Le recours aux formes géométriques vides, statiques, pour cerner l'espace intérieur des personnages évoque un monde intérieur pétrifié, inerte. Minkowski parle d'un « géométrisme morbide » qui consiste en une généralisation abusive des notions d'ordre spatial, de figures rigides, avec lesquelles « la richesse et la mobilité de la vie » disparaissent⁶³.

Mais si le grotesque se nourrit des désarticulations géométriques, il est aussi l'une des formes d'opérer la synthèse, d'unir ce qui apparaît fragmenté, dispersé⁶⁴. C'est en plus l'un des recours pour aboutir à l'effet quasi-comique ou mi-tragique que Arlt atteint dans *Los siete locos*. Arlt est le premier à donner forme grotesque à un univers romanesque que seulement le théâtre connaissait auparavant.

En ce qui concerne l'élément utopique, on observe que le discours de « *el Astrólogo* » en vue de la constitution d'une Société Secrète, de l'installation d'une colonie révolutionnaire et pour aboutir à la Révolution Sociale, a des traits utopiques définis.

Le terme utopie (du grec *ου* : non, *τοπος* : lieu) apparaît dans le livre de Thomas More publié en 1516 et se développe pendant deux siècles dans les limites que lui avait fixé la première expérience de More. L'utopie de More, respectée par presque toutes les utopies suivantes, contient trois discours : un *discours critique* qui analyse la situation de l'Angleterre et d'autres pays européens ; un *discours descriptif*, qui oppose la vie sociale de l'île Utopie aux désordres consignés, et un *discours justificatif*, qui énonce dans quelles conditions une telle vie sociale est possible. More énumère aussi les abus pour les inscrire dans un système causal où ils acquièrent du sens. Il ne s'agit pas de vices inhérents à la nature humaine mais de manifestations diverses d'un seul fait qui explique tout. Sa critique est un effort démonstratif qui remonte de cause en cause : du vol à la faim et de la faim à la propriété. Cet aspect de la critique prépare le terrain au discours descriptif où sera évoquée l'île Utopie.

62 Cf. CORRAL, Rose, *El obsesivo circular de la ficción*, op. cit., p. 106.

63 « La géométrie, le plan, la logique priment tout. Tout ce qui constitue la richesse et la mobilité de la vie, tout ce qui est irrationnel, tout ce qui est progression se trouve entièrement exclu du psychisme du sujet du même coup ». Minkowski, *La Schizophrénie*, Payot, Paris, 1927, p.118 (cité par Corral, Rose, *El obsesivo circular de la ficción*, op. cit., p. 106).

64 Cf. ZUBIETA, Ana María, *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*, Ed. Hachette, Buenos Aires, 1987.

Ce modèle classique de l'utopie n'a pas son corrélat dans le discours de « *el Astrólogo* » : le discours critique est presque inexistant en tant que discours explicite ; le discours descriptif ne propose pas des améliorations, mais il incorpore un discours sur le pouvoir et un discours sur l'anarchisme, lesquels élargissent, limitent, parodient et critiquent l'utopie⁶⁵.

L'« Utopie » de More est une ville administrée selon des principes opposés à ceux qu'il dénonce. La communauté de biens y règne ; la propriété privée n'existe pas, la division sociale est réduite au minimum, et tous pratiquent l'agriculture, considérée une valeur formatrice. Chez More, la communauté de biens est la clé de l'État parce qu'elle supprime les racines d'un mal économique et social. Dans la plupart des utopies situées dans la tradition de More, l'acquis incontrôlé de propriété était la source principale de tous les troubles. Ainsi, avec l'élimination des monopoles de la propriété et avec la propriété communale, tous les maux disparaîtraient et l'égalité et fraternité chrétiennes se répandraient.

Les utopies sont des mondes qui se construisent selon un principe analogique de signe positif ou négatif : ce qui est accepté dans la société est condamné ou rejeté dans l'utopie et inversement (les mondes analogiques organisent la littérature de science-fiction ; le monde analogique semble être l'un des modes exclusifs élus par ceux qui proposent « des mondes différents »). Or, les principes opposés à ceux de la société qui gouvernent les utopies ainsi que l'égalité se trouvent inversés dans les propositions de « *el Astrólogo* ». « *El Astrólogo* » planifie une nouvelle société basée sur l'exploitation, la obéissance, la domination du plus fort :

Llevaremos engañados a los obreros y a los que no quieran trabajar en las minas los mataremos a latigazos [...] Cercaremos nuestras posesiones de cables electrizados y compraremos con una pera de agua a todos los polizontes y comisarios del Sur⁶⁶.

La consécration de la contrainte produit une lecture parodique de l'utopie, une dystopie dont les traits se manifestent par une inversion des signes de l'utopie : les désirs et aspirations sont présentés en termes d'esclavage et de tyrannie.

L'utopie de More produisit une constellation de parodies utopiques. Le concept d'utopie fut utilisé dès le début aussi bien en sens positif que négatif :

⁶⁵ Cf. ZUBIETA, Ana María, *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*, op. cit.

⁶⁶ ARLT, Roberto, *Los siete locos*, op. cit., p. 147.

Ester Rippa

il connota aussi bien un idéal qu'un délire. La négation du grand rêve fut toujours un courant parallèle aux utopies. La dystopie –la destruction et l'extermination– fleurit aux commencements du XX^e siècle et eut son moment le plus brillant dans les œuvres de Zamiatan, Huxley, Orwell⁶⁷.

Avec les dystopies, les utopies de l'oisiveté et de l'abondance restent derrière. Si les utopies s'érigent sur l'oubli – ce qui s'oublie c'est l'histoire, le registre du travail et de la souffrance –, les dystopies constituent leur opposés : elles consignent l'horreur du travail mécanisé, la souffrance humaine, la cruauté du pouvoir, la perte des illusions dans un monde meilleur. Ainsi, « *El Astrólogo* » planifie une société nouvelle confirmant l'exploitation et la soumission :

De entre esa ralea elegiremos los más incultos... y allá abajo les doblaremos bien el espinazo a palos, haciéndolos trabajar veinte horas en los lavaderos⁶⁸.

La tranquillité était le bien suprême des utopies inscrites dans la tradition de More ; le travail modéré était considéré un bien, mais il devait laisser assez de temps libre pour le développement d'autres intérêts comme le savoir. L'utopiste plus connu après More, Fourier, imagina une société pour le plaisir, dans laquelle les occupations avaient une hiérarchie : « attractives », « utiles » et « nécessaires ». Dans la société qu' imagine « *el Astrólogo* » et dont les valeurs sont inversées par rapport aux modèles utopiques, le savoir sera un élément discriminatoire, de pouvoir, qui donnera bénéfices à quelques uns ; le travail sera exploitation et le temps pour le plaisir n'existera pas.

Proto-existentialisme et nihilisme dans les romans de Arlt

Du point de vue philosophique et littéraire, l'œuvre de Arlt s'inscrit dans une problématique et une généalogie assez antérieures à leur moment d'émergence, vers la fin des années vingt. Elle est en quelque sorte le résultat d'une ligne de crise de la pensée et d'une atmosphère intellectuelle qui atteint d'une manière similaire Sartre et Camus dans leurs contextes respectifs.

Rivera observe que depuis Kierkegaard, la conscience de l'homme d'Occident a été marquée par la vision dramatique de l'existence humaine comme axe d'une certaine réflexion centrale, avec ses thèmes annexes : la

⁶⁷ *Nous*, de Zamiatan, est une protestation contre la société soviétique et *Un monde heureux* de A. Huxley, ainsi que *1984* de Orwell sont les versions plus généralisées des horreurs futurs de la mécanisation et le collectivisme.

⁶⁸ ARLT, Roberto, *Los siete locos*, op. cit., p. 149.

contingence de l'être, le néant, la finitude, l'impuissance de la raison, le « pouvoir être », la fragilité existentielle, l'angoisse, l'aliénation et la solitude radicale dans le monde⁶⁹.

Le thème de l'existence comme vide a un fort enracinement tout au long des années vingt, renforcé par le précédent des *Memoires du sous-sol* de Dostoïevski, mais aussi par Nietzsche. La critique argentine a signalé la parenté de l'œuvre de Arlt avec l'œuvre de Dostoïevski. Zubieta analyse la structure homologue des discours des deux écrivains en prenant surtout appui sur les récits-confessions⁷⁰. Dans le même sens, Flora Guzmán signale que les soliloques monotones, perturbés, qui tournent indéfiniment autour des états d'âme obscurs et visqueux d'Erdoşain sont des blocs homogènes, denses, proches des confessions dostoïevskiennes du protagoniste de *Mémoires du sous-sol*⁷¹. Vanasco observe que Arlt conçoit *Los siete locos* séduit par la lecture de *Les démons* de Dostoïevsky et, en citant Lukács, conclut que les suicides d'Erdoşain et de Stavroguin sont tous les deux l'expression symbolique du désastre social⁷². Onetti établit les mêmes parallélismes :

Roberto Arlt tradujo a Dostoyevski al lunfardo. La novela que integran *Los siete locos* y *Los lanzallamas* nació de *Los Demonios*. No sólo el tema, sino también las situaciones y personajes. María Timofoyevna Lebiádkikna, « la coja » es fácil de reconocer; se llama aquí Hipólita; Stavroguin es reconstruido por el Astrólogo; y otros; el diablo, puntualmente se le aparece tantas veces a Erdoşain como a Iván Karamázov⁷³.

Goštautas, pour sa part, suit de près le thème de l'humiliation et la quête de souffrance tel qu'il apparaît chez les deux auteurs et développe l'idée que *Los siete locos* est un roman structuré comme une confession que le personnage d'Erdoşain fait au narrateur devenu personnage à la fin du roman. Il y aurait chez Erdoşain une faille fondamentale qui serait la cause individuelle, en outre de la cause sociale, de l'angoisse et de la nécessité

69 Cf. RIVERA, Jorge B., *Roberto Arlt. Los siete locos*, op. cit., p. 47, 48.

70 Cf. ZUBIETA, Ana María, *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*, op. cit.

71 Cf. GUZMÁN, Flora, Introduction à *Los siete locos*, Cátedra, Letras hispánicas, Madrid, 1992.

72 VANASCO, Alberto, *Roberto Arlt o los ruidos del derrumbe*, Buenos Aires, Corregidor, 1927 p. 13 et suivantes.

73 ONETTI, Juan Carlos, « Roberto Arlt », Préface à Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, op. cit., p. 15.

d'humiliation et de souffrance⁷⁴. Le crime qu'il révèle à Hipólita quelques heures avant l'assassinat simulé de Barsut est de type moral. Ce crime est la révélation du mystère sexuel à une fillette de 9 ans en la incitant à corrompre ses amies :

[...] La criatura hipnotizada por su instinto semidespierto me escuchaba temblando... y yo despacio, en ese momento debía tener una cara de criminal... fijese que desde la garita de los guardaagujas dos cambistas me miraban con atención, le revelé el misterio sexual, incitándola a que se dedicara a corromper a sus amiguitas...

Hipólita se apretó las sienes entre los dedos.

–¡Pero usted es un monstruo!

–Ahora he llegado al final. Mi vida es un horror... Necesito crearme complicaciones espantosas... cometer el pecado... el pecado no es una falta... yo he llegado a darme cuenta que el pecado es un acto por el cual el hombre rompe el débil hilo que lo mantenía unido a Dios. Dios le está negado para siempre. Aunque la vida de ese hombre después del pecado se hiciera más pura que la del más puro santo, no podrá llegar jamás hasta Dios. Yo voy a romper el débil hilo que me unía a la caridad divina. Lo siento. Desde mañana seré sobre la tierra un monstruo... imagínese usted una criatura... un feto... un feto que tuviera la virtud de vivir fuera del seno materno... no crece jamás... velludo... pequeño... su fragilidad horroriza al mundo que lo rodea... pero no hay fuerza humana que pueda restituirlo al vientre perdido. Es lo que me ocurrirá mañana a mí. Me alejaré de Dios para siempre. Estaré solo sobre la tierra. Mi alma y yo, los dos solos. El infinito por delante. Siempre solos. Y noche y día y siempre un sol amarillo. ¿Se da cuenta? Crece el infinito... arriba un sol amarillo y el alma que se apartó de la caridad divina anda sola y ciega bajo el sol amarillo⁷⁵.

Goštautas remarque que dans un chapitre supprimé de *Les Démons*, Stavroguin se confesse et s'accuse devant le moine-évêque Tijón pour avoir outragé une fillette de 12 ans qui s'étrangla peu de temps après. De la perspective de cet auteur, si l'on accepte de structurer le roman du point de vue du crime, Erdosain, l'angoissé, le tourmenté et humilié, subit ces états comme une forme d'expiation, et la société, bourreau en quelque sorte de ce pêché, accomplit une « bonne » mission. Goštautas poursuit son analyse en

⁷⁴ Cf. GOŠTAUTAS, Stasys, *Buenos Aires y Arlt: (Dostoievski, Martínez Estrada y Scalabrini Ortiz)*, Ínsula, Madrid, 1977, « Augusto Remo Erdosain y « ser » a través del crimen », p. 190-198.

⁷⁵ ARLT, Roberto, *Los siete locos*, op. cit., p. 240.

signalant que le péché d'Erdsain est un produit de l'angoisse et de l'aliénation de la société, de la ville, et non forcément une méchanceté intrinsèque du protagoniste, comme c'est le cas de Stavroguin. La faute d'Erdsain n'est pas sa faute individuelle mais une faute collective. La société, représentée par les habitants de la ville, est coupable du fait qu'Erdsain ait commis tous les crimes possibles. Buenos Aires est cette ville chez Arlt, et tous ses personnages sont les aliénés de la ville. Goštautas conclut que le Buenos Aires de Arlt est « *un edificio social que se desmorona inevitablemente* », comme le dit l'auteur dans sa Préface à *Los lanzallamas*, et rien de mieux que précipiter cette décomposition avec la Société Secrète, une autre coïncidence avec *Les démons*.

Noé Jitrik analyse l'image de la ville transformée par la culture industrielle que construit Arlt. Si dans sa manière de l'imaginer, Arlt coïncide avec les manifestations d'avant-garde – « Métropole » est dans l'expressionnisme, l'ultraïsme, le futurisme et le stridentisme le terme-clé d'avant-garde –, en ce qui concerne Buenos Aires, l'image a un caractère d'anticipation, comme si le fait d'accroître l'horreur dans l'utilisation imaginaire des éléments de la civilisation industrielle le conduisait à un mythe de l'imminent à l'affût, comme la destinée fatale de destruction d'une ville pensée en termes moraux, dans la tradition du *sainete* : l'âme de la ville canaille, dans laquelle une lie impitoyable et féroce pullule dans les bistrot infects et les pensions exécrables, comme expression de ce qui est déjà là et qui sera toujours : le point où se réunit ce que la culture industrielle a pu produire et qui permet d'imaginer ce qui l'attend⁷⁶.

Maryse Renaud remarque que dès 1910, au moment de la fusion à Berlin de « Die Brücke » et « Der Blaue Reiter », il se produisit un changement dans l'inspiration des peintres allemands et la ville apparut associée à une exaltation de l'angoisse et à un fort sentiment d'enfermement et solitude. Ainsi naquit l'expressionnisme urbain allemand, avec son espace géométrisé, chaotique, et les paysages apocalyptiques dont on a déjà analysé l'incidence sur l'œuvre de Arlt⁷⁷. D'après Renaud, l'angoisse se présente d'emblée chez Arlt comme un produit objectif de l'espace urbain. Née d'une inadéquation entre les aspirations de l'homme et un entourage hostile, exacerbée par une conjoncture politique qui favorise l'exclusion, la marginalité et la perte de toute référence idéologique ou religieuse, elle accompagne tous les personnages sur une plus ou moins grande échelle.

⁷⁶ Cf. JITRIK, Noé, « Un utópico país llamado Erar », dans Arlt, Roberto, *Los siete locos. Los lanzallamas*, op. cit., p. 659-675.

⁷⁷ Cf. RENAUD, Maryse, « *Los siete locos y los lanzallamas: audacia y candor del expresionismo* », op. cit.

Amícola voit l'angoisse des personnages de Arlt comme reflet du moment historique. Pour lui, l'angoisse arltienne serait impensable sans la contrepartie de « l'humiliation », et celle-ci est un phénomène social essentiellement. Erdosain est le paradigme d'une nation aliénée et humiliée : l'Argentine de l'époque, qui avait été amenée à compléter le système économique anglais en détriment de sa propre structure, car l'Argentine était alors un pays basé sur l'exploitation de produits agricoles et la majorité de sa population occupait de forme croissante le secteur tertiaire. La mentalité de la petite bourgeoisie, des fonctionnaires de l'État ou des employés bancaires, se caractérisait par le mépris envers les travailleurs manuels, mais, en même temps, ce secteur social se méprisait lui-même parce qu'il se voyait avec les yeux de la grande bourgeoisie qu'il admirait⁷⁸. Erdosain condense dans sa situation d'encaisseur à domicile le conflit de ne pas avoir de participation dans la richesse qu'il contribue à mettre en mouvement. Tourmenté par la peur de la prolétarisation, raison profonde de son angoisse, sa solution irrationnelle est l'escroquerie. Les autres membres de sa propre classe sont haïs par lui en tant que miroirs où il voit reflétée son angoisse face à la massification. Selon Amícola, le profond mépris pour les autres humiliés ou exploités de la société ne serait compréhensible s'il ne s'agissait pas de mépris pour soi-même⁷⁹.

78 Pour Erdosain le travail manuel avait été toujours châtement et humiliation imposés par le père:

« Otras veces el padre le arrancaba de sus juegos para hacerle lavar el piso de la cocina. El pequeño Remo, débil frente al hombre inmenso, lo desafiaba con los ojos temblorosos de indignación, y el padre, glacial, le escrutaba con tanta firmeza las pupilas que el niño, encorvado, iba a la pileta a buscar el "trapo de piso", un fuentón que llenaba de agua y un cepillo de rígidas cerdas limadas », *Los larzallamas, op. cit.*, p. 477, 478.

79 Cf. AMÍCOLA, José, *Astrología y fascismo en la obra de Arlt, op. cit.*, p. 88, 89.

Je citerai un exemple de ce mépris teint de ressentiment: « Los acontecimientos se complicaban... y él, en tanto, ¿qué era en medio de esos engranajes que lo iban bloqueando, metiéndose cada vez más adentro de la vida, sumergiéndolo en un fangal que le desesperaba? [...] Entonces su irritación se volvió contra la bestial felicidad de los tenderos, que a las puertas de sus covachas escupían a la oblicuidad de la lluvia. Se imaginó que estaban tramando eternos chanchullos, mientras que sus desventradas mujeres se dejaban ver desde las trastiendas, extendiendo manteles en las mesas cojas, arramblando innobles guisotes que al ser descubiertos en las fuentes arrojaban a la calle flatulencias de pimentón y de sebo, y ásperos relentos de milanesas recalentadas. Caminaba ceñudo, investigando con furor lento las ideas que se incubarían bajo esas frentes estrechas, mirando descaradamente las lívidas caras de los comerciantes, que desde el cuévano de los ojos espiaban con una chispa de ferocidad los compradores que se movían en los negocios fronteros; y Erdosain sentía a momentos ímpetus de insultarlos, antojo de tratarlos de cornudos, de ladrones y de hijos de malas madres, diciéndose que tenían la falsa gordura de los leprosos y que si algunos estaban flacos era de celar los éxitos de sus prójimos. Y en su fuero interno los iba injuriando atrocemente, imaginándose que los negociantes aquellos estaban atornillados a próximas quiebras por espantosos pagarés, y que la desdicha que le arrojaba a él al fondo de la desesperación se cerniría también sobre sus mugrientas mujeres, que, con los mismos dedos con que momentos antes habían retirado los trapos en que menstruaban, cortarían

David Viñas fait une synthèse de la problématique sociale que résume le thème de l'humiliation :

Humillación desde arriba, seducción hacia abajo y Arlt en el medio padeciendo un permanente tironeo. Dije que en ese punto reside el núcleo del espacio literario de Arlt. Agregó ahora: a partir de ahí se comprende el nivel social en el que se inscribe: como escritor de clase media humillada por las academias, el prestigio y el poder, a la vez que pretendiendo hacerse cargo de lo popular para seducir con sus elementos pero temeroso de « caer » y quedarse adherido en ese nivel. O, si se prefiere, ambiguamente seducido y frustrado por el lenguaje oficial y sus valores correlativos, a la vez que tentado por el populismo y temeroso de sus consecuencias.⁸⁰

Il n'est pas difficile de déceler des échos nietzschéens dans le thème de l'humiliation et son corrélat, le ressentiment :

La révolte des esclaves dans la morale commence lorsque le ressentiment lui-même devient créateur et enfante des valeurs: le ressentiment de ces êtres, à qui la vraie réaction, celle de l'action, est interdite et qui ne trouvent de compensation que dans une vengeance imaginaire. Tandis que toute morale aristocratique naît d'une triomphale affirmation d'elle-même, la morale des esclaves oppose dès l'abord un « non » à ce qui ne fait pas partie d'elle-même, à ce qui est « différent » d'elle, à ce qui est son « non-moi » : et ce non est son acte créateur. Cette inversion du regard appréciateur –ce point de vue nécessairement tourné vers l'extérieur plutôt que sur soi-même appartient en propre au ressentiment: la morale des esclaves a toujours et

ahora el pan que ellos devorarían entre maldiciones dirigidas a sus competidores. Y sin poderse explicar se decía que el más educado de esos bribones era de una grosería solapada y profunda, todos envidiosos hasta el tuétano y más desalmados e implacables que cartagineses.

A medida que iba pasando frente a colchonerías y almacenes y tiendas, pensaba que esos hombres no tenían ningún objeto noble en la vida, que se pasaban la vida escudriñando con goces malvados la intimidad de sus vecinos, tan canallas como ellos, regocijándose con palabras de falsa compasión de las desgracias que les ocurrían a éstos, chismorreando a diestra y siniestra de aburridos que estaban, y esto le produjo súbitamente tanto encono, que de pronto aceptó que lo mejor que podría hacer era irse, pues si no tendría un incidente con esos brutos, bajo cuyas cataduras enfáticas veía alzarse el alma de la ciudad, encanallada, implacable y feroz como ellos.

No tenía un propósito determinado, reconocía que tenía el espíritu sucio de asco a la vida [...]. Arlt, Roberto, *Los siete locos*, op. cit., p. 189, 190.

⁸⁰ VIÑAS, David, « El escritor vacilante: Arlt, Boedo y Discépolo », dans *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1971 [cité par Renaud, Maryse, « *Los siete locos y los lanzallamas: audacia y candor del expresionismo* », op. cit., p. 699]

Ester Rippa

avant tout besoin, pour prendre naissance, d'un monde hostile et extérieur : il lui faut, pour parler physiologiquement, des stimulants extérieurs pour agir –son action est foncièrement une réaction.⁸¹

Et par rapport au mépris de l'humilié pour soi-même, on lit chez Nietzsche :

Tous les instincts qui ne se libèrent pas vers l'extérieur se retournent en dedans –c'est là ce que j'appelle l'intériorisation de l'homme⁸²

« Et pourtant j'en ai assez de moi! »... C'est sur ce terrain du mépris de soi, terrain marécageux s'il en fut, que pousse cette mauvaise herbe, cette plante vénéneuse, toute petite, cachée, fourbe et douceuse. Ici fourmillent les vers de la haine et du ressentiment; l'air est imprégné de senteurs secrètes et inavouables; ici se nouent sans relâche les fils d'une conspiration maligne, –la conspiration des souffrants contre les robustes et les triomphants, ici l'aspect même du vainqueur est abhorré.⁸³

Le thème du dénigrement social prend tout son accent dans les images à caractère masochiste qui hantent Erdosain. Voir, par exemple, dans *Los siete locos* :

Llegó a imaginarse que los ricos, aburridos de escuchar las quejas de los miserables, construyeron jaulones tremendos que arrastraban cuadrillas de caballos. Verdugos escogidos por su fortaleza cazaban a los tristes con lazo de acogotar perros, llegándole a ser visible cierta escena: una madre, alta y desmelenada, corría tras el jaulón de donde, entre los barrotes, la llamaba su hijo tuerto, hasta que un « perrero » aburrido de oírla gritar la desmayó a fuerza de golpes en la cabeza, con el mango del lazo.

Desvanecida esta pesadilla, Erdosain se decía horrorizado de sí mismo: –¿Pero qué alma, qué alma es la que tengo yo? –Y como su imaginación conservaba el impulso motor que le había impreso la pesadilla, continuaba:– Yo debo haber nacido para lacayo, uno de esos lacayos perfumados y viles con quienes las prostitutas ricas se hacen prender los broches del portasenos, mientras el amante fuma un cigarro recostado en el sofá. Y nuevamente sus pensamientos caían de rebote en una cocina situada en

81 Cf. Nietzsche, *La Généalogie de la Morale*, Nathan, col. Les Intégrales de Philo, Poitiers, 1981, p. 95, 96.

82 *Ibid.*, p. 135.

83 *Ibid.*, p. 170.

los sótanos de una lujosísima mansión. En torno de la mesa movíanse dos mucamas, además del chauffeur y un árabe vendedor de ligas y perfumes. En dicha circunstancia él gastaría un saco negro que no alcanzaba a cubrirle el trasero, y corbatita blanca. Súbitamente lo llamaría « el señor », un hombre que era su doble físico, pero que no se afeitaba los bigotes y usaba lentes. Él no sabía qué es lo que deseaba de él su patrón, más nunca olvidaría la mirada singular que éste le dirigió al salir de la estancia. Y volvía a la cocina para conversar de suciedades con el chauffeur que, ante el regocijo de las mucamas y el silencio del árabe pederasta, contaba cómo había pervertido a la hija de una gran señora, cierta criatura de pocos años. Y volvía a repetirse:

–Sí, yo soy un lacayo. Tengo el alma de un verdadero lacayo–, y apretaba los dientes de satisfacción al insultarse y rebajarse de ese modo ante sí mismo. Otras veces se veía saliendo de la alcoba de una soltera vieja y devota, llevando con unción un pesado orinal, mas en ese momento le encontraba un sacerdote asiduo de la casa que sonriendo, sin inmutarse, le decía:

–¿Cómo vamos de deberes religiosos, Ernesto?–y él, Ernesto, Ambrosio o José, viviría torvamente una vida de criado obsceno e hipócrita.⁸⁴

Et du dénigrement social, à la laceration sexuelle, la déchéance et l'autodestruction. Erdosain est un condamné, une nature vouée à l'annihilation :

–Siempre estarás angustiado. Puedes matar a tus prójimos, descuartizar a un niño si quieres, humillarte, convertirte en criado, dejar que te abofeteen, buscar una mujer que conduzca sus amantes a tu casa. Aunque les alcanzaras la palangana con el agua con que se lavarán los órganos genitales (mientras ella permanece recostada y desnuda acariciándoles), y tú humildemente buscarás las toallas en que se han de enjuagar; aunque llegues a humillarte hasta ese extremo, ni en la máxima humillación encontrarás consuelo, demonio. Estás perdido. Tus ojos siempre permanecerán limpios de toda mancha y tristes. Te podrán escupir al rostro, y te secarás lentamente con el dorso de la mano. O pueden hacer un círculo en torno tuyo los hombres, y tu mujer befarte, haciendo que te arrastres apoyado en las manos para besarle los pies al último de sus criados, y no encontrarás, ni soportando aquel ultraje, la felicidad. Estarás triste, aunque grites, aunque llores, aunque te abras el pecho y con el corazón sangrando en la

⁸⁴ ARLT, Roberto, *Los siete locos*, op. cit., p. 11, 12.

palma de las manos, camines por los caminos más polvorientos, buscando quien te raye el rostro con la punta de un puñal o con los garfios de las uñas.⁸⁵

Ce ressentiment social qui ronge la chair et l'âme d'Erdosain et qui nourrit le projet démesuré de « *el Astrólogo* », explose aussi dans des images apocalyptiques qui véhiculent la compensation dans la vengeance imaginaire et l'anéantissement dont parlait Nietzsche.

Remo paladea el concepto:

« ... los efectos más terribles en los espacios más extendidos »...

Ojea « *L'énigme du Rhin* », luego va y viene en su cuarto. Repite lentamente: En ataque de contrabatería, 60 por ciento de Cruz Azul, 20 por ciento de Cruz Verde. Sonríe lentamente. Se ve situado en un paraje industrial. Junto a los montes de carbón y los tanques negros de petróleo, describen arco los rieles. Locomotoras con herrajes de bronce y chimeneas cónicas, maniobran en las entrevías, hombres desnudos con los brazos lubricados de aceite mineral, empujan vagonetas reventadas de cargas de piedra. Los puentes rechinan férreamente bajo la velocidad de los expresos que pasan, y los esclavos entran y salen a los galpones, ennegrecidos de hollín. El espacio está reticulado de cruces triples con tirabuzones y redes de cables, que desde todos los ángulos arrancan hacia la distancia. Erdosain observa. Prepara su sorpresa. De pronto en la plataforma de una torre, junto a él, se ilumina verdosamente, como una ampolla de Crookes, un torpedo de cristal. La atmósfera se carga de estáticos, y de pronto, rectilínea, una descarga cónica de luz verde, hace estallar los tirabuzones de porcelana. Una locomotora se levanta sobre sus ruedas delanteras; vacila una milésima de segundo y estalla en tres distintas alturas de metal licuado. Erdosain en su cabina de cristal plomo, gira suavemente el torpedo de cristal. Los rayos chocan en las piedras, y los cimientos de las viviendas estallan. Hasta llega a observar el detalle siguiente: En la proximidad de los rayos, los cabellos de una mujer se ponen en verticales, mientras que el cuerpo se desmorona en cenizas.

-Más alto -murmura Erdosain. -Deje caer los rayos...

El torpedo de cristal urge con sus rayos en los pulmones de la ciudad. Erdosain mira a lo lejos con un catalejo. Hacia el confín, verticales como murallas, onduladas como lienzos, avanzan nubes de gases. Silban los

⁸⁵ ARLT, Roberto, *Los lanzallamas*, op. cit., p. 342.

cilindros de acero puestos en hilera, y a cada tres minutos una cortina más espesa de gas verdoso, se levanta en tromba hacia la altura, se repliega sobre sí misma, y como gateando en los obstáculos del suelo se acerca con densa lentitud.

Erdosain escribe:

« Mortandad en tropas no preparadas para el ataque del gas, 90 por ciento... »

Una frase estalla en su cerebro: Barrio Norte. La frase se completa: Ataque a Barrio Norte. Se alarga: Ataque de gas a Barrio Norte.

Mira a un ángulo de su cuarto. Repite: Barrio Norte. Se hacen visibles los criados en las puertas de los garajes conversando de la grandeza de sus amos. Un viento verde, amarillo, aparece en la entrada de la calle. La cortina sobrepasa las cornizas de los edificios. El aire se impregna de olor a hierba podrida. Los fámulos de corbatín abren ansiosamente las bocas. Súbitamente, uno respinga en el aire, y cayendo se encoge más bruscamente que si hubiera recibido un golpe en el estómago. La nube de gas verdulenco está sobre los criados. Otro se toma el vientre con las manos crispadas en violeta. Ruedan los cuerpos por el mosaico de la acera. Con los rostros aplastados en las baldosas se dequijarran en aspiración de aire que ya no existe. Hilos de sangre resbalan hacia el cordón de granito de la calle. La nube de gas se expande en los jardines sembrados de granza roja y palmeras africanas. Erdosain se pone una mano en la oreja.

En su oído resuenan lentos silbidos de dínamos; son zumbidos de usinas proletarias, elaborando toneladas de gas. Hombres embutidos en trajes de goma, con cascos de caucho y cristal vigilan el manómetro de los compresores, y los pirómetros de los catalizadores. Las tuberías de las refrigeradoras se cubren lentamente de algodonoso polvillo glacial⁸⁶.

L'œuvre de Arlt comme caisse de résonance sociale

Amicola utilise le concept de « mandat social » en analysant l'œuvre de Arlt⁸⁷. Ce concept met en relation une classe ou secteur social et un intellectuel qui, de façon directe ou indirecte, est censé la représenter. Cet auteur trouve les premiers signes d'utilisation du concept chez José Carlos Mariátegui qui, en 1928, faisait référence à Ricardo Palma et ses acolytes: « *Este grupo literario se transformó en grupo político obedeciendo al mandato*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 526, 527.

⁸⁷ Cf. AMÍCOLA, José, *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*, *op. cit.*, p. 127, 128.

de su época»⁸⁸. Dans les années trente, Walter Benjamin utilisait l'idée d'« Auftraggeber » (donneur d'un mandat) pour le cas des masses du XIX^e siècle qui voulaient se voir reflétées dans le florissant genre romanesque qu'elles aidaient à façonner⁸⁹. Amícola cite aussi les élaborations de Ernst Fischer et Georg Lukács⁹⁰.

Cet auteur considère que Arlt eut l'appui de la classe à laquelle il s'identifiait : d'une part, par la réception de ses « *Aguafuertes* », qui étaient la caisse de résonance des inquiétudes de la petite bourgeoisie, et, d'autre part, parce qu'il avait une place sûre comme rédacteur de *El Mundo*, journal qui vit augmenter son tirage à partir de la collaboration de Arlt.

De la façon dont Arlt se servait des éléments qu'il recueillait de la réalité sociale, donnent témoignage les références de Sylvia Saïtta : dans « *Don Goyo* », publication dirigée par Conrado Nalé Roxlo, Arlt publie, dès janvier 1926 à février 1927, des écrits à la première personne avec un accent autobiographique très marqué, dans lesquels il raconte épisodes de son adolescence et de sa jeunesse ou fait le portrait ironique de personnes réelles, membres de sa famille ou gens connus du quartier de Flores, en les transformant en personnages de situations absurdes. La revue reçut des menaces de procès.

En 1927, Arlt entre dans l'équipe de rédaction du journal *Crítica* comme chroniqueur de faits policiers. Le travail l'amène à parcourir des zones de la périphérie, à se submerger dans les bas fonds de la ville, à faire la connaissance de délinquants, proxénètes et ex-convicts. C'est de cette façon-là que, dans une des maisons closes, il fait la connaissance de Noé Trauman, un anarchiste né en Pologne qui, arrivé à Buenos Aires en mai 1906 et sans renier ses idéaux anarchistes, se mit à la tête d'une petite mutuelle juive : la « *Sociedad Israelita de Socorros Mutuos "Varsovia"* » qu'il finira par transformer en instrument au service de la traite de blanches, connue sous le nom de « *Zwi Migdal* ». Trauman était un personnage extravagant ; sa double condition

⁸⁸ Cf. PALMA, Ricardo, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Era, México, 1979, p. 232 [cité par Amícola, *op. cit.*, p. 127].

⁸⁹ Cf. BENJAMIN, W., *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Suhrkamp, Frankfurt, 1955, p. 115 [cité par Amícola, *op. cit.*, p.127].

⁹⁰ ERNS Fischer dans *Von der Notwendigkeit der Kunst*, Claassen, Hambourg, 1967, p. 54: « Même le plus subjectif des artistes est un commissionnaire de la société (ein Beauftragter der Gesellschaft): quand il exprime des vécus, des relations, des situations, il permet que celles-ci s'écoulent d'un Moi apparemment isolé vers un Nous, et ce Nous se reconnaît dans la subjectivité d'une personnalité artistique » ; et G. Lukács, dans *Asthetik*, Lutherhand, Darmstadt, 1972, I, p. 256 : « ...ainsi s'achemine le mandat social (sozialer Auftrag) dans les créateurs, par les déviations très indirectes et presque incompréhensibles à la conscience » [cité par Amícola, *op. cit.*, p. 127].

d'anarchiste et de ruffian ne semblait pas une contradiction. Arlt prend appui sur les récits de Trauman et sur sa personne pour construire le personnage de Haffner, « *el Rufián Melancólico* »⁹¹.

Mirta Arlt et Omar Borré font aussi référence aux sources où Arlt puisait :

A su alrededor (de Arlt) sucedían cosas, que desde la perspectiva de hoy parecen exclusivas de Los siete locos, como la capitalización del terrorismo por la actividad prostibularia. Sin embargo, los investigadores han recogido datos como el siguiente: En 1925, el diario La Razón informa: « acerca de las denuncias harto concretas sobre las actividades de cierto S.M., Rey del gremio de los rufianes que es propietario de cerca de 30 lenocinios en todo el país. Los contactos se hallan distribuidos hasta en los cafés céntricos y las organizaciones clandestinas se disfrazan de Sociedades de Socorros. Una de ellas controla nada menos que a 3000 asociados y 2000 prostíbulos »⁹².

Rivera analyse quelques uns des *imaginaires* présents dans *Los siete locos* et *Los lanzallamas* qui ont leur registre réel ou de fiction dans l'*imaginaire* populaire des années vingt. Ainsi, la figure et l'histoire de Haffner, « *el Rufián Melancólico* », se rattachent à l'*imaginaire* de « *la mala vida* » et à toute la constellation « canaille » de loyautés et de sordidités qui joue dans ce milieu. « *El Buscador de Oro* » se rapporte à l'*imaginaire* de l'« aventure ». Son voyage au Sud est une utopie libératrice du même signe que l'invention de la « rosa de cobre » d'Erdosain. Le récit de ses exploits mêle les signes classiques de l'aventure –propres des textes de Jack London, Salgari, Verne, très populaires à l'époque– avec les traits d'un discours « idéologique » fortement nietzschéen. La figure du pharmacien fou Ergueta se rapporte à l'*imaginaire* « prophétique ». Son discours a un poids biblique: la douleur pour les péchés de son peuple, la perception du Mal, la quête de spiritualisation face au péché, les visions et le style oraculaire, la nécessité de purification par le feu, l'anathème et les menaces aux pervers, les avertissements apocalyptiques. Et le tout mélangé aux signes de sa propre vie coupable et frauduleuse, à sa condition d'halluciné, de maquereau et de joueur atteint par la Grâce –Jésus lui aurait révélé le secret de la roulette– qui médite sur sa possible

⁹¹ Cf. SAÏTTA, Sylvia, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2000.

⁹² IÑIGO Carrera, H. *Los años 20*, C.E.A.L., 1971, p. 91, cité par Arlt, Mirta y Borré, Omar, *Para leer a Roberto Arlt*, op. cit., p. 60.

Rédemption. Le discours d'Ergueta renforce celui de « *el Astrólogo* » dans son amalgame ambigüe de salut éternel et de Révolution Sociale⁹³ :

-Es necesario hacer algo contra esta sociedad, che. Hay días que sufro de un modo insoportable. Parece que todos los hombres se hubieran vuelto bestias. Dan ganas de salir a la calle y predicar el exterminio o poner una ametralladora en cada bocacalle. Te das cuenta. Vienen tiempos terribles. El hijo se levantará contra el padre y el padre contra el hijo. Es necesario hacer algo contra esta sociedad maldita. Por eso me caso con una prostituta.

Bien dicen las Escrituras: « Y tú, hijo de hombre, no juzgarás tú a la ciudad derramadora de sangre y le mostrarás todas sus abominaciones ». Y estas otras palabras, fijate en estas otras palabras: « Y enamórese de sus rufianes cuya carne es como carne de asno y cuyo flujo como flujo de caballos ». Y señalando a los « *cafishios* » que jugaban en torno de las mesas, dijo: Hay los tenés. Entrá al Royal Keller, al Marzzoto, al Pigall, al Maipu, en todas partes donde entrés los vas a encontrar. Fuerzas perdidas. Hasta esa canalla se aburre en el fondo. Cuando llegue la revolución se les ahorcará o se les mandará a la primera fila. Carne de cañón. Yo pude ser como ellos y renuncié. Ahora vienen tiempos terribles. Por eso dice el libro: « Y salvé a la coja y recogeré a la descarriada y pondrélas por alabanza y por renombre en todo el país de confusión ». Porque hoy la ciudad está enamorada de sus rufianes, y ellos hundieron a la coja y a la descarriada, pero tendrán que humillarse y besarle los pies a la coja y a la descarriada.⁹⁴

Si Ergueta fait l'apologie du Jésus « *linyera* » : « *Anduvo errante por los caminos. Allí conoció a ladrones de cabras y a mujeres que se acuestan con esclavos fugitivos*⁹⁵ », et affirme que il est venu sur Terre pour sauver « *a los turros, a las grelas, a los chorros, a los focas*⁹⁶ », « *el Astrólogo* » fait appel aux fous recrutés dans les cafés et les centres « *espiritistas y bolcheviques* » :

- [...] Quiero ser manager de locos, de los innumerables genios apócrifos, de los desequilibrados que no tienen entrada en los centros espiritistas y bolcheviques... Estos imbéciles... y yo se lo digo porque tengo experiencia... bien engañados... lo suficiente recalentados, son capaces de ejecutar actos que le pondrían a usted la piel de gallina. Literatos de mostrador. Inventores

93 Cf. RIVERA, Jorge B., *Roberto Arlt. Los siete locos*, op. cit.

94 ARLT, Roberto, *Los siete locos*, op. cit., p. 204, 205.

95 ARLT, Roberto, *Los lanzallamas*, op. cit., p. 547.

96 *Ibid.*, p.543.

de barrio, profetas de parroquia, políticos de café y filósofos de centros recreativos serán la carne de cañón de nuestra sociedad.⁹⁷

-¿Quiénes van a hacer la revolución social, sino los estafadores, los desdichados, los asesinos, los fraudulentos, toda la canalla que sufre abajo sin esperanza alguna? ¿O te crees que la revolución la van a hacer los cagatintas y los tenderos?⁹⁸

Dans ses aspirations à la sainteté et pour ses projets de prêcher dans les cabarets, Ergueta cherche les modèles de Saints avec un passé séculaire et turbulent :

¿Saben ustedes quién era el profeta Pablo? Un tira, un perro, como son los de Orden Social. Si yo les hablo a ustedes en este idioma ranero es porque me gusta... Me gusta como chamuyan los pobres, los humildes, los que yugan. A Jesús también le daban lástima las reas. ¿Quién era Magdalena? Una yiranta. Nada más. ¿Qué importan las palabras? Lo que interesa es el contenido. El alma triste de las palabras, eso es lo que interesa, reos.⁹⁹

« *El Astrólogo* » renvoie à l'*imaginaire* du conspirateur. Comme les grands « conspirateurs » de la littérature de feuilleton, de Dumas à Ponson du Terrail, il possède le charisme des individus « extraordinaires » ; à l'instar de Montecristo ou de Rocambole, il est d'essence versatile et multiforme. Erdosain introduit l'*imaginaire* des sciences et de la technologie, avec ses fantasmes d'inventeur et ses précisions sur la production de gaz létaux et roses métallisées.

En ce qui concerne l'instrument d'expression, la langue, Saïtta remarque que dans ses notes journalistiques, Arlt a recours au mélange désordonné et toujours changeant des termes de la rue, auxquels il néanmoins systématise dans des Dictionnaires de philologie argotique¹⁰⁰. Arlt ordonne, classifie, enregistre et organise la prolifération chaotique de termes familiers. Si bien les définitions de son singulier dictionnaire sont parodiques, surtout parce que elles cherchent à reproduire la rigueur scientifique dans la définition de termes de l'argot (origine du mot, changements sémantiques, récurrence du

⁹⁷ *Ibid.*, p. 152.

⁹⁸ ARLT, Roberto, *Los siete locos*, *op. cit.*, « el Astrólogo », p. 21.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 543, 544.

¹⁰⁰ Cf. SAÏTTA, Sylvia, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, *op. cit.*, p. 62.

terme), les micro-récits qui exemplifient l'utilisation de chaque mot exhibent aussi bien les matériaux avec lesquels Arlt écrit que l'énorme productivité narrative de la langue familière. Arlt donne à la langue de la rue le statut de langue nationale et consolide en même temps un lieu d'énonciation dans les pages d'un journal et un lieu d'énonciation dans la littérature argentine.

Maryse Renaud remarque la création d'une langue hybride chez Arlt, produit des influences littéraires multiples et de la pression de la langue de la rue. Arlt cultive délibérément les dissonances, les ruptures de ton, conjuguées aux lexiques les plus disparates : termes techniques reliés au monde industriel, aux machines spécifiquement, mots scientifiques rattachés à la chimie des gaz, archaïsmes provenant de la picaresque espagnole ou les classiques du Siècle d'or, termes cultes d'origine latine, des américanimes et, parmi eux, des mots d'argot¹⁰¹.

Angoisse et déchéance

J'ai évoqué précédemment les implications sociales de l'angoisse dans les romans de Arlt, mais il faut souligner aussi que l'angoisse, qui est l'affect le plus saillant de *Los siete locos* et *Los lanzallamas*, et qui accompagne et presque définit le personnage d'Erdsain, au point d'expliquer par elle même ses actions délictueuses ou criminelles, est la subjectivation de la violence sociale dont il est l'objet.

– Es que es la angustia, ¿sabe?... Esa « jodida » angustia la que lo arrastra.
–¿Cómo es eso?– interrumpió el Rufián.
–Dije que es la angustia. Uno roba, hace macanas porque está angustiado. Usted camina por las calles con el sol amarillo, que parece un sol de peste... Claro. Usted tiene que haber pasado por esas situaciones. Llevar cinco mil pesos en la cartera y estar triste. Y de pronto una idea chiquita le sugiere el robo. Esa noche no pude dormir de alegría. Al otro día hace temblando la prueba y sale tan bien que no queda otro remedio que seguir... lo mismo que cuando usted se intentó matar¹⁰²

Dès le début, Erdsain cherche une connexion entre ses actes et « son état intérieur » :

¹⁰¹ Cf. RENAUD, Maryse, « *Los siete locos y los lanzallamas: audacia y candor del expresionismo* », *op. cit.*

¹⁰² *Los siete locos*, p. 40.

Sabía que era un ladrón. Pero la categoría en que se colocaba no le interesaba. Quizás la palabra ladrón no estuviera en consonancia con su estado interior. Existía otro sentimiento y ése era el silencio circular entrado como un cilindro de acero en la masa de su cráneo, de tal modo que lo dejaba sordo para todo aquello que no se relacionara con su desdicha.¹⁰³

Définie comme une atmosphère de rêve et d'inquiétude, comme une zone repérable dans les villes, l'angoisse ne sera pas moins reliée à une identité figée d'emblée et à une condition d'humiliation :

Esa atmósfera de sueño y de inquietud que lo hacía circular a través de los días como un sonámbulo, la denominaba Erdosain « la zona de la angustia ».

Erdosain se imaginaba que dicha zona existía sobre el nivel de las ciudades, a dos metros de altura, y se la representaba gráficamente bajo la forma de esas regiones de salinas o desiertos que en los mapas están revelados por óvalos de puntos tan espesos como las ovas de un arenque.

Esta zona de angustia, era la consecuencia del sufrimiento de los hombres. Y como una nube de gas venenoso se trasladaba pesadamente de un punto a otro, penetrando murallas y atravesando los edificios, sin perder su forma plana y horizontal; angustia de dos dimensiones que guillotinando las gargantas dejaba en éstas un regusto de sollozo.

Tal era la explicación que Erdosain se daba cuando sentía las primeras náuseas de la pena.

–¿Qué es lo que hago con mi vida? –decíase entonces, queriendo quizás aclarar con esta pregunta los orígenes de la ansiedad que le hacía apetecer una existencia en la cual el mañana no fuera la continuación del hoy con su medida de tiempo, sino algo distinto y siempre inesperado, como en los desenvolvimientos de las películas norteamericanas, donde el pordiosero de ayer es el jefe de una sociedad secreta hoy, y la dactilógrafa aventurera, una multimillonaria de incógnito.¹⁰⁴

Et on lit ensuite, le lien de l'angoisse avec une identité marquée par l'échec, la faute et la déchéance :

Dicha necesidad de maravillas que no tenía posibles satisfacciones –ya que él era un inventor fracasado y un delincuente al margen de la cárcel– le

¹⁰³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 10 et 11.

dejaba en las cavilaciones subsiguientes una rabiosa acidez y los dientes sensibles como después de masticar limón [...] -¿Pero qué alma, qué alma es la que tengo yo? - Y como su imaginación conservaba el impulso motor que le había impreso la pesadilla, continuaba:- -Yo debo haber nacido para lacayo, uno de esos lacayos perfumados y viles con quienes las prostitutas ricas se hacen prender los broches del portasenos, mientras el amante fuma un cigarro recostado en el sofá.¹⁰⁵

Antihéros, maudit, Erdosain est en quête du plus grand avilissement, et la faute morale est le pivot de son fantasme¹⁰⁶ :

-Bueno, seré « cafishio ». Y de pronto un horror más terrible que los otros horrores le destornillaba la conciencia. Él tenía la sensación de que todas las muescas de su alma sangraban como bajo la mecha de un torno, y paralizado el entendimiento, embotado de angustia, iba a loca ventura en busca de lenocinios. Entonces supo el terror del fraudulento, el terror luminoso que es como el estallido de un gran día de sol en la convexidad de una salitrera.

Se dejó arrastrar por los impulsos que retuercen al hombre que se siente por vez primera a las puertas de la cárcel, impulsos ciegos que conducen a un desdichado a jugarse la vida en un naipe o en una mujer. Quizá buscando en el naipe o en el naipe y en la hembra una consolidación brutal y triste, quizá buscando en todo lo más vil y hundido cierta certidumbre de pureza que lo salvará definitivamente.

Y en las calurosas horas de la siesta, bajo el sol amarillo caminó por las aceras de mosaicos calientes en busca de los prostíbulos más inmundos.

Escogía con preferencia aquellos en cuyos zaguanes veía cáscaras de naranja y regueros de ceniza y los vidrios forrados de bayeta roja o verde, protegidos por mallas de alambre.

Entraba con la muerte en el alma. En el patio, bajo el recuadrado cielo azul, había generalmente un solo banco pintado de ocre, y sobre él se dejaba caer extenuado, soportando la glacial mirada de la regenta, mientras esperaba la salida de la pupila, una mujer horrorosa de flaca o de gorda.

Y la meretriz le gritaba desde la puerta entreabierta del dormitorio, en cuyo interior se escuchaba el ruido de un hombre que se vestía:

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.11.

¹⁰⁶ Cf. LACAN, Jacques, « Kant avec Sade », dans *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, p.777, où Lacan fait référence à la douleur d'exister dans la plainte des mélancoliques. Voir aussi dans ce travail le thème de la loi morale.

– ¿Vamos, querido – y Erdosain entraba al otro dormitorio, zumbándole los oídos y con una niebla gigante en las pupilas.

Luego se recostaba en el lecho barnizado de color de hígado encima de las mantas sucias por los botines, que protegían la colcha.

Súbitamente sentía deseos de llorar, de preguntarle a esa horrible morcona qué cosa era el amor, el angélico amor que los coros celestiales cantan al pie del trono del dios vivo, pero la angustia le taponaba la laringe mientras que de repugnancia el estómago se le cerraba como un puño.

Y en tanto la prostituta dejaba estar la movediza mano encima de sus ropas, Erdosain se decía:

–¿Qué es lo que he hecho de mi vida?

Un rayo de sol sesgaba el cristal de la banderola cubierta de telas de araña, y la meretriz, con la mejilla apoyada en la almohada y una pierna cargada sobre la suya, movía lentamente la mano mientras él entristecido se decía:

–¿Qué es lo que he hecho de mi vida?

Súbitamente el remordimiento le enrigidecía el alma, se acordaba de su esposa que por falta de dinero tenía que lavarse la ropa a pesar de estar enferma, y entonces, asqueado de sí mismo, saltaba del lecho, le entregaba el dinero a la prostituta, y sin haberla usado, huía hacia otro infierno a gastar el dinero que no le pertenecía, a hundirse más en su locura que aullaba a todas horas.¹⁰⁷

La quête d'un exutoire à l'angoisse amène Erdosain à vouloir donner du poids à son existence, a chercher un moyen de l'affirmer, et, comme Raskolnikov, il croit pouvoir le trouver dans le crime.

[...] él ya estaba vacío, era una cáscara de hombre movida por el automatismo de la costumbre.¹⁰⁸

Yo mismo estoy descentrado, no soy el que soy, y sin embargo algo necesito hacer para tener conciencia de mi existencia, para afirmarla. Eso mismo, para afirmarla. Porque yo soy como un muerto.¹⁰⁹

Para todos soy la negación de la vida. Soy algo así como el no ser¹¹⁰

¹⁰⁷ *Los siete locos*, p. 15, 16, 17.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 10

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 85.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 86

Yo soy la nada para todos. Y sin embargo, si mañana tiro una bomba, o asesino a Barsut, me convierto en el todo, en el hombre que existe, el hombre para quien infinitas generaciones de jurisconsultos prepararon castigos y cárceles y teorías. Yo, que soy la nada, de pronto pondré en movimiento ese terrible mecanismo de polizontes, secretarios, periodistas, abogados, fiscales, guardacárceles, coches celulares, y nadie verá en mí un desdichado sino el hombre antisocial, el enemigo que hay que separar de la sociedad. ¡Eso sí que es curioso! Y sin embargo, sólo el crimen puede afirmar mi existencia, como sólo el mal afirma la presencia del hombre sobre la tierra.¹¹¹

Julia Kristeva fait une analyse de l'auto dévalorisation et de l'humiliation de soi chez Dostoïevski et de leur connexion avec la criminalité de Raskolnikov. L'acte criminel de ce dernier serait une défense contre le suicide :

L'apologie dostoïevskienne de la souffrance laisse supposer que Dostoïevski privilégie l'auto dévalorisation, l'humiliation de soi, voire une sorte de masochisme sous l'œil sévère d'un surmoi précoce et tyrannique. Dans cette optique, le crime est une réaction de défense contre la dépression : le meurtre de l'autre protège du suicide. La « théorie » et l'acte criminel de Raskolnikov démontrent parfaitement cette logique¹¹²

Et Kristeva de citer Nietzsche pour faire un rapprochement entre crime et mélancolie :

Le type du criminel, c'est le type de l'homme fort placé dans des conditions défavorables : de sorte que tous les instincts, frappés de mépris, de peur, de déshonneur, habituellement se mêlent inextricablement de sentiments dépressifs, c'est-à-dire, physiologiquement parlant, dégénèrent¹¹³

O. Masotta a fait une remarque intéressante à propos de la nature figée ou statique, non seulement d'Erdosain mais des autres personnages de *Los siete locos* et *Los lanzallamas*. Selon l'auteur, les actes de nature criminelle qu'ils accomplissent ne déterminent pas leur nature abjecte, mais c'est leur nature abjecte qui décide de leurs crimes. Je citerai cette analyse qui me permettra une connexion avec des considérations d'ordre psychanalytique :

¹¹¹ *Ibid.*, p. 87.

¹¹² KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, 1987, p. 206, 207.

¹¹³ NIETZSCHE, F., *Œuvres complètes, Le Crépuscule des idoles*, Gallimard, Paris, 1974, p. 140 et 478 [cité par Kristeva, J., *Soleil noir, op. cit.*, p. 190]

El ciclo Siete locos-Lanzallamas comienza con el silencio que Erdosain siente « habitar » su interior y termina en ese punto inminente que el autor ha llamado « la matemática del espíritu »: el asesinato de la Bizca. El silencio era premonitorio del asesinato y el asesinato parece tener como consecuencia llevar el silencio a su realización final: el suicidio de Erdosain. A través de todo el relato se nos había mostrado en Erdosain a un hombre en busca de un acto, de una acción de un cierto tipo. Debía ser un acto seguro y brillante, altivo y certero como el rayo. « Rápido, un crimen que me caigo al vacío », decía Rimbaud. [...] Erdosain nada quiere saber de la vida que se vive día a día, de la acción que se sitúa en lo relativo; si actúa es para sumirse en el espesor de la muerte, para acercarse a ella, y el pensamiento de cambiar en la vida a su propia persona lo deja frío. Y esto no solamente porque no quiere cambiar, sino porque no puede hacerlo.

Masotta observe que les actes qu'Erdosain pourrait accomplir ne modifieraient en rien la nature qui le fut donnée : une nature abjecte et misérable. Erdosain vole pour coïncider avec sa nature. Et ce caractère de nature « terminée » qu'imprègne Erdosain se transmet aux autres personnages, de façon telle que le tableau que présente l'œuvre est une collection de personnages statiques, d'êtres condamnés à être ce qu'ils sont. Et chaque personnage accomplira mieux son essence dans la mesure où il sera plus parfaitement ce qu'il est. Ainsi, Erdosain accomplira plus parfaitement son essence d'humilié dans la mesure où il sera plus parfaitement un humilié qui appartient, en outre, au genre des humiliés. Et cette dernière condition il la remplit en s'entourant d'humiliés comme lui : « *la Bizca* », humiliée par sa laideur ; Barsut, humilié par le mépris de la femme d'Erdosain, qui était censée l'aimer :

El centro de la lista es Erdosain y si él participa de la esencia humillación, si está adscripto al género de los humillados, la humillación no es sino el lado exterior de su persona, su superficie, el lugar donde eso que se es queda librado a la mirada de los demás. Todo nos viene de los otros: y más seguramente la humillación. En Arlt ella es como un guante al que los personajes se sienten tentados a cada momento de dar vuelta para observarlo del revés; lo hacen constantemente y lo que encuentran en el reverso de la humillación es el silencio interior. Exteriormente humillados, estas naturalezas muertas se encuentran interiormente vacías.¹¹⁴

¹¹⁴ Cf. MASOTTA, Oscar, « Sexo y traición en Roberto Arlt », « Dossier de la obra », dans Arlt, Roberto, *Los siete locos; Los lanzallamas*, op. cit., p. 798, 799, 800.

On peut tenir compte des différents éléments que je viens de citer – angoisse, sentiment de faute morale, souffrance liée à une déchéance et qui aboutit au suicide– en cherchant à leur donner une synthèse, à trouver une unité de sens qui les réunisse, si on fait référence au travail de Freud, *Deuil et mélancolie*, où Freud développe précisément l'idée que le mélancolique est quelqu'un atteint d'un sentiment de faute morale qui signe sa déchéance. Faute morale vécue non comme contingente mais comme concernant son être, son essence¹¹⁵. Le mélancolique est, dans ce sens, une nature figée, morte, comme dit Masotta des personnages de Arlt, un condamné :

La mélancolie est caractérisée, du point de vue animique, par une humeur dépressive profondément douloureuse, une suppression de l'intérêt pour le monde extérieur, par la perte de la capacité d'amour, par l'inhibition de toute activité et l'abaissement du sentiment de soi, qui se manifeste en auto-reproches et auto-injures, et s'intensifie jusqu'à devenir attente délirante de la punition¹¹⁶

Le mélancolique nous montre encore une chose qui manque dans le deuil, un abaissement extraordinaire de son sentiment du moi, un prodigieux appauvrissement du moi. Dans le deuil le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie c'est le moi lui-même. Le malade nous dépeint son moi comme n'étant digne de rien, incapable d'activité et moralement répréhensible, il se fait des reproches, s'injurie et attend expulsion et punition. Il se rabaisse devant tout un chacun, déplore pour chacun des siens qu'il soit lié à sa si indigne personne. [...] Le tableau de ce délire de petitesse –principalement moral– se complète par insomnie, refus de la nourriture et un surmontement psychologiquement des plus remarquables, de la pulsion qui contraint tout ce qui vit à s'accrocher à la vie [...] Le tableau clinique de la mélancolie fait ressortir l'aversion morale à l'égard du moi propre, avant l'étalage d'autres choses: infirmité corporelle, laideur, faiblesse, infériorité sociale, sont bien plus rarement objet de l'auto-estimation ; seul l'appauvrissement prend une place de choix parmi les appréhensions ou les affirmations du malade¹¹⁷

¹¹⁵ Voir aussi Lacan, Jacques, *Le Séminaire, livre VIII. Le transfert*, Seuil, Paris, 2001: « Le mélancolique ne vous dit pas qu'il a mauvaise mine, ou qu'il a une sale gueule, ou qu'il est tordu, mais qu'il est le dernier des derniers, qu'il entraîne des catastrophes pour toute sa parenté, etc. Dans ses auto-accusations, il est entièrement dans le domaine du symbolique. Ajoutez-y l'avoir –il est ruiné », p. 463.

¹¹⁶ FREUD, Sigmund, *Deuil et mélancolie*, in *Œuvres complètes*, v. XIII, Presses Universitaires de France, Paris, 1994, p. 264.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 266 et 268.

Du sentiment de petitesse morale, les deux romans de Arlt en disent long. Et on peut reprendre là-dessus la hantise d'avoir commis une faute innommable dont souffre Erdosain, un crime d'ordre moral qui l'accable et auquel il a besoin de donner la forme que lui semble la plus atroce : l'outrage à une fillette de 12 ans mentionné précédemment. Mais on peut remarquer que tous les personnages sont atteints soit d'une faute morale, soit d'une infirmité, et qu'il y a même en eux une complaisance pour décrire leur chute. Je prendrai l'exemple du récit que Haffner, « *el Rufián melancólico* » fait de sa vie :

–En ese tiempo era joven. Tenía veinte y tres años y una cátedra de matemáticas. Porque yo soy profesor –añadió orgullosamente Haffner, profesor de matemáticas. Con mi cátedra iba viviendo, cuando en un prostíbulo de la calle Rincón, encontré una noche a una francesita que me gustó. Hace de esto diez años. Precisamente, en esos días, había recibido una herencia de cinco mil pesos de un pariente. Lucien me agradó y le ofrecí que viniera a vivir conmigo. Tenía un cafishio, el Marsellés, un gigante brutal a quien veía de vez en cuando... No sé si por la labia o porque era lindo, el caso es que la mujer se enamoró, y una noche de tormenta la saqué de la casa. Fue eso una novela. Nos fuimos a las Sierras de Córdoba, después a Mar del Plata, y cuando los cinco mil pesos se terminaron le dije: Bueno, adiós idilio. Se terminó. Entonces ella me dijo: No, mi querido, nosotros no nos separaremos más. [...] Yo estaba celoso. ¿Sabe usted lo que es estar celoso de una mujer que se acuesta con todos? ¿Y sabe usted la emoción del primer almuerzo que paga ella con plata del « mishé »? [...] Y ella es la que se preocupa de que usted se consiga otra mujer para que la explote, ella es la que la trae a su casa diciendo: « vamos a ser cuñadas », ella es la que la varea a la primeriza para que levante únicamente « viajes » para usted, y cuanto más tímido y vergonzoso es usted, más goza ella en destruir sus escrúpulos, en hundirlo en su basura, y de pronto... cuando menos se acuerda se encuentra enterrado hasta los pelos en el barro... y entonces hay que bailar.¹¹⁸

Et les aveux d'Erdosain à Haffner:

–[...] Mi problema consiste en hundirme. En hundirme dentro de un chiquero. ¿Por qué? No sé. Pero me atrae la suciedad. Créalo. Quisiera vivir una existencia sórdida, sucia, hasta decir basta. Me gustaría « hacer » el novio... no me interrumpa. Hacer el novio en alguna casa católica, llena de

¹¹⁸ *Los siete locos*, p. 47 et 48.

muchachas. Casarme con una de ellas, la más despótica, ser un cornudo y que esa familia asquerosa me obligara a trabajar, largándome a la calle con los indispensables veinte centavos para el tranvía. No me interrumpa. Me gustaría trabajar en una oficina, cuyo jefe fuera el amante de mi mujer. Que todos mis compañeros supieran que yo era un cornudo. El jefe me gritaría y yo lo escucharía, luego a la noche vendría de visita a mi casa y mi mujer y mi suegra, y sus hermanas, estarían jugando a la lotería con el jefe, mientras que yo me acostaría temprano, porque a la mañana tendría que ir volando a la oficina. [...] Hay en mí una ansiedad de agotar experiencias humillantísimas. ¿Por qué? No sé. Otros, tampoco se duda de esto, rehuyen todo lo que puede humillarlos. Yo siento una angustia especial, casi dulcísima, en imaginarme en esa casa católica, con un delantal atado a la cintura, con un piolín, fregando platos, mientras mi mujer en el dormitorio se solaza con mi jefe¹¹⁹

Un autre élément que je relève de la lecture des textes et qui correspond à la caractérisation freudienne de la mélancolie est l'oscillation maniaco-dépressive des personnages et du rythme même de l'écriture.

La particularité la plus remarquable de la mélancolie, celle qui a le plus besoin d'élucidation, consiste en son penchant à virer dans l'état, symptomatiquement opposé, de la manie¹²⁰.

Dans un article qui analyse le rythme de la narration des deux romans, et plus particulièrement celui de *Los siete locos*, Noé Jitrik qualifie la narration de « tachycardique » et « sursautée ». Du point de vue de la syntaxe narrative, il y a une dominance des coupures, de l'ellipse. La cadence narrative est non seulement inharmonieuse, mais irrégulière, boiteuse. Jitrik remarque un combat entre description et narration, extroversion et introspection. C'est un texte « insomniaque » qui empêche de dormir, parcouru par moments, de manière cyclothymique, par un excès d'enthousiasme, et puis par le découragement, par un retard qui semble caractéristique des états dépressifs et qui produit, paradoxalement, des états de grande lucidité¹²¹.

Et dans l'analyse de la construction irrégulière ou « cyclothymique » du discours, ce sont surtout la narration et la description qui concernent le

¹¹⁹ *Los lanzallamas*, p. 326, 326.

¹²⁰ FREUD, Sigmund, *Deuil et mélancolie*, *op. cit.*, 274.

¹²¹ JITRIK, Noé, « Un utópico país llamado *Erar* », in Arlt, Roberto, *Los siete locos. Los lanzallamas*, *op. cit.*, p. 661 et 674.

personnage d'Erdosain qui offrent des points de repère pour observer un contraste entre précipitation abyssale et exaltation délirante :

Borbotones de desesperación se apelonaban en su garganta asfixiándolo, y los ojos se le volvieron más sensibles para la obscuridad que una llaga a la sal. A instantes rechinaba los dientes para amortiguar el crujir de los nervios, enrigididos dentro de su carne que se abandonaba, con flojedad de esponja a las olas de tinieblas que delectaba su cerebro.

Tenía la sensación de caer en un agujero sin fondo y apretaba los párpados cerrados. No terminaba de descender, ¡quién sabe cuántas leguas de longitud invisible tenía su cuerpo físico, que no acababa de detener el hundimiento de su conciencia amontonada ahora en un erizamiento de desesperación! De sus párpados caían sucesivas capas de obscuridad más densa.

Su centro de dolor se debatía inútilmente. No encontraba en su alma una sola hendidura por donde escapar. Erdosain encerraba todo el sufrimiento del mundo, el dolor de la negación del mundo. ¿En qué parte de la tierra podía encontrarse un hombre que tuviera la piel rizada de más pliegues de amargura? Sentía que no era ya un hombre, sino una llaga cubierta de piel, que se pasmaba y gritaba a cada latido de sus venas. Y sin embargo, vivía. Vivía. Vivía simultáneamente en el alejamiento y en la espantosa proximidad de su cuerpo. Él no era ya un organismo envasando sufrimiento, sino algo más inhumano... quizá eso.. un monstruo enroscado en sí mismo en el negro vientre de la pieza. Cada capa de obscuridad que descendía de sus párpados era un tejido placentario que lo aislaba más y más del universo de los hombres. Los muros crecían, se elevaban sus hiladas de ladrillos, y nuevas cataratas de tinieblas caían a ese cubo donde él yacía enroscado y palpitante como un caracol en una profundidad oceánica¹²²

Et, dans un basculement à l'opposé, on peut lire son délire de grandeur:

Inventaría el Rayo de la Muerte, un siniestro relámpago violeta cuyos millones de amperios fundirían el acero de los dreadnoughts como un horno funde una lenteja de cera, y haría saltar en cascajos las ciudades de portland, como si las soliviantaran volcanes de trinitolueno. Veíase convertido en Dueño del Universo. Con una esquila terminante citaba los Embajadores de las Potencias. Encontrábase en un desmesurado salón de muros

¹²² ARLT, Roberto, *Los siete locos*, op. cit., p. 67, 68.

encristalados cuyo centro lo ocupaba una mesa redonda. En rededor hundidos en las poltronas estaban los viejos diplomáticos, cabezas calvas, semblantes plomizos, miradas duras y furtivas. Algunos golpeaban con el revés del lápiz el cristal de la mesa, otros fumaban silenciosos, y un gigantesco negro libreado de verde se mantenía inmóvil junto al terciopelo rojo de los cortinones que cubrían la entrada.

¡Y él! Erdosain, Augusto Remo Erdosain, el ex ladrón, el ex cobrador, se levantaba. Su busto modelado por un negro saco cruzado se reflejaba en el vidrio de la mesa con los cuatro dedos de la mano derecha calzados en el bolsillo, y en la izquierda algunos papeles. Ya de pie, examinaba con ojos glaciales el impasible rostro de los Embajadores. Una palidez terrible le inmovilizaba con su frío delicioso. Héroe de todas las épocas sobrevivían en él. Ulises, Demetrio, Aníbal, Loyola, Napoleón, Lenin, Mussolini, cruzaban antes sus ojos como grandes ruedas ardientes, y se perdían en un declive de la tierra solitaria bajo un crepúsculo que ya no era terrestre.

Sus palabras caían en sonidos breves, con choques sólidos de acero. Y, seducido por la teatralidad del espectáculo, se contemplaba en un imaginario espejo, estremecido y airado.

Imponía condiciones.

Los Estados debían entregarle sus flotas de guerra, millares de cañones y gavillas de fusiles. Luego de cada raza se seleccionarían algunos cientos de hombres, se les aislaría en una isla, y el resto de la humanidad era destruida. El Rayo volaba las ciudades, esterilizaba campos, convertía en cenizas las razas y los bosques. Se perderían para siempre el recuerdo de toda ciencia, de todo arte y belleza. Una aristocracia de cínicos, bandoleros sobresaturados de civilización y escepticismo, se adueñaban del poder, con él a la cabeza¹²³.

Une image-symbole qui accompagne Erdosain condense une grande partie de la charge expressive rattachée à la mélancolie : c'est celle du soleil. L'ambivalence d'une luminosité accablante, contaminée de ténèbres, préfigure l'évolution postérieure de l'image du soleil et sa métamorphose en un « soleil de nuit », image articulée avec un symbolisme plus ample qui fait allusion à la dominance de l'obscur et le nocturne. Je citerai quelques exemples:

¹²³ *Ibid.*, p. 272,273,

Y en las calurosas horas de la siesta, bajo el sol amarillo caminó por las aceras de mosaicos calientes en busca de los prostíbulos más inmundos¹²⁴

-Dije que es la angustia. Uno roba, hace macanas porque está angustiado. Usted camina por las calles con el sol amarillo, que parece un sol de peste...¹²⁵

Lo aturdí la pena como un gran día de sol en el trópico¹²⁶

Cada vez más fuerte se hacía en él la revelación de que estaba en el fondo de un cubo de portland. ¡Sensación de otro mundo! Un sol invisible iluminaba para siempre los muros, de un anaranjado color de tempestad. El ala de un ave solitaria soslayaba lo celeste sobre el rectángulo de los muros, pero él estaría para siempre en el fondo de aquel cubo taciturno, iluminado por un anaranjado sol de tempestad¹²⁷

Dans ses études sur Baudelaire, Starobinski analyse la réunion de fulgurance extérieure et désespoir :

L'heure de midi est celle du démon et de l'acedia exaspérée. C'est l'heure où la lumière apparemment triomphante appelle l'assaut de son contradicteur; l'heure où l'extrême vigilance prescrite à l'esprit est prise à revers par la somnolence. La lenteur, la pesanteur font partie des attributs les plus constants du personnage mélancolique, quand il n'est pas voué à l'immobilité complète.¹²⁸

L'expérience affective de la mélancolie, si souvent dominée par le sentiment de la pesanteur est inséparable de la représentation d'un espace hostile qui bloque ou englué toute tentative de mouvement et que devient de la sorte le complément externe de la pesanteur interne.¹²⁹

Concernant la source de cette mélancolie qui imprègne les romans de Arlt, les opinions de la critique sont partagées entre la raison d'ordre

¹²⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 40.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 64.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹²⁸ Cf. STAROBINSKI, Jean, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, Alençon (Orne), 1989, p. 19.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 41.

biographique et la raison sociale. Certains auteurs estiment que Arlt aurait transposé à son œuvre sa relation avec un père despotique qui probablement l'initia à l'humiliation et la lacération propres :

Su padre era un hombre rígido y autoritario con un concepto definitivo del valor pedagógico del castigo y la inflexibilidad. Eso humilla al hijo y le crea un resentimiento nunca superado.¹³⁰

Quien comenzó este feroz trabajo de humillación fue mi padre. Cuando yo tenía diez años y había cometido alguna falta, me decía: mañana te pegaré. Siempre era así, mañana... ¿se da cuenta? Mañana... Y esa noche dormía, pero dormía mal, con un sueño de perro, despertándome a media noche para mirar asustado los vidrios de la ventana y ver si ya era de día, mas cuando la luna cortaba el barrote del ventanillo, cerraba los ojos diciéndome: falta mucho tiempo. Más tarde me despertaba otra vez al sentir el canto de los gallos. La luna ya no estaba allí, pero una claridad azulada entraba por los cristales, y entonces yo me tapaba la cabeza con la sábana para no mirarla, aunque sabía que estaba allí... aunque sabía que no había fuerza humana que pudiera echarla a esa claridad. Y cuando al fin me había dormido para mucho tiempo, una mano me sacudía la cabeza en la almohada. Era él que me decía con voz áspera:

-Vamos... es hora.

Y mientras yo me vestía lentamente, sentía que en el patio ese hombre movía la silla. Al salir él estaba inmóvil como un soldado, junto a la silla.

-Vamos -me gritaba otra vez, y yo, hipnotizado iba en línea recta hacia él; quería hablar, pero eso era imposible ante su espantosa mirada. Caía su mano sobre mi hombro obligándome a arrodillarme, yo apoyaba su pecho en el asiento de la silla, tomaba mi cabeza entre sus rodillas y, de pronto, latigazos me cruzaban las nalgas. Cuando me soltaba corría llorando a mi cuarto. Una vergüenza enorme me hundía el alma en las tinieblas. Porque las tinieblas existen, aunque Ud. no lo crea.¹³¹

Un père brutal et défaillant en même temps, celui de Arlt, car les données biographiques indiquent qu'il avait quitté l'Autriche non seulement attiré par le légende d'Eldorado américain mais fuyant le châtimeut qui l'attendait pour avoir déserté l'armée prussienne. Un idéal du moi faible, dans la terminologie psychanalytique, une figure frauduleuse. Et la thématique du

¹³⁰ ARLT, Mirta et BORRÉ, Omar, *Para leer a Roberto Arlt, op. cit.*, p. 14.

¹³¹ ARLT, Roberto, *Los siete locos, op. cit.*, p. 62,63.

fraude et la trahison est aussi présente dans l'œuvre de Arlt. Rivera remarque la chaîne de tromperies et de trahisons entre les personnages : Barsut et Elsa trahissent Erdosain; Erdosain trompe et trahi ses employeurs, ainsi que le couple Bizca-Doña Ignacia ; « *el Astrólogo* » invente la tromperie suprême : « *la mentira metafísica* ». « *La felicidad de la humanidad sólo puede apoyarse en la mentira metafísica* » (SL, p. 142). « *En mi sociedad la mentira metafísica, el conocimiento práctico de un dios maravilloso será el fin... el todo que rellenará la ciencia de las cosas, inútil para la felicidad interior, será en nuestras manos un medio de dominio, nada más* » (SL, p.144, 145). « *El Buscador de Oro* » renforce la position de « *el Astrólogo* »¹³² :

El oro existe... hay que encontrarlo, nada más. Ud. debía alegrarse de que todo se esté organizando para ir a buscarlo. ¿O cree que esos animales se moverían si no fueran empujados por las mentiras extraordinarias?[...] En eso estriba lo grande de la teoría del Astrólogo: los hombres se sacuden sólo con mentiras. Él le da a lo falso la consistencia de lo cierto; gentes que no hubieran caminado jamás para alcanzar nada, tipos deshechos por todas las desilusiones, resucitan en la virtud de las mentiras. [...] ¿Cuál es el pecado del Astrólogo? Sustituir una mentira insignificante por una mentira elocuente, enorme, trascendental. [...] él no hace otra cosa que aplicar un principio viejo puesto en uso por todos los estafadores y reorganizadores de la humanidad.¹³³

Et la quête de l'or apparaît comme une métaphore burlesque, une parodie de la légende d'Eldorado qui mobilisa encore en cette première partie du XX^e siècle les contingents migratoires. Maldavsky relie le thème de la trahison à la situation de l'immigrant :

De hecho, el inmigrante, es un individuo que siente y vive la traición: hacia su patria de origen abandonada; hacia la nueva patria, sólo fuente de riquezas, no objeto de amor. En los hijos de los inmigrantes, y especialmente en los que poseen las características de Roberto Arlt, este conflicto aumenta: no sólo son traidores a la nueva patria al asumir los ideales de sus padres, sino que también traicionan estos mismos ideales al aceptar la nueva patria.¹³⁴

¹³² Cfr. RIVERA, Jorge B., *Roberto Arlt. Los siete locos, op. cit.*, p. 53-56.

¹³³ ARLT, Roberto, *Los siete locos, op. cit.*, p. 174, 175.

¹³⁴ MALDAVSKY, David, *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt*, Editorial Escuela, Buenos Aires, 1968, p. 131.

Le thème de la trahison est comme une bande de Mœbius où se confondent les deux faces. L'immigrant avait pu être un traître, comme l'analyse Maldavsky, mais il est aussi trahi. Si on se réfère au cadre historique, on peut constater la tromperie dont furent victimes ces gens qui attendaient des terres et une amélioration de leurs vies, déchus de l'Europe pour le gain d'une nouvelle misère. Dans l'une de ses *Aguafuertes porteñas* : « *Pueblos de los alrededores* » (31 mars 1929), Arlt fait une description du Dock Sur, une zone portuaire de Buenos Aires, description qu'il reprend dans *Los lanzallamas*, p. 446 :

« Hay allí conventillos más vastos que cuarteles; sucesión de cuartujos forrados de chapa de cinc, donde duermen con modorra de cadáveres cientos de desdichados; calles con baches espantosos, donde se descuadrilaría una carreta para montaña; barracas que desparraman hedores de sangre, lana y grasa; usinas de las que se escapan vaharadas de ácido sulfúrico y de azufre quemado; calles donde, entre muros rojos, zumba maravilloso un equipo de dínamos y transformadores que humean aceite recalentado, mientras los hombres que descargan carbón y tienen el pelo rubio y rojo, se calafatean en los bares ortodoxos y hablan un imposible idioma de Checoslovaquia, Grecia y los Balcanes.¹³⁵

Angoisse, mélancolie, déchéance, fraude, trahison constituent, donc, un vaste réseau de vases communicants qui relie les deux œuvres de Arlt analysées aux sédiments du processus migratoire qui touche presque à sa fin dans les années trente. C'est de la sensibilité même de l'immigrant que l'œuvre de Arlt se fait l'écho, de son monde de frustration et de désespoir, de sa mélancolie rattachée à la perte ou à la dissolution de son monde originaire et à l'exclusion ou à la marginalisation dans le nouveau monde. C'est de cet espace subjectif de l'entre-deux que l'œuvre rend compte, et des manques de repères sûrs qui constituent son lot. La subjectivité tourmentée, dont les affinités avec le nihilisme nietzschéen et la littérature russe ont été signalées, est le point de retentissement et de l'histoire personnelle et de l'histoire sociale. Les marginaux fous et suicidaires de Arlt ne sauraient être détachés de ce contexte particulier qui était l'Argentine des années vingt et trente sans perdre beaucoup de leur consistance imaginaire. Et on peut, dans ce sens, observer la continuité de ce type d'écriture qui recueille l'impact social sur la structure intime des individus et établir un parallélisme avec l'œuvre d'un écrivain beaucoup plus tardif,

¹³⁵ Cité par CORRAL, Rose, « Ficción y crónica en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* », dans Arlt, Roberto, *Los siete locos. Los lanzallamas*, p. 615.

Juan José Saer, à propos de laquelle Julio Premat a étudié la mélancolie qui l'imprègne en signalant son isomorphisme avec la violence politique de la période qui l'encadre¹³⁶.

La fissure, la désunion, la solitude et le désespoir qui, comme je l'ai déjà signalé, se rapportent au processus contemporain de l'immigration, se relie chez Arlt à l'impossibilité de l'amour, au dénigrement du sexe, au mépris de la femme : Elsa est une femme « pure », mais qui trahit l'amour d'Erdosain ; Hipólita est une prostituée rédimée par un fou, Ergueta, et qui tente une union impossible avec « *el Astrológo* », un castré ; la Bizca est la mort de toute illusion. Et c'est à travers cette voie qui progresse jusqu'à l'assassinat de la Bizca, qu'Erdosain avance vers sa propre annihilation :

Se imagina casado con la Bizca. La revé en una casa de inquilinato, desventrada y gorda, leyendo entre flato y flato alguna novela que le ha prestado la carbonera de la esquina. Holgazana como siempre, si antes era abandonada ahora descuida por completo su higiene personal, emporcando con sus menstruaciones sábanas que nunca se resuelve a lavar. Tendrían algún hijo, eso era lo más probable, y a la mesa, mientras que la criatura, con el traserito enmerdado, berreaba tremendamente, ella le contaría alguna pelea con una vecina, reproduciendo todas sus frases atroces e injurias imposibles. Y el pueril motivo de la pelea habría sido el robo de un puñadito de sal, o la utilización indebida de una cuerda de colgar ropa. [...] Y pensar -continúa él- que éste es el plato de todos los días, el amargo postre de los empleados de la ciudad, de los cobradores de las compañías de gas, de las sociedades de ayuda mutua, de los vendedores de tiendas. Un panorama lividecido por los flujos blancos de todas esas hijas de obreros, anémicas y tuberculosas, cuya juventud se desploma como un afeitado bajo la lluvia a los tres meses de casadas, un panorama de preñeces que espantan al damnificado, la visita después de cenar al farmacéutico de la esquina pidiéndole confidencialmente un abortivo, la esterilidad de los baños de mostaza y agua caliente y luego la inevitable visita a la partera, a esa partera « diplomada en la Universidad de Buenos Aires » y que entre sonrisas agrídulces se resuelve a « colocar la sonda », pero como un favor, hablando entre paréntesis, de la partera de la otra cuadra, « que dejó morir por falta de escrúpulos a una muchacha que estaba lo más bien ».

¹³⁶ Cf. PREMAT, Julio, *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario, Argentina, 2002. Pour l'analyse de l'isomorphisme de l'écriture mélancolique de Saer avec le processus historique-politique, voir en particulier le chapitre 7, « El retorno de la historia: la dictadura según Saer », p. 383-415.

Ester Rippa

Anonadado, Erdosain amontona ante sus ojos, con el espanto de un condenado a muerte, la inmundicia cotidiana que envenena a los empleados de la ciudad, imaginándose a la marrana de la Bizca chismorreando con la vecina de enfrente, creándole espantosas pejugueras con mujercitas que temblando de cólera irían a injurarlo para pedirle explicación de los chismes de su mujer y la intervención de los otros maridos, esas grescas de tumultos conyugales que a la puerta del conventillo incitan a « intervenir a la autoridad ». ¹³⁷

La déchéance qui atteint l'amour et le sexe est, comme le crime, le symbole de la négativité absolue, du manque d'espoir, de la perte définitive. Et cette atmosphère de désagrégation, lourde, plane, tel un cadavre, sur les deux romans de Arlt de la même façon que, dans une image très suggestive de Piglia, le cercueil de Arlt reste suspendu sur le ciel de Buenos Aires :

Una tarde Juan C. Martini Real me mostró una serie de fotos del velorio de Roberto Arlt. La más impresionante era una toma del féretro colgado en el aire con sogas y suspendido sobre la ciudad. Habían armado el ataúd en su pieza, pero tuvieron que sacarlo por la ventana con aparejos y poleas porque Arlt era demasiado grande para pasar por el pasillo.

Ese féretro suspendido sobre Buenos Aires es una buena imagen del lugar de Arlt en la literatura argentina. Murió a los cuarenta y dos años y siempre será joven y siempre estaremos sacando su cadáver por la ventana. El mayor riesgo que corre hoy su obra es el de la canonización. Hasta ahora su estilo lo ha salvado de ir a parar al museo: es difícil neutralizar esa escritura, se opone frontalmente a la norma de hipercorrección que define el estilo medio de nuestra literatura. ¹³⁸

Esther Rippa
DOCTEUR
UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

¹³⁷ ARLT, Roberto, *Los lanzallamas*, *op. cit.*, p. 508, 509.

¹³⁸ PIGLIA, Ricardo, « Un cadáver sobre la ciudad », dans *Formas breves*, Temas Grupo Editorial, Buenos Aires, 1999, p. 49-52.

*Espace, identité
et utopie de la connaissance
dans
Estado de la geografía
del Virreinato de Bogotá
de Francisco José Caldas
Une étude de la rhétorique créole
à la veille de l'indépendance*

« Il s'agit d'organiser le multiple, de
se donner un instrument pour le
parcourir et la maîtriser »

Michel Foucault¹

À PARTIR DE LA DEUXIÈME MOITIÉ du 18^e siècle, le *Virreinato de la Nueva Granada* connaît une période de profonds changements culturels, marquée par un transfert d'éléments de l'imaginaire culturel absolutiste européen. Ce processus de transformation culturelle est indissociable des réformes sociales, politiques et économiques mises en marche par la monarchie espagnole. Celles-ci qui ont pour but premier l'accroissement des ressources économiques coloniales se traduisent en effet, sur le plan culturel, non seulement par une

¹ Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, Gallimard, Paris, 1975, p. 150.

volonté d'accumulation et de classification des connaissances au sein d'une archive coloniale mais aussi par une tentative de contrôle des canaux de dissémination de ces connaissances. Si la couronne procède à ce que nous pouvons appeler une accumulation primitive des connaissances, c'est que dans l'épistémè classique le savoir constitue non pas le supplément nécessaire du nouveau projet politique colonial, mais sa condition même : en géographie, la carte et les tableaux permettent la maîtrise de l'espace, des distances et des hommes, en géologie, en botanique et en zoologie, la taxinomie permet l'indexation des ressources et la maîtrise des flux économiques². Il s'agit dès lors pour la monarchie espagnole de fonder son *pouvoir* non plus tant sur le droit et l'action mais sur un *savoir* garanti par un ordre universel immédiatement visible. Car en effet, si dans l'épistémè absolutiste qui émerge au début du 17^e siècle l'ordre universel est toujours déjà donné comme totalité, il suffit d'augmenter et d'ordonner les connaissances pour qu'elles s'insèrent « naturellement » au sein d'une totalité ordonnée. Nulle manipulation n'est requise : en resserrant la maille bureaucratique sur les territoires américains sur le modèle de la métropole, les colonies doivent s'insérer dans une totalité dont elles constituent l'exact reflet, en tant que partie subordonnée au Tout. Cette utopie absolutiste de la connaissance, dont le projet linnéen constitue sans nul doute le modèle épistémologique, se traduit par une importante accumulation de données territoriales, botaniques sous la forme de récits de voyage, encyclopédies, planches, index, tableaux et catalogues. L'empire espagnol fut en effet aussi, pour reprendre le mot de Thomas Richards à propos de l'empire britannique, un empire de papier, et ce, comme l'avenir le prouverait, à bien des égards³.

En Nouvelle-Grenade, si la collecte des connaissances n'alla guère au-delà de la production d'un savoir fragmentaire – comme devait s'en plaindre Caldas en 1808 – il eut surtout pour effet de fournir aux créoles lettrés les outils intellectuels et méthodologiques pour analyser avec un œil critique la politique de la métropole. Car en effet, afin de mener à bien ces réformes, qui reprenaient certaines timides impulsions locales, les fonctionnaires péninsulaires s'appuyèrent sur un secteur de la noblesse locale – appelé par

2 A ce propos, voir Michel Foucault, *Surveiller et punir, op. cit.* : « La construction de tableaux a été un des grands problèmes de la technologie scientifique, politique et économique du 18^e siècle : aménager les jardins des plantes et d'animaux, et bâtir en même temps des classifications rationnelles des êtres vivants ; observer, contrôler, régulariser la circulation des marchandises et de la monnaie (...) ; inspecter les hommes, constater leur présence et leur absence (...) : autant d'opérations jumelles où les deux constituants – distribution et analyse, contrôle et intelligibilité – sont solidaires l'un de l'autre. », p. 150.

3 Thomas Richards, *The Imperial Archive*, Verso, London, 1993, p. 4.

une certaine tradition patriarcale de l'histoire les *Ilustrados* – qui allait participer avec passion à cette réforme venue d'en haut et peu à peu en devenir le principal propagateur. Deux grands projets culturels de la couronne marquèrent profondément cette génération d'*Ilustrados* : celui de la réforme universitaire qui, bien que rapidement avorté, allait profondément restructurer les représentations de la nature, et celui de la *Real Expedición Botánica*, formidable outil d'application auquel allaient participer certains des plus brillants éléments de cette génération.

On le sait, la réforme universitaire fit long feu : le projet présenté par le créole Moreno y Escandón en 1768, en affectant profondément non seulement les contenus éducatifs mais aussi la position traditionnelle des ordres religieux au sein du système éducatif, s'affronta très vite à une vive opposition de la part du segment le plus conservateur des élites néogrenadines. En 1779 le projet fut abandonné et bien qu'il fût en partie repris en 1787 par le vice-roi Caballero y Góngora, il ne fut guère appliqué dans une colonie en proie à des tensions exacerbées à partir des années 90. Malgré tout le mouvement fut lancé et les créoles lettrés qui avaient pris part aux réformes n'abandonnèrent jamais complètement le projet d'une université tournée vers l'étude des sciences utiles. Leur résistance au sein de l'élite enseignante le prouve : l'antioqueño José Félix de Restrepo fut nommé professeur de philosophie au Real Colegio y Seminario de Popayán où il diffusa au sein de l'élite lettrée payanaise le goût des sciences exactes ; parmi ses élèves se trouvaient Francisco José de Caldas, Francisco Antonio Zea ou encore Camilo Torres. Ce dernier fut d'ailleurs professeur au cours de l'ultime décennie du siècle au Colegio del Rosario de Santa Fe, là même où Mutis avait initié le mouvement réformateur en y introduisant une chaire de mathématique en 1761.

La création de la *Real Expedición Botánica* en 1783 constitue l'autre contribution significative du Vice-Roi au projet réformateur de la couronne en Nouvelle-Grenade. Elle permit en effet la promotion et l'intégration au sein d'un projet universalisant directement centré sur le territoire, d'un certain nombre de créoles passés par l'université au moment des réformes, parmi eux : Eloy Valenzuela, Francisco Antonio Zea, José Felix de Restrepo, Francisco José de Caldas, Jorge Tadeo Lozano, Joaquín Camacho et Miguel Pombo. Le processus de sécularisation de la nature qui avait été initié par Mutis puis poursuivi au sein des universités trouve ainsi son champ d'application : l'espace géographique de la Nouvelle-Grenade. Cet espace morcelé et hétérogène pouvait en effet être disséqué, disséminé puis incorporé au sein d'une systématique. La collecte de nouvelles espèces dans la région de Mariquita et l'exécution de planches nous semblent à ce titre significatifs : elles

permettent d'extraire, d'isoler puis d'intégrer les espèces dans le langage du système. Réduit à sa géographie et à ses spécimens, l'espace néogrenadin devenait ainsi une sorte de vaste musée d'histoire naturelle.

Cette sécularisation favorisa d'autre part l'émergence d'une notion qui répondait à la redéfinition de l'économie coloniale entreprise depuis la métropole et allait fédérer l'élite créole lettrée : la notion d'utilité. Si l'espace est un musée d'histoire naturelle, il est aussi, comme le montrent les études de Mutis sur l'exploitation et la commercialisation de la quinine, un vaste entrepôt de richesses potentielles⁴. Dès le début du 19^e siècle devant les attermolements d'une couronne toujours plus méfiante, les élites créoles, à l'exemple de Francisco Antonio Zea dans son *Plan reorgánico de la Expedición Botánica*, allaient en effet proposer une représentation de la nature à partir d'une perspective radicalement utilitariste : après près d'un quart de siècle d'inventaire géographique qui avait selon eux démontré non seulement la prodigieuse richesse de la patrie mais les inerties du pouvoir, il fallait passer rapidement à l'application rationnelle et la divulgation des connaissances accumulées, au nom de la « félicité publique »⁵. Sans doute avait-il compris, que malgré la bonne volonté du vice-roi Caballero y Góngora, le projet de l'Etat espagnol n'avait nullement pour but la constitution d'une territoire économiquement et politiquement cohérent, mais bien plutôt le resserrement d'un lien colonial au sein duquel la Nouvelle-Grenade ne pouvait guère espérer plus qu'être la copie mutilée et dépendante du « numen » métropolitain. Sans doute avaient-ils aussi compris, comme l'avait démontré le projet absolutiste, que la maîtrise des flux de connaissance pouvait défaire les inerties et les pouvoirs adverses.

Ces nouvelles conditions d'intelligibilité qui apparaissent au sein de l'élite créole vont se greffer sur un véritable substrat d'identification collective. Le terme qui le décrit, la *Patria*, est utilisé régulièrement par les créoles dans la plupart des écrits scientifiques antérieurs à l'indépendance. Le terme de « *patria* » se réfère le plus souvent, dans la tradition espagnole, à un sentiment de loyauté et de proximité filiale, localisé et territorialisé⁶. Lorsque ceux qui

⁴ José Celestino Mutis, *El Arcano de la Quina*, Madrid, 1828. Lire à ce propos l'étude extensive de de Gonzalo Hernández de Alba : *Quinas Amargas : el sabio Mutis y la discusión naturalista del siglo XVIII*, Banco de la República, Biblioteca familiar colombiana, 1996.

⁵ Francisco Antonio Zea Plan reorgánico de la Expedición Botánica propuesto desde la ciudad de Paris, por Francisco Antonio Zea, doc., T.6, p.88-133, cité par Renan Silva dans *Los Ilustrados de Nueva Granada. Genealogía de una comunidad de interpretación*, Banco de la República, Medellín, 2002, p. 467.

⁶ Cf. : Mónica Quijada, « ¿Que nación dinámicas y dicotomías de la nación en el imaginario hispanoamericano del siglo XIX » dans *Imaginar la Nación*, François-Xavier

écrivait dans les journaux – *El Papel Periódico* notamment – utilisaient le terme de « Patrie », ils se référaient avant tout à quelque chose d'immédiatement perceptible, d'immanent et qui s'enracinait dans la mémoire créole d'un espace connu et pratiqué, d'un espace d'« *antiguos de la tierra* ». Dans cette société à faible mobilité, la politique réformiste des Bourbons se devait donc de favoriser l'émergence d'une image globale de cette patrie puisqu'elle offrait aux élites créoles la possibilité de parcourir le pays et de rencontrer des compatriotes lointains en encourageant notamment le déplacement de fonctionnaires intermédiaires créoles, de professeurs et d'étudiants vers les grands centres administratifs et culturels comme Santa Fe ou Popayán. Aussi la notion de la patrie devait-elle peu à peu s'ajuster aux limites de l'Audience parmi ceux qui allaient se constituer, par l'intermédiaire de la presse et des cercles de réflexion, en « *communauté imaginée* »⁷.

L'émergence de nouvelles représentations de l'espace néogrenadin, perçu comme un espace opulent, disponible et intégré à l'espace global par le discours des sciences, va permettre aux créoles de dialoguer entre eux mais aussi, par-dessus l'administration espagnole perçue dès lors comme un frein au progrès, avec une « République des lettres » transfrontalière. Or, comme l'a analysé Bourdieu, tout discours scientifique, pour strictement constatatif qu'il puisse paraître, porte en lui les germes d'une nouvelle vision sociale⁸ : en supposant une unité universelle de la connaissance, en occultant ainsi la fonction politique et instrumentale de ce savoir et en affirmant enfin et surtout une vision utopique de l'espace néogrenadin comme patrie des néogrenadins, les créoles élaborent un discours qui vise à naturaliser leurs relations au territoire, disqualifiant du même coup comme « contre-nature » non seulement la mainmise espagnole mais l'ensemble des savoirs territoriaux indigènes. C'est ainsi qu'émergent, à partir de ce patriotisme scientifique et l'*effet de théorie* qu'il produit, une nouvelle vision du monde social et une conscience proto-nationale du territoire néo-grenadin.

Le *Semanario de Nueva Granada* fondé par José Francisco de Caldas et dont la publication démarre le 5 janvier 1808, sera ainsi l'un des outils majeurs de cette progressive autonomisation du savoir scientifique et du discours sur l'espace par rapport au projet initial de la Couronne. Dans l'étude qui suit, je chercherai à analyser comment dans l'essai fondateur « *Estado de la*

Guerra y Monica Quijada (ed.), Cuadernos de historia latinoamericana, Münster, 1994, p. 32.

⁷ Benedict Anderson, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Ed. La Découverte, Paris, 1996, p. 75.

⁸ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Editions du Seuil, Paris, 2001, p. 195.

Philippe Colin

Geografía del Virreinato de Santa Fe de Bogotá » écrit à la fin de l'année 1807 par Caldas et qui inaugure la publication du *Semanario*, sont déjà à l'œuvre, entre les lignes, ces processus de dissolution du lien colonial et d'affirmation identitaire à travers une réélaboration du projet culturel absolutiste⁹. Les deux grandes préoccupations qui structurent l'essai de Caldas se situent en effet dans la continuité immédiate du projet de réforme économique et culturelle du vice-roi : la maîtrise de l'espace et l'apprentissage des savoirs qui la rendent possible. Deux thèmes indissociables qui vont nous servir de fil d'Ariane pour comprendre, comment, dans un essai où jamais l'auteur ne se départ de la « ligne officielle » de la couronne, il reformule le projet colonial en un projet proprement créole par toute une série de glissements rhétoriques et sémantiques, signes du passage d'un épistémè dominant à un épistémè émergent.

Fonder un objet d'étude : la Nouvelle-Grenade

« Toute description est plus qu'une fixation, écrit Michel de Certeau, c'est un acte culturellement créateur. Elle a même un pouvoir distributif et force performative quand un ensemble de circonstances se trouve réuni. Alors elle est fondatrice d'espaces.¹⁰ » A la lumière de cette affirmation, on peut considérer que l'étude de Caldas, *Estado de la geografía del Virreinato de Santafé de Bogotá*, est l'une des premières tentatives pour constituer la Nouvelle-Grenade, une entité administrative récente aux identités régionales très marquées, en un espace géographique cohérent. C'est d'ailleurs à partir de cette unité administrative, que les « ilustrados » étaient peut-être les seuls à avoir intégré à un complexe système concentrique d'appartenance, que Caldas pose son objet d'étude :

Para evitar confusión y simplificar nuestras ideas, llamo Nueva Granada a todo los países sujetos al Virreinato de Santa Fe, y bajo esta denominación comprendo el Nuevo Reino, la Tierra Firme y la Provincia de Quito. Este bello y rico país está situado en el corazón de la zona tórrida en la América Meridional.¹¹

⁹ Francisco José de Caldas, *Estado de la Geografía del Virreinato de Santafé de Bogotá*, *Semanario del Nuevo Reino de Granada*, N° 1-7, janvier-février 1808.

¹⁰ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien -1, Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1990, p. 182.

¹¹ Francisco José de Caldas, *Estado de la Geografía en el Virreinato de Nueva Granada dans Francisco de Caldas, Un peregrino de las ciencias*, introduction de J. Chenu, Madrid, *Historia* 16, 1992, p. 270.

La démarche scientifique permet ici de fonder le territoire de la Nouvelle-Grenade par un acte illocutoire : « *llamo* ». La désignation de l'objet étudié fonctionne comme une prescription puisque l'acte communicatif de nomination s'accomplit en même temps que l'énoncé: un ensemble de pays – notons qu'ici le terme choisi comporte une connotation affective – constitue un pays précisément parce qu'il est désigné comme tel par un nom propre qui ne correspond, soit dit en passant, à aucune dénomination administrative officielle mais à une dénomination usuelle. Le formalisme scientifique du discours participe d'une stratégie de légitimation : il permet à Caldas de revendiquer l'autorité nécessaire pour que cet énoncé performatif puisse être pris au sérieux. Si en effet, comme l'a montré Bourdieu on ne peut séparer ces énoncés de leurs conditions d'effectuation, il nous faut constater que Caldas a pris ses précautions dès le titre de l'essai en y exhibant d'emblée ses hauts faits scientifiques : « *POR DON FRANCISCO JOSE DE CALDAS INDIVIDUO MERITORIO DE LA EXPEDICION BOTANICA, Y ENCARGADO DEL OBSERVATORIO ASTRONOMICO DE ESTA CAPITAL* »¹². Caldas revendique ainsi dès l'entame une légitimité scientifique à même de lui assurer les mains libres pour constituer et manipuler l'objet étudié. Cette légitimité est d'autant plus assumée, qu'en inaugurant la publication du *Semanario* par une étude globale, Caldas se fait en quelque sorte le porte-parole d'une communauté culturelle, celle des créoles « *ilustrados* ». Caldas fut d'ailleurs le seul auteur du *Semanario* à produire une géographie globale de la Nouvelle-Grenade. Quelques autres auteurs se chargèrent de descriptions géographiques mais uniquement des « *patries* » dont ils étaient originaires : Antioquia pour José Manuel Restrepo, la province de Pamplona pour Joaquín Camacho, et la région de Santafé pour José María Salazar¹³.

Mais quelle est la fonction de cette acte illocutoire de nomination ? On peut trouver un élément de réponse dans l'étude sur les noms propres qu'effectue Lévi-Strauss dans *La pensée sauvage* : « on ne nomme jamais, écrit-il, on classe l'autre... on se classe soi-même »¹⁴. Dans un tout autre contexte que celui de *La pensée sauvage*, nous pouvons constater que la nomination possède aussi cette fonction symbolique d'insérer le nommé au sein d'un système de différences. Nommer un espace revient à lui assigner ce

¹² *Ibidem*. p. 269.

¹³ José Manuel Restrepo, « *Ensayo sobre la geografía, producciones, industria y población de la provincia de Antioquia* » publié dans le *Semanario del Nuevo Reino de Granada*, n°6-12, février-mars 1809; Joaquín Camacho, « *Relación territorial de la provincia de Pamplona* », *Semanario*, n°13-15, 1809; José María Salazar, « *Memoria descriptiva del país de Santafé de Bogotá, en la que se impugnan varios errores de la de Mr. Leblond sobre el mismo objeto* », *Semanario*, n° 27-31, juillet-août 1809.

¹⁴ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962, p. 218.

que Foucault appelle un « *emplacement* », c'est-à-dire une position « *définie par des relations de voisinage entre points ou éléments* »¹⁵. Or c'est précisément ce que fait Caldas en situant les limites très exactes de ce pays, au-delà desquelles s'étendent d'autres pays qui ne sont plus la Nouvelle-Grenade.

Se extiende de Norte a Sur, desde los 12° de latitud boreal hasta 5°30 de latitud austral, y de oriente a poniente, desde los 60° hasta los 76°50 al occidente del Observatorio Real de Cádiz. Sobre el mar del Sur tiene cerca de 500 lenguas de costa, desde el golfo Dulce hasta la ensenada del Túmbez: aquel lo separa de la Costa Rica en Guatemala, y ésta del Virreinato del Perú. Desde Túmbez, por una arco no bien determinado, va al Amazonas, más arriba de Jaén de Bracamoros; sigue por la orilla meridional de este río hasta Loreto; aquí se cambia a la del Norte, y en la embocadura de Iza, separándose del Marañon se interna en el continente hasta el Orinoco, por países desconocidos hasta la embocadura del Apure. Subiendo este y el Sarare, toca en la cordillera de Cúcuta, busca las cabeceras del Táchira, sigue su curso hasta las montañas de los motilones y goajiros, y siguiendo éstas, va a terminar en el cabo de la vela. En el mar Atlántico posse 350 leguas, desde este punto hasta el río de las culebras, que lo separa de Guatemala.¹⁶

L'écriture a bien cette fonction, « d'oblitérer le propre dans le jeu de la différence », comme a pu l'écrire Derrida¹⁷ : Caldas trace en effet les lignes de frontières qui démarquent l'espace étudié de son extériorité. Il est intéressant de s'attarder sur les techniques narratives et les effets de rhétoriques qui permettent à Caldas d'octroyer une cohérence naturelle à un découpage territorial purement administratif qui englobe des territoires très hétérogènes. Remarquons en premier lieu que Caldas réintroduit de la narration, c'est-à-dire du temps, au sein d'une présentation descriptive et donc diachronique de l'objet étudié : les verbes sont tous ici des verbes d'action : « se extiende », « va », « sigue », « se cambia », « se interna », « toca », « busca ». Le sujet de ces verbes d'action est la Nouvelle-Grenade, qui dans un mouvement d'auto-dévoilement progressif permet au lecteur d'assister à son éclosion en tant que pays. De toute évidence, l'œil ne participe en rien à cette description : Caldas ne nous présente pas un objet ancré dans le visible, mais un mouvement cartographique orchestré par ses soins, dans lequel la Nouvelle-Grenade se

¹⁵ Michel Foucault, *Dits et écrits (1954-1988)*, vol. IV, Gallimard, 1994, p. 752.

¹⁶ F. J. De Caldas, *op. cit.*, p. 270-271

¹⁷ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Les Editions de Minuit, Paris, 1967, p. 162.

re-présente en parcourant des points qui ne sont pas des lieux mais des coordonnées sur un plan abstrait. Nous le comprenons, en assimilant la Nouvelle-Grenade à un sujet en soi constituée et l'espace où il se meut à un espace mathématique, Caldas affirme d'une part l'organicité naturelle du pays et efface d'autre part toutes les rugosités, les discontinuités, les ruptures de l'espace réel.

Dans les descriptions qui suivent cette présentation sommaire, Caldas décrit les différentes régions qui composent la Nouvelle-Grenade en la divisant en 3 plans : un plan horizontal à l'orient, un autre à l'occident et au milieu, séparant ces deux plans, les Andes. Là encore la même technique narrative est utilisée mais à des fins subtilement complémentaires : « *se eleva la famosa cordillera de los Andes* », « *se divide en dos ramos (...) y dejan en medio un valle angosto* », « *se precipita hacia el medio* », « *la cordillera occidental (...) pasa al oeste de Calí* », « *los ríos rompen la cordillera* », « *(el Atrato) baña un país bajo y cubierto de selva*¹⁸ ». Cette mise en mouvement de l'espace géographique permet à Caldas de décrire d'un seul tenant l'ensemble du territoire néogrenadin. Si l'auteur créole a peut-être emprunté cette technique descriptive aux fameux tableaux de Humboldt, sa fonction diverge sensiblement : là où Humboldt cherchait à présenter le règne sans partage d'une nature en perpétuel mouvement, le géographe créole affirme la continuité d'un espace dont chaque partie serait complémentaire et solidaire d'un tout organique¹⁹. La narration redouble en effet la description lorsqu'elle ne fait plus que reproduire les discontinuités et les ruptures de l'espace, pour affirmer l'équilibre général d'un ensemble qui fait sens.

Un autre effet rhétorique accentue cette impression de complémentarité et d'organicité : l'utilisation généralisée de la parataxe, trope qui place les choses les unes à côté des autres sans que pour autant elles aient de rapport entre elles. Cette rhétorique permet en effet l'étalement du territoire à partir d'une démarche contiguë qui suggère la complémentarité de toutes ses composantes. La démarche de Caldas vise à faire coexister des éléments éparpillés (fleuves, roches, peuples, faune, flore, etc.) en les faisant succéder par analogie et en les rendant visuellement accessibles au lecteur :

Los tres ramos de la cordillera, semejantes a un muro impenetrable, no presentan ya ninguna brecha, y los ríos toman su curso hacia el norte.

¹⁸ J. F. de Caldas, *op. cit.*, p. 271.

¹⁹ A propos de la vision de la nature américaine du savant prussien, consulter : Marylouise Pratt, *Travel Writing and transculturation*, Routledge, New York, 1992, p. 114-143.

Tales son el Atrato, Cauca y Magdalena. El primero baña un país bajo y cubierto de selvas interminables; el segundo, el valle nivelado y fecundo de Buga, y el suelo desigual de la Provincia de Antioquia; en fin, el tercero riega a Timaná, Neiva, Honda, Mompós, y descarga en el Océano entre Cartagena y Santa Marta. Un calor abrasador y constante (de 27° a 30° Reaumur) reina en las llanuras que hacen basa a esta soberbia cadena de montañas. El hombre que habita estas regiones se desarrolla con velocidad, y adquiere una estatura gigantesca (...) Palmeras colosales, maderas preciosas, resinas, bálsamos, frutos deliciosos, son los productos de los bosques interminables que cubren esos países ardientes. Aquí habitan el tigre (feliz onza L.), el mono, el perezoso; aquí se arrastran serpientes venenosas (...) Esta es la patria del mosquito insoportable (...) ²⁰

La parataxe, qui est l'un des tropes les plus permanents de la nouvelle esthétique du paysage qui émerge au 18^e siècle, agit ici comme un mouvement permanent d'élargissement et de focalisation : on passe des Andes aux moustiques en passant par la morphologie humaine, comme si tout cela ne constituait qu'un seul organisme aux manifestations plurielles. On peut déceler ici la présence de l'un des grands topos du romantisme qu'aura sans doute popularisé Humboldt – le paysage comme projet de pleine vision de la nature – redynamisé à partir d'une problématique identitaire proprement américaine. L'espace étant ici représenté sous une forme non directement observable, la description se fait dès lors interprétation : diversité et complémentarité deviennent les deux tropes fondateurs du territoire néogrenadin.

Affirmer le sujet connaisseur

Michel Conan affirme dans son article, « L'invention des identités perdues », qu'« historiquement (...) l'invention d'un nouveau paysage semble portée par un groupe social qui, bien que privilégié, est aussi soumis à des contraintes sociales nouvelles auxquelles il ne peut se soustraire »²¹. Cette analyse me semble absolument pertinente pour comprendre les processus sociaux en jeu dans les représentations de l'espace qui font l'objet de mon étude : comme l'a amplement documenté Renan Silva, il semble que dans la première décennie du 19^e siècle les hommes de lettres néogrenadins – et en particulier les créoles – soient entrés en contradiction flagrante, tant par leurs activités que leurs représentations, avec la politique culturelle de la Couronne. Alors que cette

²⁰ J. F. de Caldas, *op. cit.*, p. 273-274.

²¹ Michel Conan, « L'invention des identités perdues » dans *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Augustin Berque (dir.), Champ Vallon, 1994, Seyssel, p. 40.

politique avait modifié en profondeur les représentations territoriales de l'élite lettrée néogrenadine, la nouvelle conjoncture politique internationale à laquelle s'affrontait la métropole, ajoutée aux crises coloniales répétées, freina cette impulsion réformiste. L'élite lettrée créole perdit le traditionnel appui institutionnel, gage de légitimation politique, que lui avait offert un pouvoir colonial désormais méfiant et de plus en plus répressif. Cette inflexion de la politique de la Couronne, engagea les élites lettrés dans un processus d'autonomisation culturelle et social croissant qui se traduisit par la réappropriation des éléments culturels réformistes abandonnés par le pouvoir. En se réappropriant des technologies d'auto-représentation détenues jusqu'à là par le pouvoir, Caldas affirme l'émergence du regard alternatif dont il se fait le dépositaire : celui des créoles lettrés.

Le regard qui traverse l'essai du savant créole est en effet porté par un « nosotros » dont l'identité, bien que jamais explicitement donnée, peut être aisément déduite. Notons en premier lieu que ce « nosotros » ponctue régulièrement les descriptions des différentes régions de la Nouvelle-Grenade, comme pour ramener le regard à un point central à partir duquel pourrait se construire une vision objective :

Volvamos ahora **nuestros ojos** sobre **nosotros mismos**, registremos los departamentos de nuestra propia casa, y veamos si la disposición interna de esta Colonia corresponde al lugar afortunado que ocupa sobre el globo²²

Dans ce passage, le pronom personnel « nosotros » se réfère à une communauté constituée du lecteur et du narrateur. Il correspond donc à une forme : « yo+tu ». Notons toutefois que cette communauté est restrictive puisqu'elle se compose de ceux qui vivent sur le sol néogrenadin. Un autre passage, qui constitue une introduction à la fois au semanario et à l'essai, va nous permettre d'affiner notre analyse :

Aquí veremos los pasos que hemos dado, lo que sabemos, lo que ignoramos, y mediremos la distancia a que nos hallamos de la prosperidad; aquí aprenderemos a dirigir nuestros esfuerzos hacia aquel punto que más nos interesa, y nos desnudaremos de las preocupaciones que nos oprimen y que retardan la felicidad del Reino. Si alguna vez se censuran los usos establecidos, no es la maldiciencia, no es la crítica amarga la que nos mueve; es sí, el amor que profesamos **al país en que hemos visto la luz**.²³

²² F. J. de Caldas, *op. cit.*, p. 277.

²³ *Ibid.*, p. 270.

Caldas nous apporte ici une deuxième précision sur l'identité de cette communauté : ceux qui sont nés dans le pays, ceux qu'on appelle donc les « *criollos* ». Précisons toutefois que si le « *nosotros* » utilisé par Caldas semble osciller entre une prétention à l'universalité et l'adresse à une communauté précise, c'est que tout le discours de Caldas se bâtit précisément sur cette indécision. Comme le prouve en effet l'importance de l'appareil scientifique dans le discours de Caldas, celui-ci en appelle aussi à ce que Renan Silva a dénommé avec justesse une « *communauté d'interprétation* », c'est-à-dire à un groupe culturel constitué autour d'un ensemble de pratiques et d'une même conception théorique de la nature érigée elle-même en symbole identitaire et en outil de légitimation²⁴. C'est donc à l'intersection du champ social des lettres et du champ social politique, que se construit l'identité du groupe social des créoles lettrés.

Remarquons d'autre part, qu'en revendiquant une légitimité fondée sur l'appartenance à une République des Lettres universelle, Caldas naturalise le regard d'un secteur de l'élite créole, faisant advenir celui-ci comme groupe « naturellement » constitué. Comme l'a en effet démontré Bourdieu, le discours scientifique, par sa prétention à l'universalité et à l'objectivité, est « toujours exposé à fonctionner comme prescription », c'est-à-dire à renforcer symboliquement une vision du monde : les catégories selon lesquelles ce groupe se pense et pense son rapport au territoire finissent, par un effet de théorie, par contribuer à leur réalité²⁵. Cela d'autant plus, que cette représentation performative – qui, en d'autres termes, tend à se réaliser par le seul fait d'être pensée – se fonde sur des divisions qui correspondent, en ces dernières années du système colonial espagnol, sur des divisions sociales bien réelles.

Ce qui apparaît donc à travers la construction d'un regard qui revendique cette double légitimité, c'est l'émergence d'un groupe social qui cherche à conquérir et assumer de nouvelles positions dans les rapports de force symboliques du champ social colonial, et tout particulièrement dans les champs des lettres. Selon cette vision qui se veut pré-vision, c'est dorénavant au regard du créole « *ilustrado* » qu'est dévolu la fonction de recollection et d'ordonnancement du savoir : le regard de Caldas, érigé en regard légitime,

ordonne et relocalise les connaissances selon une stratégie de valorisation dirigée. Arrêtons-nous sur la description du Chocó pour comprendre comment fonctionne ce regard ordonnateur :

²⁴ Renan Silva, *op. cit.*, p. 583.

²⁵ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 283.

La parte baja y marítima de estos países la constituye una zona horizontal de 12 o 15 leguas de anchura, baja, anegadiza en gran parte, cruzada por mil ríos caudalosos, que ya separan, ya se reúnen, que forman un archipiélago continuo en sus embocaduras (...) Después el terreno va elevándose por grados insensibles, se comienzan a ver pequeñas colinas (...) Más adentro el país se escarpa, y levantan su frente soberbia los Andes (...) Todo este país está enteramente cubierto de selvas colosales, en donde una vegetación, vigorosa no deja otros vacíos que los que les disputan las ondas.²⁶

Selon un schéma déjà analysé, le regard de Caldas parcourt librement l'ensemble du territoire, livrant ainsi des informations générales, puis s'approche du sol par un rapide mouvement de focalisation :

Aromas, bálsamos, maderas preciosas, palmeras diferentes, yerbas medicinales, flores desconocidas, aves vistosas, bandadas de saínos, familias numerosos de monos anfibios diferentes, insectos inútiles, reptiles venenosos, llaman al naturalista. Pocas poblaciones, algunos grupos de chozas pajizas sembradas a largas distancias, y siempre en las orillas de los ríos, es lo único habitado. Algunos indios a medio civilizar, pocas castas, muchos negros constituyen su población.²⁷

Le regard auquel rien n'échappe parcourt et examine le corps du noir « *robusto, sano y bien constituido y desnudo* », exactement comme il parcourt un paysage, puis pénètre jusqu'au centre de leurs « *barracas miserables* », pour finalement explorer ce qui semble motiver cette longue description : les richesses du sous-sol.

En medio de este país hay una zona o capa de casacajo, de arenas, de piedras, de arcillas diferentes, paralela al horizonte y encerrada entre límites estrechas (...) dentro de estos límites se halla la región del oro, y ellos constituyen, por decirlo así, los confines de la patria de este precioso metal (...) ²⁸

Cette capacité de pleine visualisation qui traverse l'ensemble des représentations de l'espace dans l'essai de Caldas, est intimement liée au pouvoir de surveillance. Il peut être utile ici de rappeler l'exemple, emprunté à Foucault, du Panopticon de Jeremy Bentham, pour illustrer la relation qui lie pouvoir et

²⁶ J. F. de Caldas, *op. cit.*, p. 279.

²⁷ Idem.

²⁸ *Ibid.*, p. 281.

vision²⁹. Comme l'a en effet précisé Michel Foucault, « *le Panopticon ne doit pas être compris comme un édifice onirique : c'est le diagramme d'un mécanisme de pouvoir ramené à sa forme idéale (...) c'est en fait un figure de technologie politique qu'on peut et qu'on doit détacher de tout usage spécifique*³⁰ ». Le Panopticon est une prison circulaire divisée en cellules individuelles, lesquelles sont toutes observables depuis un point situé dans une tour centrale. Cette structure permet au regard d'embrasser l'ensemble de la prison tout en restant libre de scruter les plus petits détails. Comme l'a remarqué Foucault ce qui garantit le contrôle dans la structure panoptique c'est l'arrangement analytique de l'espace. Le pouvoir exercé sur ceux qui se situent dans le champs de vision est donc incorporel : il dépend non pas de la force mais de la configuration spatiale de l'ensemble. Le fait que le surveillant ne puisse pas être vu des surveillés fait du panoptique ce que Foucault appelle une machine à dissymétrie, une machine à produire de la différence. C'est une structure comparable qui préside aux descriptions de Caldas : depuis une position de surintendance qui lui garantit une vision parfaite tant de l'ensemble que des détails, son regard construit un ordonnancement analytique de l'espace à même de confirmer la vision sociale, économique et politique dont il est le porteur. Notons que ce regard central non seulement reconstruit le corps de l'autre pour le rendre économiquement utilisable mais pénètre jusqu'à l'intérieur des habitations. A l'instar du Panopticon, ce regard prospectif peut tout voir mais supprime la réponse du regard de l'autre. Cette économie dissymétrique du regard tend à confirmer l'émergence des nouveaux rapports de force qui le rendent possible. Alors que l'Etat absolutiste colonial, faisait système en collectant l'ensemble des connaissances par l'intermédiaire des différents appareils d'Etat, c'est maintenant le panoptisme du regard du créole qui subsume l'ensemble des savoirs territoriaux au sein, non pas seulement d'une mètis universelle mais d'un savoir global par lui réorganisé. Le regard de Caldas, en transformant l'espace en territoire, c'est-à-dire en espace contrôlé, s'empare symboliquement des prérogatives de l'Etat colonial.

De l'utopie spatiale à l'utopie de la connaissance

En se référant aux groupes sociaux porteurs de nouvelles représentations de l'espace, Michel Conan, affirme que « chacun de ces groupes s'est reconnu dans un pays mythique où les contradictions qu'il vivait étaient abolies et où

²⁹ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975, p. 201-206.

³⁰ *Ibid.*, p. 207.

les habitants jouissaient des même plaisirs qu'eux³¹ ». Dit autrement, le désir utopique qui caractérise toute conscience d'appartenance à un groupe social se projette toujours dans un lieu qui doit être la figure tangible de son accomplissement. Là encore cette analyse nous semble très pertinente pour comprendre comment fonctionnent les représentations de l'espace que projettent les créoles. Pour Caldas, nous l'avons vu, tout est déjà là, l'Eden est à portée de main :

Mientras que en los países situados fuera de los trópicos, el calor y el frío, la verdura y los frutos se suceden con relación al lugar que ocupa el sol en la eclíptica, en nuestras Andes todo es permanente. Nieves tan antiguas como el mundo siempre han cubierto la frente majestuosa de nuestras montañas; la selva nunca ha depuesto su follaje; las flores y los frutos jamás han faltado en nuestros campos, y los calores del estío siempre han abrasado nuestras costas y nuestros valles (...). Los astros siempre han subido al horizonte, y el sol siempre nos ha vivificado doce horas con su presencia, y otras tantas nos ha dejado para el descanso y para el sueño³².

Dans ce passage, les tropes de l'abondance, de la diversité et de la permanence se combinent pour faire de la Nouvelle-Grenade le lieu réel d'une utopie où la nature elle-même est abolie en tant que lieu de l'altérité : cette vision – qui réactualise les représentations publicitaires de la nature américaine produites par les colonisateurs – réunit tous les signes de l'harmonie pour lancer simultanément un appel à l'émerveillement et une incitation à l'exploitation. Le trope de la régénération permanente, en consacrant le triomphe de l'espace sur l'histoire possède une triple fonction : il participe à l'élaboration d'une vision sociale utopique où la nature apparaît comme une sorte de « prêt-à-exploiter » en état de disponibilité permanente ; il permet d'effacer les traces et les fissures d'une histoire par trop ambivalente où les représentations concurrentes, infamantes ou résistantes n'ont plus de place. Il permet enfin de constituer la Nouvelle-Grenade en un espace réel plus parfait et plus apte à l'opulence que celui de la métropole, inversant ainsi les signes qui faisaient des colonies les simples reflets de la métropole. La Nouvelle-Grenade devient ainsi le lieu objectif, c'est-à-dire indiscutable puisque ancré dans le visible, d'une réconciliation entre nature et culture : non seulement elle possède tous les atouts pour que s'accomplisse l'utopie civilisatrice créole, mais elle constitue en soi un appel à cet accomplissement. Caldas ouvre donc, pour

³¹ Michel Conan, *op. cit.*, p. 40.

³² F. J. de Caldas, *op. cit.*, p. 275.

reprendre de Certeau, « *un théâtre de légitimité à des actions effectives*³³ ». Son exploitation n'est en effet que le prolongement inéluctable d'une histoire entendue dès lors comme naturelle : « *La posición geográfica de la Nueva Granada parece que la destina al comercio del universo* ». Et de conclure un peu plus loin :

Convengamos : nada hay mejor situado en el Viejo Mundo que la Nueva Granada. No nos deslumbremos con las riquezas de Méjico ni con la plata del Potosí. Nada tenemos que envidiar de esas regiones tan ponderadas. Nuestros Andes son tan ricos como aquellos, y el lugar que ocupamos es el primero. El Perú arriconado allá sobre una zona estéril en las costas del Pacífico; Méjico, con una situación más feliz en los confines de la zona tórrida y templada, ¿pueden contar como nosotros con el número prodigioso de ríos, de estos canales cavados por la mano de la naturaleza, por donde algún día deben correr nuestras riquezas desde el centro hasta las extremidades³⁴.

En transformant les marques d'appropriation de son discours en la réponse à un appel putatif de la nature, Caldas efface la violence symbolique qu'il contient et intègre le projet civilisateur créole à l'histoire naturelle du lieu : celle-ci n'a-t-elle pas déjà creuser les canaux par où devront s'écouler les richesses de la patrie ? On retrouve ici le topique colonial de la nature comme legs à l'humanité, la nature étant non seulement l'objet mais l'agent principal de sa propre exploitation. Explorer, coloniser, exploiter, faire tourner à plein le territoire devient alors un impératif moral, auquel aucun « bon citoyen » ne peut se soustraire sous peine de trahir la « destinée manifeste » de la patrie, ce qui revient en toute logique à agir contre nature :

Nuestros ríos y nuestras montañas nos son desconocidos (...) Esta verdad capital que nos humilla, debe sacarnos del letargo en que vivimos; ella debe hacernos más atentos sobre nuestros intereses; llevarnos a todo los ángulos de la Nueva Granada para medirlos, considerarlos y describirlos; esta es la que, grabada en el corazón de todos los buenos ciudadanos, los reunirá para recoger luces, hacer fondos, llamar inteligentes y no perdonar trabajos ni gastos para el escrupuloso reconocimiento de nuestras provincias.³⁵

Comme il est ici constatable, la Nouvelle-Grenade construite par Caldas n'est pas cette « *hétérotopie* » construite par les européens autour de l'Amérique,

³³ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 182.

³⁴ F. J. de Caldas, *op. cit.*, p. 277.

³⁵ *Ibid.*, p. 294.

ni un jardin, ni la contrepartie vierge d'un monde à l'agonie, mais le lieu absolument mesurable d'une utopie qui se définit avant tout à partir de la notion mercantile des avantages comparés³⁶. Les créoles avaient redéfini leur approche de la nature dès le début du 19^e siècle, en hypertrophiant l'un des sèmes que la couronne avait souhaité mettre en valeur dans le cadre de sa politique de recadrage colonial : son utilité, autrement dit sa capacité à produire de la richesse. Dès lors, les avantages qu'elle possède sont quantifiables : l'utilisation de l'hyperbole, l'esthétique du sublime, les énumérations permettent avant tout de maximiser les tropes de l'abondance et de la diversité, lesquels appellent à la maximisation des rendements et de la production. Ce que célèbre Caldas dans ce discours utopique de l'espace où les stratégies rhétoriques justifient avant tout l'appropriation, c'est un espace de l'équivalence mercantile, un espace sécularisé et désenchanté où le temps lui-même devient mesurable. En décrivant la région qui va de Loja à Popayán, il écrit :

Estos pueblos, separados del resto de los hombres par los Andes, no tienen otro recurso para llevar con velocidad y con ventajas su industria y los productos de sus campos a las provincias marítimas, que atraviesan la cordillera. Por fortuna para estos pueblos industriosos todos rompen esta formidable cadena de montañas³⁷.

Les fleuves sont des routes, les montagnes des obstacles, les êtres humains, s'ils ne font pas partie des « *civilizados* », des machines à produire de la force de travail. Car si le noir du Pacifique est « *robusto, sano, bien constituido* » c'est que la nature en a fait de remarquables esclaves pour exploiter les mines du Chocó. Un tel discours ne se dévoile jamais complètement mais s'insinue entre les lignes : aussi défait-il le lien logique qui unit cette proposition aux suivantes, lesquelles décrivent l'exploitation des mines et les richesses inépuisables du sous-sol de cette région. N'écrit-il pas, avant d'aborder les avantages et inconvénients de cette région isolée, avec un humanisme caractéristique de la fausse conscience décrite par Marx : « *Con un poco más de humanidad en sus señores, con más cuidado en su parte moral, estos hombres serían, en el seno mismo de la ignorancia y la esclavitud, unos seres dichosos* »³⁸.

³⁶ Michel Foucault, *Dits et écrits*, Vol. IV, p. 754. Foucault définit les hétérotopies comme « des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels (...) sont à la fois représentés, contestés et inversés. » Les colonies seraient ainsi des hétérotopies « *de compensation* ».

³⁷ F. J. de Caldas, *op. cit.*, p. 283.

³⁸ *Ibid.*, p. 280.

Cette utopie mercantile qui s'exprime comme la destinée manifeste de la patrie, ne peut être menée à bien que par la diffusion au sein de la société, non seulement des connaissances nécessaires à sa mise en marche mais aussi des moyens d'acquérir cette connaissance : « *los conocimientos geográficos son el termómetro con que se mide la ilustración, el comercio, la agricultura y la prosperidad de un pueblo.*³⁹ » L'utopie spatiale se prolonge donc par une utopie sociale de la connaissance, qui culmine dans la constitution d'un immense archive, où tous les savoirs viennent se fondre dans une représentation globale du territoire :

Reunidos estos cuadros, producirán una carta soberbia y digna de la Nueva Granada. Aquí vendrán el político, el magistrado, el filósofo, el negociante, a beber luces para el desempeño de sus oficios; aquí el viajero, el botánico, el mineralogista, el que se ocupa con los seres vivientes, el militar y el agricultor verán con rasgos majestuosos sus intereses. Todas las clases del estado vendrán a tomar aquí la parte que les toca⁴⁰.

L'archive apparaît ici comme le prototype utopique d'un système global de contrôle du territoire qui serait la somme du connu et du connaissable. Il s'agit d'un appareil de contrôle qui vise à produire, distribuer et consommer de l'information territoriale. Cette utopie de la connaissance absolue s'inscrit de toute évidence dans le projet absolutiste d'archivage et de centralisation des connaissances mis en place le pouvoir colonial dans la deuxième moitié du 18^e siècle. L'épigraphe qui ouvre son essai est à ce titre révélateur : « *...La geografía es...tan necesaria al Estado como lo puede ser a un propietario el conocimiento perfecto de sus heredades.*⁴¹ » Une subtile inflexion épistémologique nous semble pourtant décelable dans cette mythologie de la connaissance : le savoir n'est plus en effet compartimenté selon les différentes sciences, ni classifié en taxinomies imperméables ; il n'est plus la somme de petites unités de savoir indépendantes. Il nous faudrait dès lors non plus parler d'un savoir positif mais d'un savoir global. Car tous en effet, citoyens et corps constitués, puisent ce dont ils ont besoin dans une sorte de vaste festin de la connaissance, au sein d'un archive unique et totale. Peut-être plus encore qu'à une conception absolutiste, cette vision utopique de la connais-

³⁹ *Ibid.*, p. 269.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 295.

⁴¹ *Ibid.*, p. 269.

sance doit être rattaché à l'épistème romantique qui émerge en Europe à partir de la deuxième moitié du 18^e siècle et dont l'œuvre somme de Humboldt constitue l'un des paradigmes les plus significatifs.

Éduquer pour civiliser

Pour Caldas, la fondation de cette archive, accumulation primitive du savoir qui annonce d'autres accumulations, dépend d'une réforme de l'éducation : « *Si este proyecto presenta dificultades, no nos queda otro recurso que mejorar nuestros estudios* »⁴². Caldas reformule ici le projet de réforme éducative entamée par le pouvoir colonial. Cette réforme, bien que progressivement vidée de son contenu au cours de la dernière décennie du 18^e siècle, n'avait jamais été abandonnée, en tant que projet, par une génération de créoles lettrés qui s'en considèrent les héritiers authentiques. Comme l'a remarqué Renan Silva, les universitaires des années 80-90 sont, d'un point de vue social et générationnel, les écrivains et les scientifiques de 1808, regroupés autour de la publication du *Semanario*⁴³. Ce discours du projet éducatif, sans cesse repris par Caldas et les écrivains du *Semanario*, constitue un appel à la construction et à l'unification d'une collectivité historique réunie autour du grand projet d'appropriation symbolique du territoire par la connaissance. En réunissant une communauté de lettrés filtrée par les grilles d'une éducation commune, l'archive fonctionne alors non seulement comme un créateur de territoires, mais comme le réalisateur d'une construction sociale :

Si en lugar de enseñar a nuestros jóvenes tantas bagatelas ; si mientras se les acalora la imaginación con la divisibilidad de la materia, si se les diese noticia de los elementos de la astronomía y de geografía, se les enseñase el uso de algunos instrumentos fáciles de manejar (...) si al concluir sus cursos supiesen medir terreno, levantar un plano, determinar una latitud, usar bien de la aguja, entonces tendríamos esperanzas de que, repartidos por las provincias, se dedicasen a poner en ejecución los principios que habrían recibido en los colegios y a formar la carta de la patria (...) ¿Qué nos importan los habitantes de la luna? ¿No nos estaría mejor conocer los moradores de las fértiles orillas del Magdalena?⁴⁴

⁴² *Ibid.*, p. 296.

⁴³ Renan Silva, *op. cit.*, p. 206.

⁴⁴ F. J. de Caldas, *op. cit.*, p. 296.

Notons que le savoir utile, se définit simultanément en terme de théorie et de praxis. Seule en effet une pratique du territoire supportée par une éducation théorique est à même d'engager les processus d'appropriation symbolique de l'espace, c'est-à-dire de territorialisation par l'inscription de la différence dans la nature. Cette inscription d'un système de différence dans le corps de la patrie prend la figure obsessionnelle de la route, du sentier, de la voie navigable ou encore de la carte tout au long de l'essai :

Todos nuestros caminos de comunicación interna cortan perpendicularmente estas grandes cadenas de montañas (...) podemos sacar grandes ventajas de este principio, que yo llamaría fundamental, en la apertura de los nuevos caminos que atraviesan la cordillera.⁴⁵

En parlant du Magdalena, l'un des derniers lieux de l'altérité menaçante, Caldas écrit encore :

Necesitamos de mayores detalles sobre la velocidad, crecientes, bajas, estrechos, chorros, vueltas, etc..., de este canal interesante. Apenas conocemos los ríos que descargan en él, y no tenemos idea de su curso, dificultades y punto hasta donde son navegables⁴⁶.

Tracer des voies, ouvrir des routes devient avant tout un travail d'écriture de la différence au sein d'un espace naturel considéré comme amorphe. Comme l'a remarqué, Jacques Derrida, « *l'histoire de l'écriture et l'histoire de la route, de la rupture, de la vía rupta, de la voie rompue, frayé, fractu, de l'espace de réversibilité et de répétition tracé par l'ouverture* »⁴⁷ sont à penser conjointement, comme « *l'écart et l'espacement violent de la nature, de la forêt naturelle, sauvage* ». La route s'écrit donc violemment comme différence dans l'indiscernable, comme espacement dans l'unique. Elle rompt l'espace en créant des segments répétitifs, interchangeable et complémentaires à même d'être intégré dans une logique utilitariste de l'instrumentalisation et de la quantification. Ce travail d'écriture dans le corps même du territoire passe par la formation d'une communauté de scribes spécialisés au service de l'archive de la patrie, pierre angulaire du projet civilisateur. Ce travail d'inscription de la différence dans l'espace exclut d'ailleurs tout autre type d'inscription qui ne passerait pas par le filtre théorique qu'imposerait une éducation aux sciences utiles :

⁴⁵ *Ibid.*, p. 290.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 288.

⁴⁷ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 158.

Un negro estúpido, pero atrevido, se hunde en los bosques; sigue primero el curso de los ríos; cuando estos ya no permiten barca, camina a sus orillas hasta su origen, que está bien cerca de la cima de la cordillera; la abandona entonces, y escala con trabajo este gran muro; busca otro arroyo que corre en sentido contrario; baja y ya tenemos un nuevo camino que ha formado la ignorancia y el arrojo sin elección ni conocimientos.⁴⁸

Ce chemin, puisqu'il n'est pas une fracture, pas même une ouverture, n'est pas un fait culturel : il ne se dissocie jamais de la nature ; il ne laisse aucune trace ou coupure culturelle sur laquelle pourrait se construire un système de différences. En disparaissant au moment même où il est créé, en n'impliquant aucune distance, aucun arrachement à soi, ce chemin ouvert à partir d'un savoir immédiat et intransitif est la négation même de l'utopie civilisatrice de Caldas.

Supposée immédiat et « naturel », le chemin du noir ou de l'indien s'oppose d'autre part à toute conception utilitariste de l'espace : au lieu de resserrer la trame territoriale, il dilate l'espace. Or, nous l'avons vu, c'est un espace contracté et simultané à l'échelle de la Nouvelle-Grenade que cherche à construire Caldas ; un espace à même de fonder une « *communauté imaginée* » autour de l'exploitation de ses ressources⁴⁹. Du coup, tout savoir local, toute représentation spatiale divergente, devient un savoir concurrent qui s'oppose à la vision historique d'un espace donné comme continuité et comme totalité exploitable, fruit d'un savoir unique et centralisé.

Le rejet de cette relation supposée immédiate au territoire, c'est-à-dire qui ne passerait pas par le filtre d'une éducation théorique, et de celui qui en est le porteur permet au discours créole de se fonder en le posant comme son autre. On retrouve en effet dans cette description de l'autre, les quatre notions qui, selon Michel de Certeau, structurent tout discours ethnologique, c'est-à-dire tout discours posant l'autre comme objet : l'oralité – son chemin n'est pas une écriture ; il reste condamné à l'immédiateté et à l'intransitivité – la spatialité – son incapacité à inscrire la trace l'installe dans la synchronie – l'inconscience – son activité n'est pas réfléchi mais le fruit de l'instinct ou de la coutume – l'altérité – une coupure culturelle est placée entre celui qui constitue l'objet du regard et le sujet regardant⁵⁰. De fait, l'autre, qui prend la figure du noir, de l'indien ou encore du métis dans l'œuvre de Caldas, se voit nier toute possibilité de participer en tant que sujet historique au projet de

⁴⁸ F. J. de Caldas, *op. cit.*, p.286.

⁴⁹ Benedict Anderson, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁰ Michel de Certeau, *L'écriture et l'histoire*, Gallimard, Paris, 1975, p. 245.

construction territoriale. Exclus de cette collectivité historique appelé à accomplir la destinée manifeste de la patrie, toujours désignés dans le texte par un article démonstratif ou un pronom personnel qui les distingue du « nous », ils sont avant tout définis comme une force de travail au service d'une utopie civilisatrice qui tend à les nier. Ainsi les indiens de la région de Popayán sont-ils en premier lieu définis comme « *agricultores, industriales y sagaces* »⁵¹. Dans un texte de José Manuel Restrepo paru en 1809 dans le *Semanario* et qui s'inscrit dans le projet de dévoilement territorial lancé par Caldas, cette logique violente de l'effacement prend même l'allure d'un fantasme qui est au cœur du désir civilisateur :

Ya parece que me transporto a tan felices tiempos, y que veo realizados estos sueños lisonjeros. Entro en las ciudades populosas: el gusto de la arquitectura se ha introducido en ellas; por todas partes encuentro fábricas, copiosas manufacturas, y todas la producciones de las artes (...) Corro a los valles ardientes: las márgenes del Cauca están cubiertas de cacao: allí el rico propietario, tendido en su hamaca, espera pacíficamente las riquezas que producen sus numerosos plantíos. Rebaños inmensos cubren las colinas: aquí se preparan los frutos para conducirlos a los puertos (...) pero mis deseos me arrebatan fuera de mi asunto.⁵²

Si la figure seigneuriale du riche propriétaire est au centre de la description, il est remarquable que dans les quelques lignes de cette rêverie, la syntaxe efface complètement les agents réels de la production. Qui travaille dans les plantations ? Qui prépare les productions pour les envoyer aux ports ? Le paysage fonctionne ici comme une machine discursive permettant non seulement l'occultation mais la réélaboration de relations de pouvoir et de rapport de production à travers une rhétorique de l'innocence : il construit ainsi une vision sociale et économique tout en déconstruisant les processus d'expropriation, de coercition et d'exploitation qui la rendent possible. Nous retrouvons dans cette rêverie, explicitement désignée comme la projection d'une pulsion utopique, l'expression du fantasme colonial d'un groupe social qui demande l'absolue disponibilité de l'espace, l'effacement de toute altérité et la conformité parfaite entre la réalité et la narration d'une histoire unitaire et monologique où l'autre est évacué en tant qu'autre précisément. Lorsque la

⁵¹ F. J. de Caldas, *op. cit.*, p. 283.

⁵² José Manuel Restrepo, *Producciones, industria y población de la provincia de Antioquia en el Nuevo Reino de Granada, Semanario del Nuevo Reino de Granada n°6-12, février-mars 1809, réimpression vol. I, p. 271.*

résistance est par trop visible, lorsqu'elle risque de faire resurgir les images ambivalentes qui fissurent l'utopie civilisatrice, c'est une rhétorique de la solidarité humaine qui prend le relais :

Pensemos en ser útiles a nuestros semejantes y a la patria ; pongamos los fundamentos en la erección de una sociedad patriótica ; reunamos nuestras luces y nuestros esfuerzos ; escribamos, pensemos por esos infelices. Ellos, es verdad, maldecirán la mano que los saca de su pereza y de sus vicios. Este es el caso del frénético que muerde con crueldad al que le pone en el baño en el agua; pero el cerebro se organiza poco a poco, los síntomas disminuyen y se termina con la salud y con el reconocimiento⁵³.

Dans ce discours du pastoralisme bénévole qui prétend dépasser les intérêts d'une classe au nom de l'universalité des valeurs civilisatrices, Caldas non seulement produit une vision sociale duelle qui sépare les lettrés des illettrés, mais il redouble cette rupture en y calquant les rapports de production selon le même schéma duel : les uns civiliseront pour répondre à l'appel de la patrie, les autres produiront. La syntaxe de la phrase, en opposant très nettement un « nosotros » sujet grammatical et historique, d'un « ellos », objet spatial et inerte de l'action, reproduit cette structure excluante. La violence de l'image finale, qui assimile l'action de cette collectivité historique à un traitement de choc, laisse peu de doutes quant à la violence des méthodes envisagées pour se délester de ce « fardeau du créole lettré ».

Éduquer pour distinguer

Nous l'avons vu, l'éducation permet l'affirmation d'une communauté historique en dévoilant d'une part la destinée manifeste de la patrie et en posant d'autre part comme autre ceux qui ne sont pas capables de produire un savoir conforme à cette destinée. Elle permet aussi de restaurer et d'intensifier symboliquement les termes de cette différence perçue comme menacée par les processus de métissage en cours, en affirmant l'autorité d'un sujet collectif identifiable à une tradition culturelle légitime et irrévocable – celle de l'Europe des Lumières – et en dévalorisant ceux qui ne peuvent s'en réclamer.

Todos los habitantes de esta bella porción de América se pueden dividir en salvajes y en hombres civilizados (...) Los segundos son los que, unidos en sociedad, viven bajo las leyes suaves y humanas del monarca español. Se

⁵³ F. J. de Caldas, *Diarios de viaje, Obras completas*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1966. p. 291.

distinguen tres razas de origen diferente: el indio indígena del país, el europeo su conquistador, y el Africano introducido después del descubrimiento del Nuevo Mundo. Entiendo por europeos no solamente los que han nacido en esta parte de la tierra, sino también sus hijos, que conservando la pureza de su origen, jamás se han mezclado con la demás castas. A estos se conoce en América con el nombre de criollos, y constituyen la nobleza del Nuevo Continente (...). De la mezcla del indio, del europeo y del negro, cruzados de todos modos y en proporciones diferentes, provienen el mestizo, el cuarterón, el mulato, etc., y forman el pueblo bajo de esta colonia⁵⁴.

Une première grande division permet de séparer, parmi les habitants de la Nouvelle-Grenade, les humains – « *hombres civilizados* » – de ceux à qui est rhétoriquement dénié le droit d'être nommé ainsi, « *los salvajes* », évacuant ainsi les tribus nomades des llanos dans un « no man's land » symbolique et réel où elle ne menacent pas la civilisation. La menace de l'autre apparaît surtout sous la forme d'un métissage rampant, désordonné mais apparemment contenu dans les limites d'une catégorie sociale isolée. La peur de l'indifférence qui est à la base de cette répudiation du métissage provoque en effet la constitution, par compensation, d'un système hiérarchique de caste absolument rigide. À l'exemple du *Systema naturae* de Linné, le système racial de Caldas se présente comme une taxinomie idéale de forme pure où les métis – tous ceux n'entrent pas dans les catégories au préalable définies – sont relégués dans une catégorie fourre-tout et orpheline. Ce dispositif de scientificité, qui tend à rigidifier le système de caste en place en lui accordant une cohérence logique, fonctionne comme une intensification rhétorique de la différence et de la répudiation de l'autre.

Ce système de classification socio-raciale hérité de la société coloniale est traversé dans l'œuvre de Caldas par un clivage géographique qui le redouble et lui octroie une apparente scientificité. En appliquant les théories déterministes de Buffon à la société néo-grenadine dans ces deux plus grands essais – *Estado de la geografía*, et *Del influjo del clima sobre los seres vivientes* – il reprend certes les anciens préjugés coloniaux mais les intègre, à partir d'un appareil scientifique, dans une classificatoire raciale qui s'ancre dans l'espace. Caldas, en distinguant deux zones inégalement dotées en terme de développement humain, produit une topographie morale de la Nouvelle-Grenade.

⁵⁴ F. J. de Caldas, *Estado de la geografía*, op. cit., p. 276.

Les Andes moyens sont en effet décrits comme des espaces arcadiens propices au développement d'une culture capable de rivaliser avec l'Europe :

La región media de los Andes, con un clima dulce y moderado, produce árboles de alguna elevación, legumbres, hortalizas saludables, mieses, todos los dones de Ceres, hombres robustos, mujeres hermosas de bellos colores, son el patrimonio de este suelo feliz⁵⁵.

La « zone torride », même si elle est célébrée pour ses richesses potentielles, reste quant à elle, le lieu de l'abjection humaine :

El hombre en estas regiones, bajo un clima abrasador, casi se desnuda: una red, una hamaca, algunas plataneras que no exigen cultivo, forman sus riquezas. Sus ideas son tan limitadas como sus bienes. El reposo y el sueño hacen sus delicias. Su moral... bien se deja de ver que no puede ser la más pura⁵⁶.

Le raisonnement tautologique qui est à la base de cette description permet de relier le visible à l'invisible dans un va et vient permanent qui occulte le caractère mythique de celui-ci : l'habitant du Magdalena est nu et ne possède rien, donc ses idées sont limitées. Inversement, le fait qu'elles soient limitées explique qu'il ne possède rien. En d'autres termes, à partir des signes visibles on peut déduire le caractère invisible de l'objet lequel est projeté en retour sur le concret et l'observable. Notons que la cohérence du raisonnement est bâtie sur deux figures de style qui se combinent : la métonymie et la métaphore. Le filet ou le hamac désignent ainsi la simplicité de celui qui les emploie par une relation métonymique, le passage de la pauvreté matérielle à la pauvreté intellectuelle puis à la pauvreté morale se fait sur le mode métaphorique, ces réalités hétérogènes étant reliées par le trope transitif de la pauvreté.

C'est une même structure mythique du raisonnement qui permet la distinction qualitative entre ceux qui vivent dans les Andes et ceux qui habitent les vallées et les côtes du pays. Pour Caldas l'infériorité essentielle de l'homme des régions tropicales est due au climat torride tandis que la supériorité de l'homme des Andes tient avant tout à la jouissance d'un climat plus modéré. Encore une fois, derrière l'appareil scientifique, se constitue une cohérence basée sur une série d'équivalences sémantiques entre le climat, la topographie et les êtres humains : les Andes, hauts et tempérés sont effet naturellement faits pour donner naissance à un homme tempéré et capable de

⁵⁵ *Ibid.*, p. 274.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 288.

produire une culture élevée ; à l'inverse, les régions chaudes et basses produisent des êtres d'essence inférieure, livrée tous entiers aux passions dévoratrices et torrides. Dans son essai *Del influjo del clima sobre los seres vivientes* la classification des êtres culmine dans une véritable érotique de l'espace :

Los campos, las mieses, los rebaños, la dulce paz, los frutos de la tierra, los bienes de una vida sedentaria y laboriosa están derramados sobre los Andes. Un culto reglado, unos principios de moral y de justicia, una sociedad bien formulada y cuyo yugo no se puede sacudir impunemente, un cielo despejado y sereno, un aire suave, una temperatura benigna, han producido costumbres moderadas y ocupaciones tranquilas. El amor, esta zona torrida del corazón, no tiene esos furores, esas crueldades, ese carácter sanguinario y feroz del mulato de la costa (...) Las castas todas han cedido a la benigna influencia del clima, y el morador de nuestra cordillera se distingue del que está a sus pies por caracteres brillantes y decididos⁵⁷.

Il est facile de constater, à la base de cette topographie morale du pays, ce que Bourdieu appelle un socle mythique, c'est-à-dire une « *véritable structure fantasmatique qui soutient toute la théorie* » à partir d'un réseau minimal d'opposition⁵⁸. Ici, l'ensemble des termes opposés se ramènent à une grande opposition, celle du masculin et du féminin. Les hommes des Andes sont modérés, réfléchis, ils possèdent des principes moraux et une volonté intacte. À l'opposé le mulâtre, spatialisé comme représentant de la côte, est condamné aux fureurs de cette passion féminine par excellence qu'est l'amour physique, il est jaloux, intempérant, sans cesse à la merci de passions hystériques, qui une fois consommées le plonge dans l'inaction et la prostration. Cette relation fantasmatique entre la passivité et la féminité, l'activité et la masculinité, permet encore une fois à Caldas d'imposer une vision sociale qui justifie les rapports de production et de domination en place ; en effet seul un pouvoir patriarcal et autoritaire à même de maîtriser et de réguler cet empire du féminin sur les populations des côtes permettra leur mise au pas :

Acostumbrados a la servidumbre, se sujetan con facilidad a la voz imperiosa de un solo hombre, a quien pudieran despreciar impunemente. Confinados

⁵⁷ F. J. De Caldas, *Del influjo del clima sobre los seres organizados*, *Semanario del Nuevo Reino de Granada*, n° 22-30, Mayo-Julio 1808, *Obras completas*, *op. cit.*, p. 100.

⁵⁸ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 335.

en un rincón de estos bosques inmensos, entregados sin reserva a enriquecer a su dueño (...) ignoran como el trapista todas las vicisitudes y todas la revoluciones del género humano.⁵⁹

Au-delà de cette logique du maître et de l'esclave, on retrouve à travers ces réseaux d'opposition la peur européenne et créole du pouvoir débilisant et féminisant des tropiques : les climats torrides conduisent immanquablement à la perte de la volonté, à la lassitude et inévitablement à la perte de l'individuation. La description des habitants du Chocó se poursuit ainsi :

Todos los días de su vida son iguales, y a sus ojos parece que el tiempo ha perdido su imperio y que todas las cosas se han fijado para siempre. Su ambición se limita a merecer el mando de su tribu y su codicia a recojer el valor de su persona. Sin ideas, sin otro conocimiento que los de su bosque y de sus ríos, nada desea, y vive contento en el centro de una barraca miserable⁶⁰.

On peut remarquer que le sujet de l'action glisse imperceptiblement d'un « *ellos* » à un « *él* » qui possède la même valeur généralisante. Les actions individuelles ne sont en effet pas distinguables de celles de la tribu, tout comme la raison ne l'est pas des passions, ni le plaisir du travail. Sphère publique et sphère privée se fondent dans une indifférenciation générale où sont transgressées de façon permanente les limites qui définissent le sujet. La géographie humaine de Caldas, avec sa compartimentation raciale de l'espace, permet de restaurer la différence en inscrivant dans le corps même de la patrie les limites qui séparent la barbarie de la civilisation, le sujet de l'objet, l'individu des masses. Une façon de conjurer la peur, entretenue par la fameuse controverse européenne autour de l'infériorité supposée de l'Amérique, d'une dégénérescence de la race européenne, d'un devenir natif où viendrait progressivement à disparaître les termes de la différence. L'abjection n'est donc finalement pas seulement liée à la condition des natifs mais aussi à la crise spéculaire d'une conscience créole se voyant devenir natif, se voyant à son tour devenir objet.

On retrouve en effet chez Caldas une véritable peur de la contamination qui se fonde sur le mythe de la dégénérescence par le sol, par la nature. La prolifération et l'instabilité des formes, le cycle accéléré de la vie et de la mort,

⁵⁹ J. F. de Caldas, p. 280.

⁶⁰ *Idem*.

Philippe Colin

la fertilité illimitée des sols et l'abondance de la matière en décomposition font des régions tropicales un lieu infiniment menaçant où la forme individuée est condamnée à la dégénérescence, c'est-à-dire au passage d'une degré élevé d'organisation à un niveau plus faible d'organisation :

Por todas partes vemos el junco con la rosa (...); los aromas mezclados con las exhalaciones mortales, el antídoto con el veneno, lo grande y lo pequeño, lo bello y lo horroroso, lo estéril y lo fecundo, la dilatada duración y los momentos⁶¹.

Les vallées et les côtes sont le lieu où incubent toutes les mutations – formes nouvelles, maladies nouvelles, créatures nouvelles – qui viennent hanter la tranquillité pastorale des régions andines. Il me semble intéressant d'analyser à ce propos l'étude que fait Caldas dans son essai sur le climat sur la prolifération des goîtres en Nouvelle Grenade. Il situe tout d'abord l'épicentre du mal sur l'axe que trace le fleuve Magdalena :

Todos los países que riega el Magdalena desde su origen, Tacaloa, el Timaná, Neiva, Honda, Mariquita, y Monpós están infectados de cotos y abundan de mudos y insensatos.⁶²

À cela rien d'étonnant, la vallée du fleuve Magdalena, avec ses forêts épaisses, sa fantastique prolifération de formes, d'hybridations humaines et animales, ce lieu de l'hubris qui conduit à la perte de toute individuation, est à l'origine de l'abjection tant morale que physique qui menace la Nouvelle Grenade :

Desde Honda el Magdalena no riega sino bosques. Algunas poblaciones cortas hay en sus orillas, y sus moradores son más viciosos que los de la parte media. Parece que la inmoralidad y la desidia se aumentan con las aguas del Magdalena⁶³.

Or c'est précisément cette eau, lieu de l'indifférenciation primordiale, qui est la responsable de cette maladie : « *Estoy firmemente persuadido de que las aguas son la causa de los cotos* ». Ceux qui vivent dans les zones indifférenciées des rives du fleuve sont les premières victimes d'un mal qui s'étend peu à peu à travers tout le pays. D'endémique et circonscrit, il est

61 J. F. de Caldas, *Del influjo del clima*, op. cit., p. 102.

62 *Ibid.*, p. 114.

63 *Idem.*

devenu selon Caldas, épidémique, instable et proliférant. La périphérie menace dès lors les centres de civilisation : l'informe en expansion s'empare peu à peu de la forteresse géographique des Andes, dernière garante de la stabilité des formes.

Esta espantosa enfermedad se ha propagado maravillosamente en el Reino. En los países ardientes, en los templados y en los fríos hace progresos rápidos todos los días. Nosotros vemos con el mayor dolor que en los jóvenes en quienes la Patria había puesto sus esperanzas, la belleza misma se carga más y más este mole que la deforma y la degrada, y los frutos de sus matrimonios son unos seres desgraciados, unos seres inútiles y una carga para el Estado. ¡Tal vez dentro de diez o veinte años un tercio o la mitad de la población es de insensatos!⁶⁴

Dans ce tableau cataclysmique, c'est la périphérie qui colonise le centre. L'autre, n'est plus cet être faible et marginal relégué aux confins de la Nouvelle-Grenade, mais il possède une capacité de reproduction et de transgression illimitée. En empruntant les mêmes voies que la civilisation, les fleuves, il révèle aussi une remarquable capacité d'adaptation. La compartimentation de l'espace néogrenadin ne semble plus pouvoir jouer son rôle de régulateur social. Le goitre, l'informe, le métis sont déjà aux portes de la cité. Mais alors, comment un tel mal, capable de s'approprier des moyens d'expansion du projet civilisateur, peut-il être défait ? Caldas y répond :

Yo voy a comunicar mis observaciones y las ajenas, yo voy a excitar ideas que si no remedian nuestros males, si no enjugan las lágrimas de los desgraciados, a lo menos llamarán la atención de nuestros médicos y los obligarán a trabajar en este objeto de la última importancia⁶⁵.

C'est donc non seulement la production de connaissances mais aussi la maîtrise des flux d'information qui permettra à terme d'enrayer une épidémie qui s'engouffre dans les failles d'un réseau de connaissances encore trop lâche. La tâche est donc urgente : il faut élaborer l'archive globale de la patrie, ce rempart épistémologique à l'informe débordant.

Car en effet, à la veille des indépendances, écrire la géographie, constituer l'archive de la patrie par l'apprentissage et l'enseignement des sciences utiles revient à constituer un réseau de formes stables capable de soumettre l'informe, l'incohérent, l'hybride, le métis à l'ordre du discours et du marché ; c'est aussi se réapproprier l'histoire naturelle pour l'intégrer à

64 *Idem.*

65 *Idem.*

Philippe Colin

l'utopie civilisatrice ; c'est ériger une représentation hégémonique et global du territoire qui soit capable d'étouffer, de marginaliser ou de disperser la voix de l'autre ; c'est enfin poser le sujet du discours comme la seule collectivité historique dépositaire et exécutante de la « destinée manifeste » de la patrie.

Philippe COLIN
Docteur
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Picasso et le théâtre

Le théâtre dans la peinture de Picasso

IL EST FRAPPANT de constater à quel point l'œuvre dessinée et gravée de Picasso, tout comme sa peinture, est emplie par des conceptions de spectacles imaginés. Dans la dernière partie de sa vie, tout deviendra lieu de spectacle. Lorsque l'on regarde l'œuvre de Picasso, on découvre un parallèle entre la peinture et le théâtre. Il en est venu à considérer l'une et l'autre comme des moyens comparables de créer un monde d'illusions avec des images qui aident à mieux connaître le monde réel dans lequel nous vivons.

Picasso aime se mêler aux êtres humains qui créent le spectacle. Il porte un grand intérêt à l'effort physique que le spectacle leur demande, au rituel qu'ils doivent subir, à la virtuosité de leur jeu. L'artiste s'est projeté si loin dans ce domaine qu'il est devenu lui-même un homme de théâtre. Dès ses débuts en peinture, il passe du spectacle qu'est la corrida, à une passion pour la vie du cirque en arrière-plan de la période des saltimbanques, qui se manifeste par la fréquentation continue de Médrano et de ses acrobates.

C'est entre 1916 et 1925 que Picasso aborde le théâtre dont il subit la fascination. L'entrée des Ballets Russes dans la création de Picasso avec *Parade*¹ en 1916-1917 et le travail pratique des décors et des costumes, la collaboration avec Massine, Satie, Cocteau et les danseurs, bouleversèrent son art et même sa vie privée. En effet, c'est dans les Ballets Russes qu'il rencontra Olga Kokhlova, alors danseuse, qu'il épousera à Paris en 1918. Le ballet *Parade* fut présenté à Paris le 18 mai 1917. Le rideau, peint d'Arlequins,

¹ 1917, *Parade* : Ballet par Jean Cocteau et Léonide Massine ; musique d'Erik Satie ; rideau, décor et costumes par Picasso. Créé par les ballets Russes de Diaghilev.

pierrots et autres personnages de cirque, comportait au premier plan un grand cheval blanc et une danseuse parée d'un tutu. Pour décorer le rideau, Picasso avait renoncé à ses spéculations cubistes.

En 1918, il revient au théâtre avec enthousiasme et dessine d'autres décors et des costumes pour les Ballets Diaghilev (directeur des Ballets Russes) dans lesquels apparaissent en alternance des motifs d'avant-garde et des interprétations classiques comme *le Tricorne*², *Pulcinella*³, *Cuadro Flamenco*⁴, *L'après-midi d'un faune*⁵, ou encore *Antigone*⁶.

Dans les *347 Gravures*, la plus significative quant à son attrait pour le théâtre est celle dite *Picasso, son œuvre, son public*⁷ de 1968, où il rassemble tout le monde et se met en scène une dernière fois, gravant son portrait de profil entre un personnage du temps de Louis XI et un acrobate qui a le visage de Vollard. Le spectacle et l'histoire de sa vie ne feront qu'un jusqu'à la fin de son existence. Picasso aura étendu cette assimilation avec la création de ce double que fut Arlequin en 1905, auquel il confia le roman de sa paternité déçue, au temps de sa liaison avec Madeleine. Mais aussi la tragédie de la maladie de sa compagne Eva, en 1915, au milieu des tueries de la guerre. Arlequin réapparaîtra la paix venue. Cependant, Picasso projette alors ses rêves dans un monde antique de baigneuses nues avec un joueur de flûte de Pan au temps de sa romance au Cap d'Antibes en 1923 avec Sarah Murphy.

L'artiste n'a eu de cesse de dégager sa peinture de l'anecdote académique qu'on lui enseignait et où il triomphait. Au contraire, il œuvrait afin de la laisser aller à *La Vie*⁸, pour reprendre le titre de sa célèbre toile bleue de 1903, peinte après son chef-d'œuvre académique, *Les Derniers Moments*⁹, qui avait

2 1919, *Le tricorne* : Ballet par Léonide Massine (d'après Alarcon) ; musique de Manuel de Falla ; rideau, décor et costumes par Picasso. Créé par les ballets Russes de Diaghilev.

3 1920, *Pulcinella* : Ballet par Léonide Massine (d'après la Comedia dell'Arte) ; musique d'Igor Stravinsky (d'après Pergolèse) ; décor et costumes par Picasso. Créé par les ballets Russes de Diaghilev.

4 1921, *Cuadro flamenco* : Suite de danses andalouses traditionnelles ; décor et costumes par Picasso. Spectacle créé par Diaghilev.

5 1922, *L'après-midi d'un faune* : Ballet de Vaslav Nijinsky ; musique de Claude Debussy ; rideau par Picasso. Reprise d'une création originale des ballets Russes de Diaghilev.

6 1922, *Antigone* : Tragédie par Jean Cocteau (d'après Sophocle) ; décor par Picasso. Créé par Charles Dullin au théâtre de l'atelier à Paris.

7 *Picasso, son œuvre, son public*, Mougins, 16-22 mars 1968. Gravure à l'eau-forte, 29,5 × 56,5 cm. Collection Christie's.

8 *La vie*, Barcelone, 1903. Huile sur toile, 197 × 127,3 cm. The Cleveland Museum of Art.

9 *Les derniers moments*, Barcelone, 1899. Huile sur toile, 23,6 × 35,2 cm. Musée Picasso, Barcelone.

représenté l'Espagne à l'Exposition Universelle de 1900. Picasso exprime à travers son art ce que l'expérience de la modernité ajoute aux chefs-d'œuvre des maîtres anciens. Lorsque la crise dans sa vie privée, jointe aux dérèglements du monde à la fin de 1929 et au début des années trente, l'incita à un réexamen de la peinture d'histoire rejetée jusque-là comme anecdotique, il va inventer un nouveau théâtre entre sa toile de la *Crucifixion*¹⁰ de 1930, la gravure de la *Minotaumachie*¹¹ de 1935 et *Guernica*¹².

Ainsi se forme le langage pictural de la tragédie pour Picasso, aussi bien avec les *Dessins d'après la Crucifixion de Grünewald*, qu'avec des peintures de corrida au comble de la violence. Il se crée alors un nouveau double qui n'est plus Arlequin, mais le Minotaure, ce qui renforce la présence de la corrida comme scène de l'aventure humaine et de sa propre vie.

La composition de *Guernica* réunit des éléments dans la perspective d'un décor sur une scène, encadrée de façades de maisons, éclairée en son centre par une lampe électrique. Picasso a multiplié les signes, les contrastes des gestes et des attitudes qui nous transportent dans ce drame théâtral. La représentation par la peinture du massacre de Guernica met en scène tous les protagonistes de cette tragédie humaine. Mais aussi de la tragédie de l'Espagne étendue au monde. La peinture à elle seule produit l'unité de temps et l'unité de lieu de ce théâtre dramatique qui cesse ainsi d'être daté et localisé pour atteindre à l'universalité classique.

C'est la dimension théâtrale de *Guernica*, qui crée la force de l'expérience tant visuelle qu'émotionnelle. Depuis 1937, Picasso a lutté continuellement dans ses peintures contre les attitudes figées et l'arrêt de l'action. Il veut que ses personnages soient animés, il veut les investir des apparences de cette réalité dont ils ne peuvent jamais s'emparer parce qu'ils évoluent dans l'illusion. Aussi leur impose-t-il des changements perpétuels d'attitude, d'expression et de gestes et leur donne pour ainsi dire un rôle à jouer à travers une série de toiles qui se succèdent comme les séquences d'un film.

Picasso a pris possession du théâtre pour le mettre à son service. Au service d'une peinture capable de faire front à la tragédie du XX^e siècle. Lorsque Pierre Blanchard envisage de monter la tragédie de Sophocle au théâtre des Champs-Élysées, il souhaite collaborer avec Picasso pour les décors. Il lui écrit : « *Je sais que nous pouvons réussir quelque chose de*

¹⁰ *La Crucifixion*, Paris, 1930. Huile sur contreplaqué, 50×60,5 cm. Musée Picasso, Paris.

¹¹ *La Minotaumachie VII*, Paris, 23 mars 1935. Gravure à l'eau-forte, 49,8 × 69,3 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

¹² *Guernica*, Paris, 1 mai-4 juin 1937. Huile sur toile, 349,3×776,6 cm. Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid.

fracassant, et que c'est vous et vous seul qui avez la clef». ¹³ Avec l'histoire du décor d'*Œdipe-roi*¹⁴, l'imprégnation de Picasso avec la culture antique au travers des faunes, centaures, nymphes et minotaures dansant et chantant dans ses diverses œuvres des années d'après-guerre, est ressentie malgré sa propre interprétation du mythe. En effet, le décor final, abstrait, avec cette barque ornée d'un œil géant, métaphore du destin et de sa fatalité, dérouté le spectateur. De ce fait, Picasso intervient dans le spectacle et en transforme la dimension. Cet œil unique devient le lieu du drame, « œil du savoir, mais du savoir interdit ». L'œil signifie pour Picasso le regard sur la vie qui est l'essence du théâtre, ce qui renvoie à l'étymologie grecque du mot « théâtre » : *théa*, qui exprime l'action de contempler. Chaque fois qu'il prend le parti du théâtre, Picasso confie à sa peinture le soin de nous transporter dans un ailleurs, où la destinée qui apparaît sous notre regard. Le génie de l'artiste s'offre à lui-même un spectacle continu, met perpétuellement en scène le monde et ses figures, anime celles-ci, les fait crier, jouer et danser, les habille, les déguise et les torture. Maître des formes, des déformations et des transformations, il est démiurge et dramaturge. Tout son génie et toute son œuvre, y compris ses natures mortes, sont empreints de ce caractère d'évidence théâtrale.

Ses expériences dans le théâtre ont ouvert la porte à la grande floraison du cubisme tardif : les natures mortes, les *Trois Musiciens*¹⁵, les *Arlequins*, la série des *Guéridons* et en dernier lieu cette toile déchaînée et déchaînante qui s'intitule théâtralement *La Danse*¹⁶. Le passage de Picasso par le théâtre s'avère important par la nouveauté de conception qu'il y a apportée dans sa façon de manier les éléments constitutifs d'un décor. Le maître s'est emparé du théâtre tout comme le théâtre s'est implanté dans son imagination et dans sa vie.

Picasso vivait parmi la troupe de Diaghilev. Il réalisait les portraits des membres de celle-ci, les observait pendant les répétitions, envisageait différentes poses pour les chorégraphes et s'inspirait des aventures de certains des principaux personnages. De tout cela sont nées les nombreuses compositions avec des danseurs et des danseuses depuis 1917. C'est le théâtre qui a rendu vivants les pierrots, les clowns, les arlequins et les multiples hommes-musiciens qui apparaissent tour à tour dans sa peinture depuis le début du

¹³ Lettres de Pierre Blanchard à Picasso, archives du musée Picasso, Paris.

¹⁴ 1947, *Œdipe Roi* : Tragédie par Sophocle ; décor par Picasso. Présentée par Pierre Blanchard au théâtre des Champs-Élysées à Paris.

¹⁵ *Musiciens aux masques*, Fontainebleau, 1921. Huile sur toile, 200,7×222,9 cm. The Museum of Art, New York.

¹⁶ *La danse*, Paris Monte Carlo, 1925. Huile sur toile, 215×142 cm. Tate Modern, London.

siècle et qui lui a permis de les libérer de leur fardeau de sentiments mélancoliques.

Enfin, le théâtre a permis à Picasso de cultiver en lui-même cet esprit de régisseur et dramaturge né, qui se fait sentir à travers de nombreuses métamorphoses successives de décor et de composition auxquelles il oblige à se soumettre les personnages picturaux qu'il a créés. Il y a tant d'exemples saisissants, que ce soit les scènes de la vie passionnée et déchirante du Minotaure, ou celles des faunes et centaures gambadants de la série dite d'*Antipolis ou La joie de Vivre*¹⁷, ou les fameux *Déjeuners*, ou la série du *Peintre et son modèle*.

Ses clowns dolents et ses arlequins tristes accompagnaient les tribulations de ses saltimbanques livides sur des plages désertes et dans les crépuscules d'un monde fantomatique quand Picasso rencontra Apollinaire et ses baladins. On n'imaginait pas qu'il pût y avoir d'autres théâtres à la détresse humaine et à sa rage obstinée de survivre. Les « bleus » et les « roses » de l'artiste faisaient scintiller les décors perpétuellement vides de la misère, dans l'éclat froid d'une lumière de mélodrame et de théâtre ambulante. Picasso s'obstine et émet l'idée de faire qu'une surface rassemblant dans une harmonie rythmique des formes et des couleurs devienne aussi une bataille, un baiser, un paysage, une femme nue, en un mot, une *scène*. Les personnages disparaissent bientôt de la scène pour ne plus exister qu'en décor.

C'est l'objectivité inanimée du cubisme qui a séduit Cocteau pour réintroduire la vie au théâtre et il s'adresse à celui des peintres dont il sait qu'il est le plus dégagé des idées toutes faites pour jouer du paradoxe. Cocteau vient donc chercher Picasso et le persuade de transformer les personnages du drame en objets, et le décor du drame en vie, ou de mêler indissolublement les uns et les autres dans un même système de montage, tout comme il le fait dans ses tableaux, ses papiers collés et ses sculptures.

Situant une Espagne de théâtre, Picasso se laisse porter par sa passion nouvelle pour les salles dorées et pourpres et dépeint un rideau, des décors et des costumes d'une allure plus classique et plus vériste que ceux de *Parade* dans *Antigone*.

Pourquoi Picasso et le théâtre ? Le théâtre revêt chez lui certains caractères particuliers que l'on retrouve dans certaines de ses œuvres. Le spectacle est pour Picasso de nature visuelle. Des saltimbanques, aux toreros, des entraîneuses de brasseries et des danseuses de cabaret aux colombines, de *Parade* aux *Déjeuners sur l'herbe*, un goût inaltérable du spectacle, de la

¹⁷ *Antipolis ou la Joie de vivre*, Antibes, 1946. Huile sur bois aggloméré, 120×250 cm. Musée Picasso, Antibes.

scène qui se joue et se vit sous nos yeux anime la peinture de Picasso. Son théâtre se caractérise par le cachet dramatique et scénique dont l'artiste investit les thèmes qui ne doivent rien au théâtre et qui pourtant ont une tendance poétique et réaliste.

Où débute et où s'achève le théâtre ? Où la vie devient-elle comédie ? Une indissoluble unité soude les deux et surtout chez Picasso. Tout ce qu'il tient de la vie, il l'a mis en scène au théâtre, et tout ce qu'il a pris au théâtre se retrouve dans l'ensemble de son œuvre.

Influences réciproques entre théâtre et peinture

Dans ses œuvres créées pour le théâtre ou dans l'atmosphère du théâtre, Picasso se révèle très scrupuleux, comme en témoigne son souci permanent d'exclure toute complication ou complexité spatiale. En même temps, il traite ces œuvres comme toutes les œuvres peintes ou sculptées, avec la même volonté de grandeur et de monumentalité, propre à son génie. Mais aussi avec un sens de la vie qu'il inculque à toutes ses œuvres y compris ses natures mortes. Aussi, nulle différence entre les toiles de fond ou rideaux de scène conçus pour un spectacle et celles peintes sur un chevalet. Aucune différence non plus entre ses personnages de théâtre et ceux de ses peintures. C'est toujours le même sens de la vie qui l'inspire. Le génie de Picasso se manifeste en ce qu'il impose une évidence spectaculaire et dramatique, dans ses œuvres théâtrales, qui provient de son seul art de voir et de peindre. « Donner à voir », comme le chantait Éluard, c'est la pensée et l'art de Picasso, quelle que soit l'œuvre qu'il nous donne à voir et la vision qu'il nous en propose.

La plupart des paysages de Picasso répondent à une disposition spécifique de l'espace. C'est la seule spécificité théâtrale que l'on retrouve dans l'ensemble de son œuvre. À savoir l'emboîtement d'écrans et d'éléments faussement perspectifs qui laissent entièrement le choix de la profondeur. À cela, s'ajoute parfois l'impression d'un déroulement dramatique devant une toile de fond, répondant à la simplicité toujours recherchée par Picasso et à la conception anecdotique des premières œuvres parisiennes. Dans les paysages du peintre, on peut noter le caractère très particulier de la nature. Le cadre de ses scènes de genre y apparaît comme un fond théâtral impersonnel dont l'aspect très général rend compte d'un univers dramatique beaucoup plus que de lieux précis et définis. Ces paysages ont presque toujours un caractère théâtral en ce qu'ils se présentent comme l'occupation d'un lieu à trois murs comme au théâtre. Même lorsqu'il s'agit d'une nature vaste et généreuse.

Cependant, Picasso a trop à peindre pour continuer à se soumettre à la vie théâtrale comme il l'avait fait pendant huit années à l'époque des Ballets Russes et des entreprises de Cocteau. Il se préoccupe de ses proches, de ses taureaux qui deviennent objets, sujets à peindre, à sculpter, à graver. Pour le maître, une atmosphère merveilleuse et teintée de notes surréalistes auréole le théâtre tout comme ses propres créations. Quand il sera de nouveau amené à retravailler pour le théâtre, il laissera aux seules vertus du théâtre, des textes et des spectacles ou des histoires, le soin d'émerveiller le public. Nous ferons allusion brièvement plus loin aux deux pièces de théâtre qu'il a écrites.

Pour soutenir le merveilleux des poèmes andalous de Federico García Lorca, la mystique tension solaire et aride de son *Chant funèbre pour Ignacio Sanchez Mejias*¹⁸, il se contente d'une large toile de fond au motif du taureau, évocateur et suggestif afin que les éclairages, et les vers, s'animent d'une vitalité brûlante et magique. On note l'influence du théâtre sur la peinture de Picasso à travers les portraits que l'artiste a fait des personnalités travaillant avec lui, célébrant ainsi les Ballets Russes. Entre autres, il y eut ceux de Massine, Diaghilev, Satie, Stravinsky et Manuel de Falla.

Arlequin, personnage de *Pulcinella*, dont le caractère symbolique est incontestable et qui est présenté tour à tour comme joueur de sérénade, amoureux transi ou mélancolique, subsiste encore pendant quelques années dans l'œuvre de l'artiste. Nous le retrouvons dans les peintures de 1923 et 1924. Picasso a peint son fils Paul en arlequin en 1924, et en pierrot en 1925. *Pulcinella* représente donc l'épanouissement d'un thème adopté par le peintre et dont on peut voir les répercussions dans son œuvre picturale ultérieure.

Ainsi, le théâtre a fourni à Picasso des sujets picturaux tout en exerçant une certaine influence sur ses méthodes de composition. Au travers du théâtre, le peintre a trouvé l'occasion de renouer des contacts avec le monde classique à un stade de son propre développement artistique où cela pouvait lui être le plus utile. Le théâtre lui a également permis de s'extérioriser en lui fournissant des spectacles espagnols à décorer. C'est aussi grâce au théâtre que l'artiste a eu la possibilité d'enrichir ses connaissances des ressources plastiques et expressives du corps humain, de mettre à l'épreuve dans l'espace l'efficacité de ses découvertes picturales, et d'arriver en peinture à donner vie à ses personnages.

La danse de 1925, est une toile qui marque la rupture de Picasso avec le monde du théâtre. La douleur prend le dessus sur l'exaltation et il se moque avec amertume de l'art de la danse et de ses interprètes. Avec ce chef-

¹⁸ 1954, *Chant funèbre* : Poème de Federico Garcia Lorca ; décor par Picasso. Présenté au théâtre 347 à Paris.

Malika Amrane

d'œuvre, véritable déchaînement de passions bridées, Picasso renie le ballet et les danseurs pendant une période qui va durer vingt ans.

Le théâtre au service de Picasso

Deux formes de spectacle ont pris plus d'importance dans son œuvre depuis sa participation active au théâtre : le cirque et la corrida. Dans sa jeunesse (1904-1905), Picasso dans ses représentations de cirque, insistait davantage sur les misères de l'existence solitaire et pathétique des figurants du cirque, qu'aux prouesses acrobatiques et au spectacle en lui-même. En 1930, le peintre se saisit du spectacle et prend dans ses peintures des libertés extravagantes avec le corps humain. Liberté qui lui permet d'extérioriser les émotions personnelles que lui inspirait l'avenir de son art.

Au cirque, l'artiste a pu observer les contorsions d'un acrobate homme caoutchouc. Il se rassura en voyant que les libertés prises dans ses tableaux n'étaient pas aussi irrationnelles qu'il le pensait. Trois versions naissent de *L'acrobate*¹⁹. Picasso dira alors :

L'art est un mensonge qui nous permet d'atteindre la vérité [...] La vérité se réalise par-delà la toile. Jamais sur la toile. Elle se réalise dans le rapport que la toile entretient avec le réel²⁰.

Le spectacle permit à Picasso de confirmer que son imagination était le reflet de la réalité. En 1933, l'artiste fait une série de peintures sur lesquelles on voit des trapézistes évoluant au-dessus de la piste illuminée par des projecteurs. Ces toiles témoignent de la véritable fascination du peintre pour le spectacle. Entre 1945 et 1947, Picasso a souvent choisi des scènes de cirque avec des clowns pour décorer ses céramiques. En 1954, quelques lithographies présentent une vision plus pittoresque et drôle du cirque comme *Personnages masqués V*²¹, *Au cirque VII*²², *La famille du saltimbanque*²³.

La corrida, spectacle fortement dramatique, repose sur un fondement de théâtralité évident. Les costumes traditionnels, le rituel, l'art dans le jeu des

¹⁹ *L'acrobate*, Paris, 18 janvier 1930. Huile sur toile, 162×130 cm. Musée Picasso, Paris.

²⁰ Domenico Porzio et Marco Valsecchi, *Connaitre Picasso*, Paris, Hachette Littérature, 1974, p.85.

²¹ *Personnages masqués V*, Cannes, 31 janvier 1954. Crayons de couleurs, 23,5×32 cm. Collection privée.

²² *Au cirque VII*, Vallauris, 31 janvier 1954. Crayons de couleurs sur papier, 24×32 cm. Sotheby's.

²³ *La famille du saltimbanque*, Vallauris, 16 février 1954. Lithographie, 49,8×65,3 cm. Christie's.

protagonistes, le déroulement progressif du combat vers l'acte final du corps à corps entre l'homme et la bête, et enfin la participation émotionnelle de la foule nous permettent de lui attribuer ce caractère. Tout comme les attitudes pleines d'élégance et les mouvements corporels des *banderilleros* et du *matador* ou du *torero* nous évoquent le ballet et ses effets. L'épisode de la corrida qui figure le plus souvent dans les œuvres de Picasso et qui lui a inspiré ses drames les plus intenses reste la charge du taureau contre le *picador* armé.

En somme, c'est le brillant et la vitalité du spectacle qui intéressent Picasso : les arènes, la foule, les couleurs vives et multiples, la légèreté et la grâce des *toreros*, ainsi que la noblesse et la force dévastatrice du taureau dont la mort est prédestinée. Picasso vibre devant le drame mais reste un spectateur impartial. Aussi ne peut-on s'empêcher de voir dans la corrida, où le drame est accompagné de violence et de mort, un spectacle qui s'apparente par certains côtés au cirque et au ballet. Picasso en souligne l'aspect théâtral par sa façon de cadrer l'action dans l'arène où se tient la foule des spectateurs à la fois tendus et extasiés.

Nous ne pouvions parler de Picasso et du théâtre sans évoquer brièvement les deux pièces de théâtre qu'il a écrites. En effet, cet artiste complet s'est essayé à l'écriture avec autant de talent et de fougue que s'il s'agissait de peindre une toile. La première qui s'intitule *Le désir attrapé par la queue*²⁴ est une farce amère écrite en 1941. C'était le premier hiver sous l'occupation allemande, et les Parisiens souffraient de nombreuses privations. Le pessimisme et le désespoir régnaient dans tous les cœurs et les esprits.

Dans *Le désir attrapé par la queue*, Picasso et ses amis complices affirment dans le théâtre leur besoin absolu d'échapper à la terreur, de se refuser à un abatement insoutenable et à une affliction continuelle qui ne serait que tristesse à la longue. Il faut vivre et attraper la vie dans ses plus folles libertés. Il n'y a pas d'intrigue dans cette pièce qui saute d'une situation étonnante à une autre, mais son dialogue tourne obsessionnellement autour de trois sujets principaux : le froid, la faim et l'amour. Quoi que fassent les personnages, le Gros Pied, L'Oignon, la Tarte, Sa Cousine, le Bout Rond, les Deux Toutous, le Silence, l'Angoisse Grasse, l'Angoisse Maigre, et les Rideaux, pour apaiser les tourments de l'un ou de l'autre, leurs efforts sont toujours vains car des forces supérieures interviendront pour leur enlever la victoire.

²⁴ *Le désir attrapé par la queue*. Pièce de théâtre en 6 actes de Picasso, écrite dans un style surréaliste du 14 au 17 janvier 1941 à Paris, créée pour la première fois en juillet 1967 lors du Festival de la Libre expression à saint-Tropez.

Pourtant cette pièce, dont le dernier acte se passe dans « *l'égout chambre à coucher cuisine et salle de bains de la villa des Angoisses* », se termine symboliquement par une danse générale à travers laquelle Gros Pied lance le défi suivant : « *Allumons toutes les lanternes. Lançons de toutes nos forces les vols de colombes contre les balles et fermons à double tour les maisons démolies par les bombes* »²⁵. Ainsi le texte de cette tragi-comédie ne manque pas de faire allusion aux problèmes de cette époque et certaines natures mortes qu'il a peintes durant les trois années qui suivirent reflètent cet état d'esprit contre la guerre.

Picasso écrivit sa seconde pièce de théâtre, à Vallauris, dix ans plus tard en 1951-1952. *Les quatre petites filles*²⁶, se rapporte à certaines préoccupations d'ordre privé de l'artiste. En effet, à cette époque Picasso suivait avec beaucoup d'attention la faculté de raisonnement des jeunes enfants et le développement de leurs instincts. Claude et Paloma, nés en 1947 et 1948, les enfants qu'il a eus avec Françoise Gilot, sont constamment à ses côtés. Ils apparaissent dans plusieurs tableaux peints par l'artiste en 1950-1952 et ont également inspiré une série d'études d'enfants qui dansent, qui écrivent ou qui jouent.

La scène de cette pièce de théâtre se passe dans un jardin potager où « quatre petites filles (...) s'ébattent et, à travers leurs jeux empreints de fraîcheur, de sauvagerie et souvent de malice, évoquent la vie, l'amour, la mort »²⁷. C'est une pièce plus douce, moins burlesque et plus lyrique que la précédente. Elle est écrite dans un langage qui évoque avec vivacité l'innocence qui caractérise l'esprit enfantin avec une série de chansonnettes, de calambours et de formulettes. Pourtant Picasso n'a pas manqué de mettre l'accent sur la violence subite de leurs passions ou de leurs désirs instinctifs, ainsi que sur la fureur démoniaque de leurs danses. Il semble ainsi avoir voulu nous transmettre une vision de l'enfant annonciateur de l'homme futur. L'artiste, à travers cette pièce de théâtre, s'est servi de l'enfant comme porte parole pour énoncer certaines pensées aussi profondes que troublantes concernant la vie, les fantasmes sexuels et la mort, « tout ce monde de magie et d'angoisse à quoi s'ouvre l'adolescence »²⁸ et qui perdure toute une existence.

Ainsi, on peut dire que Picasso a voulu par l'intermédiaire de ses pièces de théâtre exprimer sa sensibilité et témoigner de son époque. Elles nous

25 Pablo Picasso, *Le désir attrapé par la queue*, Paris, Gallimard, 1989, p. 66.

26 *Les quatre petites filles*, Pièce de théâtre en 6 actes de Picasso, écrite en 1952.

27 Michel Lieris, *Pablo Picasso, les quatre petites filles*, Paris, Gallimard, 1968, résumé.

28 *Ibid.*

permettent de rencontrer un autre aspect de l'emprise du théâtre sur son esprit et son imagination. Si en principe le monde réel est reflété dans le théâtre, le maître nous propose de considérer ce même monde comme un vaste théâtre où la Comédie Humaine, dont il choisit certains épisodes qu'il met « en scène » dans ses toiles, mais aussi dans ses autres supports créatifs, se joue tous les jours.

Picasso déverse dans ses tableaux toutes les connaissances qu'il a acquises du théâtre afin de combattre la manque de naturel et de vitalité dans la peinture et pour s'essayer à un nouveau genre de réalisme qui frise la narration sans toutefois y sombrer. Car dès ses débuts, la peinture a toujours été tributaire de telle ou telle convention. Picasso a donc trouvé une issue personnelle en prenant possession du théâtre pour le mettre à son service.

Ainsi, si le maître en tant qu'artiste a bien servi le théâtre, car les décors qu'il a créés restent parmi les plus inventifs et les plus illustres de notre siècle, le théâtre a également bien servi son art en y apportant le réalisme dont il a toujours voulu investir ses peintures.

Malika AMRANE
Université du Littoral

Création

Poemario

El poeta y sus demonio*

Muchas lunas han pasado desde que, en una esquina y monte adentro del sureste mexicano (Chiapas), al saber por que ensalmos y sortilegios de chamanes, nació el poeta.

No hubo pitos, flautas, ni marimba, solo balam (el jaguar) rugió desafiando la montaña.

Cursó estudios de medicina y convencido está, que la lengua no es un organo anatómico, sino más bien, un instrumento musical politonal.

En estas poemas retomo esa manera tan sabrosa (galán) de hablar que tiene el pueblo, desafiando toda figura gramatical, sintáxis... y etcéteras.

Por ejemplo: CHUMUL: atado de ropa sucia que las mujeres llevaban en la cabeza para ser lavada en el río. Probablemente una voz de origen Zoque.

La definición sería: envoltorio de ropa que NO se lava en casa.

Por extensión el chumul es el peso (problema) que cada uno carga en sus espaldas (o sobre la cabeza).

Como cual la poesía no es propiedad de una élite intelectual: “al pueblo, lo que es del pueblo”.

Oscar MARQUEZ OVANDO

* singular manera de pluralisar del sureste mexicano.

Herejía y desazones en dos tramo¹

Que te la dejara Irene, toda
La horchata en la cacerola,
Hincada me suplicabas.
A moco tendido, el llanto
Los caite me salpicabas.

Dejétela, pues, Irene
La pichancha rebalsando
(De tripas, corazón haciendo)
Bizco el ojo y las canilla temblando.

El papelote encumbrado

(Extracto del poemario: *Delicadezas y pétalos de rosa*,
del insigne poeta Brahma Puthra)

Enero 31 / 2009

Más liso que resbaloso

Si una espina clavada traigo
Como piedra en el zapato
Como nigua entre los dedos
Como chicle en el pelo
Como ladilla en el zanjón

Es que el mundo, tan inmenso
Me inspira, me atrae, me aspira
Como un negro agujero
Sigamo, pue, el largo viaje
Hasta que se acabe, en jaque !

(Extracto del poemario: *Delicadezas y pétalos de rosa*,
del insigne poeta Brahma Puthra)

Febrero 16 / 2009

¹ Excelso poema, sólo equiparable a los versos del siglo XIV japonés.

Toño Torres

Ay, Antonio Torres Heredia
Si te llamaras Pedro
Y te apellidaras López
Otro gallo te pisara.

Al pasar por el barranco
Tenté tus chichis caídas
La mità llena de baba
Y la otra mità de gargajo !

¡Verde! más verde serás vos
En la montaña el cadejo
Y en el mar los truchito !

(más aplausos)

(Extracto del poemario: *Delicadezas y pétalos de rosa*,
del insigne poeta Brahma Puthra)

Febrero 19 / 2009

El libro de la jungla

(Aburrido, encabritado, acongojado, agobiado, y pa' no perde la mano; el Mercenario franco tiradro de elite: Chendito, ejecuta un tiro de precisión, nomás pa' desalterarse)

De armas tomar

Chispaste el tirador con mano experta
Entrenado, pa'l combate sigiloso;
La gancheta era de palo de guayaba,
Los hule, no pensés que eran chicloso.

Le diste, con canica chachamola
Que destreza !, le apachaste un ojo a claudio
El plumaral que levantó fue de la cola
"Me parece que ya güele a gallo en caldo".

Ya contento, con los nervio relajado
encaitaste pa' la poza a echà clavado !

Chenditooo. Chalejulealchuchohijitooo,
parecequehaytacuachienelgallineroo.

Trastupijes (poeta, persa y Hebreo siglo V antes de J.C.²)

Abril 23 / 2009

² Nota. J.C. / Jenízaro Cuilmas.

Del libro de la selva

(Pa' esta en forma en la batalla, el terrible mercenario franco tirador de elite: Chendito, practica sus ejercicio cotidiano de habilidà, elasticidà, resistencia y agudiza sus reflejo carnicero. El predador se suelta, el error fatal fue de despertà el instinto de la fiera).

El salto del felino

Ya llegó el Chanoc de los clavado:
Te jimbaste del bejuco del amate,
Del susto, malmataste a los zanate
Que pansazo! se reían los pescado.

A los vago, venciste en un braciado,
El turipachi te miraba apantallado;
Panchito te decía:” sos muy sapo”
De plano, lo retaste a los sopapo !

Volaste pa`lo claro, cual canario,
despertaron al felino mercenario!.

Chenditooo. Traeunosleñoyunashojadeyerbasantapalcaldooo,
semurióelgallooo.

Trastupijes (poeta, persa y Hebreo siglo V antes de J.C.³)

Abril 25 / 2009

3 Nota. J.C. / Jenízaro Cuilmas.

Del libro de la jungla

El mercenario esta de vuelta !

El feroz combatiente y mercenario francotirador de elite:
Chendito (digno discipulo del guerrero sin par: Aquiles) se prepara para la
guerra contra su acérrimo enemigo, el azote del sandillal,
el gran bandido desalmado, temido y respetado: Marrano Bill.

ESTRATEGIAS DE GUERRILLA

Morral con arsenal, en el pecho atravesaste
De achiote y hollin, tus cachete enbadurnaste
Venias, de cacerola juchiteca camuflado
tataquiando, entraste al monte, agazapado.

Rafaguiaste, con tu jonda la espesura
Desguindaste a tirador: mango y condua
Cual comando, te arrastrabas por el rio
Oh! impecable Rambo del veguerio!

Bajo el fuego nutrido de tus liga
Calleron: chapulin, chicharra, hormiga
Con gana de jodé, ajurgaste el avispero
Chorcha, zope y chituri, tumbaste al vuelo!

Apulismada estan las arma, de impacencia
esta vez, pa'l vencido no hay clemencia!
Te gua hace musu, te lo digo de antemano
Marrano bill?, mejor juera... vil marrano!

Chenditooo...ya te fuiste a la escuelaaaa...ahi te portas bien vistepapacitoooo.
Sacate otro diez en educacion fisicaaaaa.

Nota: los lentes a rayos supra-verdes, estan especialmente concebidospa' la
guerrilla en la selva, esta vez no los utiliso porque es puro entrenamiento!.

Aquiles...el del talon!

Trastupijes (poeta, persa y Hebreo siglo V antes de J.C.⁴)

Julio 13 / 2009

⁴ Nota. J.C. / Jenízaro Cuilmas.

Del libro de la jungla

Pa'l templo del... !Saber!

POR UNA VEZ, EN SU LARGA HISTORIA DE GUERRERO, NUESTRO HEROE DE MIL
BATALLA , EL CARISMATICO MERCENARIO FRANCO TIRADOR A LOS LENTES DE RAYOS
LASER: CHENDITO. SE ENCUENTRA ACORRALADO ANTE LA ARREMETIDA DEL ENEMIGO,
CAYO EN UNA ENCERRONA Y NO QUISO DA PELEA, PUES...LO AGARRARON
DESARMADO!!

TORTURA CHINA

De suma y resta, de las diez ninguna buena
Hablando de las tabla, rezongabas," pa'hacé leña "
En geografia ya ni digo, nunca diste pie con bola
El Rial Madrì no es capital, mucho menos de l'Angola!

Trajano fue Troyano, uña y mugre con mengano?
Que si Huno , que si otro , que si esto , que si Aqueo
Mas llegando a los Romano de batallas y guerrero:
Estos maje me conocen? O me agarran pa'l güeveo!

De rodilla, un adobe en cada mano fue tu pena
Chacalada letal pa'l mercenario tal condena!

Arrinconado entre las cuerda, la campana te salvaba
Al tropel salieron todos, cual patash en desbandada!

Chenditooo...ahiteguallevàtu...posolitoooo...con cacao...y ...panelaaa
Y un tu...tamalito de cambraiiiiii.....

Trastupijes (poeta, persa y Hebreo siglo V antes de J.C.⁵)

Julio 20 / 2009

5 Nota. J.C. / Jenízaro Cuilmas.

Del libro de la jungla

Querian hacé moronga de la sangre derramada

EMPEDERNIDO EN LAS MALASARTE DE LA GUERRA , EL ENIGMATICO E IMPREVISIBLE MERCENARIO FRANCO TIRADOR DE ELITE:CHENDITO MAGNUM. AD HOC, EN UN ARRANQUE PATRIOTICO ESTUVO A PUNTO DE PERDE LA VIDA, SALVOSE GRACIAS A LA SOFISTICADA TECNOLOGIA DE LOS "LRMO" (LENTES A RAYOS MEGA-OMEGA) Y PUDO DE JUSTEZA EVITA DE CAE'N LA TRAMPA. SU AMPLIA EXPERIENCIA DE GUERRERO INOXIDABLE LE RECUERDA QUE: NO HAY QUE BAJA LA GUARDIA, AGUADA LOS REFLEJO NI LARGA DE VISTA AL ENEMIGO. IN EXTREMIS E IPSO FACTO, PUDO SACARLE EL CUERPO A LAS BALA TRAICIONERA DEL PEZUÑENTO Y ZARRAPASTROSO CLAN DE "LOS MORALES".

EL ALBARO PATRIO

(EN UN DESLIZ DE BARDO, EL MERCENARIO...)

Con garbo amudencado, te cuadraste a la bandera
Taconiando con los caite, levantaste polvadera
Escupiste un gargajazo, aclarandot'el güegüecho
Tu maltrecha voz de sapo, s'encumbro del ronco pecho:

"Llegaron los salvaje choferiando unos cayuco
Chicharron a Temo hicieron, los juanete del piesuco*
Güelia galan a barbacoa, parecia fritangueria
mas, la paga nunca vieron, es normal, pues caso habia!"

"De la muina: lloradera !, bajo el palo de pochota
mal consuelo te quedaba:la Malinche y sus chichota
Hostia tio! bravo coño!, ora si yastoy contento
Un burdel mejor pongamo o de perdis un convento!"

Los lente a mega-omega, chacualieron de repente
Malagüero presagiaban, el peligro era inminente !

"Lo demas ya es puro argüende, lo de Aldama con Guerr!?!..."

No esperaste los aplauso y a las arma echaste mano
Por la cholla te zumbaban, los ligazo del Marrano !!

Chenditooo...venitea comééé, ya l'echémasaguaalcaldooo, del
dijuntoclaudiooo!

Trastupijes (poeta, persa y Hebreo siglo V antes de J.C.⁶)
Agosto 25 / 2009

Post scritum:

* Notese la maestria del poeta pa'lcansà tan complicada rima !,creo que es una técnica importada de china...mejor dicho, ni los chucho lo comen!

6 Nota. J.C. / Jenízaro Cuilmas.

Del libro de la jungla

Pa rematà un corrido

Nuestro heroe, el rijioso e irreverente mercenario franco tirador de elite: chendito charrasquiado. Una vez mas y en defensa propia, tuvo que saca el arsenal pa libra batalla a la maldecida y trinquetera secta de "los morales" y a su comandante en jefe "marrano bill". Sabian que uno a uno y cara a cara no podian da cuenta del irreductible guerrero radioactivo. Fueron puros tiros de artilleria ligera, convencionales, prohibiendo las arma de grueso calibre y de destruccion masiva; sin trasverga los trasunto y los convenio de ginebra.

EL BUCHI LE LLENARON DE PIEDRITA

Cual nigua entre las uña: s'encontraba en su elemento
Entrenado pa' la guerra, con las arma y cuerpo a cuerpo
El mismo Aquiles temblaria, de las pulga del guerrero
Aùn sabiendote invencible, te sacaron lo rejego!

Con dantesco* calimbuchi, esquivaste l'andanada
Mas, caiste de a ranazo, en el tanque lleno de agua
Escurriendo cortatripa, les largaste una machada
"Gua tené que hacé moronga con la sangre enmarranada"!

Guanaca, hocico y lomo, a cascarazo apapachaste
Llovian balas perjumadas, de toronja y de aguacate
Las de lima hechaban lumbré, las de caña roncha y llaga
Hule y liga hirbiendo estaban; se fundian; reventaban!

Arrasaron con las planta, las pichancha y los geranio
Polvo hicieron las tinaja y embrocaron los armario...
No aguantaron los ligazo y el tropel no tuvo rienda
De la tranca les gritabas: "vallan mucho a comé mierda"!

Ya con esta me despido, destripando un pijuyito
Asi se acaba el corrido, del Marrano y de Chendito
No tiene la culpa el indio, al chicharron buscaron ruido
hubo llanto y hubo moco, no hubo muerto, ni hubo herido!

Chenditooo...traeteunascascarita de limaaa...pa'hacé un tesitooo...

Trastupijes (poeta, persa y Hebreo siglo V antes de J.C.⁷)

Septiembre 16 / 2009

⁷ Nota. J.C. / Jenízaro Cuilmas.

Poemario

P.S: Clasificación según los convenios de Ginebra:

ARTILLERÍA LIGERA: liga, ligona, pelota de trapo, de esponja, baldazo de agua fría etc.

BALAS: cascara de todos tipos...estrictamente prohibidas las tiras de maguey revolcadas en sal con chile.

ARTILLERÍA PESADA: jonda, tirador y chiploca.

ARMAS DE DESTRUCCIÓN MASIVA: piedra de río y de monte (chiapanecas), pedazos de ladrillo, garrotes y terrón de adobe...jimbadás a pura mano!.

DANTESCO: con la agilidad y la gracia de una danta

Del libro de la jungla

LE SERRUCHARON EL PISO, AL MERCENARIO

ESTA VEZ, NUESTRO HEROE MITICO, EL DEMOLEDOR Y ARROJADO MERCENARIO
FRANCO TIRADOR DE ELITE: CHENDITO, NO TUVO MAS QUE APECHUGA Y ACEPTA LA
EVIDENCIA DE LA ROTUNDA E INEXPLICABLE DERROTA INFLIGIDA POR EL
DESTINO!...LA PROXIMA VEZ PONDRÁ ESPECIAL CUIDADO EN CAMBIA LOS "GUDRISH"
POR "CONCORDE"!

TE MENIARON EL PETATE

Con l'arsenal amarrado al carcañal, entraste al ruedo
Elemental reflejo de guerrero colmilludo, no por miedo
Tu instinto vital de rata repugnante, t'enseñaba
D'un parpadiòn, por maldicion, caé podias en emboscada!

De "premier danseur" en Bellas Arte te mirabas, venerado
Con redoble de matraca y cueterio, levantaron el mantiado:
Jalotiando traías a la Chenchita del pescuezo, apercollao
Pa' curarte del empacho con tus brinco, en el tablao!

Con un paso trochismochi y un requiebre aflamencado
Te luciste a media pista, mas los gudrish derraparon
De majagua se te hicieron las canilla, para colmo...
Ni en tus lance de rasquita, nunca habias lambido el polvo!

"Alto el fuego!, no se vale!, metieron disco trasroscado
El jabalin toy zapatiando, no la danza del venado"!

Desguachipose la vitrola, los quinque ya casi ni arden
Los cucayo despertaron, se me pone que ya es tarde!!

Chenditooo...te guamandà a l'opera Garnier...visteeee
Habersinovenismedio....amampaditooo...

Trastupijes (poeta, persa y Hebreo siglo V antes de J
Octubre 03 / 2009

Del libro de la jungla

EL ARISCO Y TUNANTE MERCENARIO FRANCO TIRADOR DE ELITE: CHENDITO MONTES;
AUNQUE CONFIABA EN SU AÑEJA EXPERIENCIA Y SU CAPACIDAD DE FUEGO, NO PUDO
HACE NADA CONTRA LOS DESIGNIOS DE LA NATURALEZA, NO VALE LA PENA DE DECIR
QUE TUVO QUE RENDIRSE A LA EVIDENCIA. NO LE QUEDÓ DE OTRA QUE LUCHAR CON
FILOSOFIA: " CUANDO SE PUEDE, SE PUEDE, CUANDO NO, NO!"

NI CHICHA NI LIMONADA

A las pata de la bestia, tus tesoro le apostaste:
De color amojinado y aguatoso a chichicaste
Su clinazòn revolotiaba, como liòn embravecido
Ni la luz lo aventajaba, si al tropel salia tendido!

Los atleta que corrieron, eran raudos como el rayo
"El troglodita" de los monte y "el cachiflin" de flor de mayo.
Un costal con las canica, trompo, liga, tejo y dado...
Les tronchaste las apuesta, ¡traias gallo muy jugado!

Se me pone qu'estoy viendo, apariado a los artista
Relinchaban los jamelgo, con los casco echaban chispa
Les soplaban por las nalga, ¡el palenque està que arde!
"Ta madre, no hagan trampa, puede quiaiga una massacre"!

No creian lo que miraban, se quedaron confundido
Fuè maleficio abracadabra o ilusiòn de los sentido?
Ala echaban los pegaso!; no diran qu'es poca cosa
De la mesa s'encumbraron, convertido en mariposa!?

No pensaste ni de chiste, en descolgà l'artilleria:
"El partido queda tablas, no es sus culpa, menos mia"!

Chenditooo...yaquestàs en esa... traete unos valde de... aguaaaaa

Trastupijes (poeta, persa y Hebreo siglo V antes de J
Noviembre 11 / 2009

Rameras para América

GADITANO ENFUNDADO en su reglamentario guardapolvo azul tiró el legajo sobre la mesa con ademán cansino. Aprovechando que Fuentes estaba absorto sacándole punta al lápiz, se llevó el índice a la sien y se la golpeó reiteradamente mirando al Cholo Zevallos, al tiempo que apuntaba con su barbilla mal afeitada al viejo amanuense. Al caer sobre la mesa, las esquinas del paquete soplaron como fuelle agujereado nubecillas de polvo que, al elevarse a la altura de los rostros, hicieron estornudar casi instantáneamente al Cholo con insospechada violencia. La mitad de las cabezas que poblaban la gran sala de lectura del archivo se irguieron a una como movidas por el mismo resorte.

—¡Maldita sea! Otra vez con la dichosa alergia al papel y a la tinta de los manuscritos, se dijo para sus adentros.

Así como el polen primaveral suele atormentar a ciertas personas, a Zevallos le incomodaban sobremanera las partículas que se desprendían de los maltrechos documentos. Sin embargo, Fuentes, que también había recibido el polvoriento soplido en pleno rostro, no se inmutó. Eran muchos los años que llevaba respirando aquel extraño rapé que desprendía el papel sellado de a ocho cuartillos en polvo.

A juzgar por su aspecto apergaminado hubiérase dicho que el viejo copista era un silicótico de archivo. Cincuenta años hurgando en la cantera del americanismo, como minero en su galería, le habían acartonado los pulmones a la par que el descifrar de manuscritos le había quemado las pestañas. De tez cetrina, como enfermo de tiricia, notábase que sus ojos habían lucido una franca y celeste mirada antes de convertirse con el paso de los años en llorosas canicas cobijadas en órbitas tristonas y cavernosas. Ni la profundidad de las ojeras ni el desgaste de la vista habían logrado arrebatarle enteramente la chispa de sorna con que solía condimentar sus divertidas

conversaciones. Era un andaluz chapado a la antigua, de gazpacho al medio día los veranos, de sagrada siesta por las tardes siempre, de finos al anochecer y de rabo de toro los domingos de corrida en la Maestranza.

A la sazón, Fuentes, tras toda una vida de copista al servicio de investigadores adinerados, formaba parte del decorado de una institución centenaria que se había convertido en paso obligado de quien quisiera dar credibilidad y autoridad a sus escritos sobre historia de América. Por la antigua Lonja de Sevilla, sede del AGI, habían desfilado con más o menos premura todos los grandes de la historia colonial hispanoamericana. Todavía corrían entre el personal más antiguo del archivo divertidas historietas sobre las manías de los investigadores de solera. Las manías de Pierre Chaunu, las inclinaciones de Don Ramón Carande, el mal genio del doctor Manzano y el legendario despiste del erudito chileno Don José Toribio Medina, sin olvidar el humor corrosivo del profesor Moriles Pedrón.

Pero si Fuentes era inmune a las polvorientas agresiones de los documentos, Zevallos, su compañero de mesa, no soportaba las partículas que soltaban los legajos al abrirlos. Estaba claro que a sus inmensos pulmones de serrano, acostumbrados al sutil aire de altura de los Andes, les sentaba mal la enrarecida atmósfera archivística sevillana. Por lo tanto, a la décima ráfaga de estornudos que con regularidad de metrónomo soltó el desgraciado cholo, un murmullo se levantó en un extremo de la sala de lectura y la recorrió toda. Sin ninguna duda, aquel descontrol rinofaringítico molestaba a los estudiosos americanistas rompiendo el silencio sepulcral que reinaba en la sala. Hasta el tableteo de la máquina de escribir de Zalduendo se detuvo en la salita de al lado que sólo se abría al público en ocasiones de afluencia.

Las miradas reprobadoras de los mercenarios de la investigación se clavaron en el desgraciado Zevallos que no tuvo más remedio que salir.

- "¿Qué te pasa indio?" le preguntó intrigado Topete al verlo salir de estampida al hall.

Sacudido por una nueva racha de estornudos, el atormentado cholo no pudo contestar y se abalanzó hacia la ventana que daba al jardincillo de la avenida de la Constitución en busca de aire puro. Respiraba a bocanadas cual pececillo recién sacado del agua que hubieran tirado sobre la hierba.

Topete fumaba su reglamentario cigarro matutino en el vestíbulo. El rostro del ex guardia civil, rollizo y purpurino como maduro jitomate mejicano, se contorsionó en una mueca extraña que denotaba incompreensión ante los aspavientos del mestizo. La pregunta del antiguo y barrigudo picoletto no le hizo ninguna gracia al peruano que a pesar de los estornudos que le atosigaban no pudo reprimir una enfadada respuesta de nítido corte sudaca:

–Váyase a la chucha güevón y no joda con esas gracias que sólo le divierten a Ud pues.

Estaba claro que Topete con sus bromas, no exentas de racismo, que recalcan la indianidad del cholo le caía gordo a Zevallos. En semejantes ocasiones, a éste se le solía salir el indio y disparaba una andanada de dicharachos en los que alguna que otra vez en quechua a duras penas camuflaba los soeces insultos con que gratificaba a quienes con razón o sin ella pensaba que le agredían.

Recuperada por fin la respiración, Zevallos reintegró la sala de lectura donde las cabezas, como uncidas por el yugo del saber, se habían tornado a reclinar sobre los manuscritos. En la mesa que compartía con el adormilado Fuentes, éste revisaba el enésimo legajo de *Contratación* en pos de huellas de galeones hundidos. Con una paciencia y un esmero de niño aplicado, el metódico copista repasaba hoja tras hoja, día tras día, año tras año, los papeles amarillentos y garabateados que otrora emborronaran sus émulo de hacía casi cinco siglos.

Zevallos limpió metódicamente la mesa empolvada antes de desanudar la veta blanca que desde hacía años mantenía el legajo cerrado. Era uno de la sección *Justicia* que le había dado por revisar. Desde que estaba sin blanca, porque la beca no le llegaba, había perdido el ritmo de la investigación y abandonado el drástico método de trabajo que se había propuesto seguir nada más llegar. Algunos días, desalentado, abatido por el despecho, se había planteado la posibilidad de hacerse mercenario. Abandonar su propia investigación y trabajar a sueldo recabando información para investigadores con más recursos y prisa que él.

Estaba harto del eterno pescado frito en un aceite que los cocineros del “*Pez espada*”, el bar freiduría de la calle Hernando Colón, sólo cambiaban una vez a la semana: los sábados por la noche después del cierre. Pero había renunciado ante su conciencia de investigador con aspiraciones científicas y ribetes de militante indigenista. Sin embargo, no lo podía remediar, la boca se le hacía agua al oír los pormenorizados relatos de las proezas gastronómicas con que regalaba el paladar un gringo que según declaraciones propias se estaba forrando de dólares transcribiendo papeles destinados a poblar las genealogías de vejstorios adinerados y con ansias de nobleza o a universitarios apesurados y poco escrupulosos que preferían comprobar personalmente que España era diferente y que las españolas, tras unos años de remilgosa vacilación, ya se habían entregado de veras a las virtudes del destape.

Mientras tanto, Wilma, mulata venezolana que había hecho de las cartas del cabildo de Coro su lectura favorita, pasaba y repasaba entre los

sillones fraileros de las dos hileras de mesas de lectura meneando un nalgatorio tras el que se le iban los ojos a Hidalgo y al doctor Ciruelo. Era éste un caballero erudito y destajista de la investigación colombina. Nada en la vida del descubridor le era ajeno. Conocía hasta el más recóndito detalle de las andanzas del navegante genovés con quien parecía haber identificado su propio destino pues tomaba como una afrenta personal la expresión de cualquier hipótesis colombina que no fuera suya. Para publicar, así fuera una línea, sobre el Almirante había que merecer el *imprimatur* del intransigente doctor Ciruelo.

A todas luces, a la mulata le gustaba encender la sangre de aquellos curiosos tipos que se pasaban la vida manoseando papeles viejos a falta de poder manosear otras cosas como ella solía decir socarronamente al comprobar como la perseguían de soslayo las miradas lúbricas de ciertos investigadores.

Allí estaban todos como loco con su tema hurgando en papeles que, alterados por los efectos del tiempo y del clima, se quebraban como frágil vidrio, reduciendo la historia de América a insignificantes montoncillos de polvo que irritaban las mucosas respiratorias de la fauna archivística.

El Cholo se había inventado una nueva metodología investigativa. Desalentado por la irregularidad de la llegada de su beca y sumido en la más deprimente miseria decidió abandonar su rígido esquema de explotación sistemática de los legajos de la *Audiencia de Lima* para entregarse a la lectura de la sección *Indiferente General* guiado exclusivamente por los caprichos del azar. Dejaba el catálogo documental abrirse solo y, entornados los ojos, apuntaba con el índice la columna de números que remitían a las carpetas. Lo detenía donde se le antojaba, pedía el legajo correspondiente y lo revisaba. Si algo le llamaba la atención lo anotaba en cartulinas normalizadas de diferentes colores, según el tema, que incorporaba a un multitudinario y variopinto fichero. Las archivaba en cajas de zapatos vacías que iba a recoger después del cierre a las papeleras del *Corte Inglés* sito en la plaza del Conde. Así se constituía su propio mini archivo personal con peregrinos datos que remitían a los asuntos más extravagantes.

Al conocer el tema de investigación de casi todos los presentes en el AGI, a veces daba con algún dato que les interesaba y trataba de negociar el hallazgo con sus colegas por unos duros. No así hacían todos. Algunos, por el contrario, ocultaban todo cuanto pudiera adelantar la investigación ajena. Los había incluso especialistas en tal procedimiento.

La extraña ortodoxia de su metodología, y el tráfico de información a que la necesidad le apremiaba, le estaban mermando el escaso prestigio de

que gozaba entre los carpetobetónicos historiadores locales. A veces tenía la impresión de que el propio Don Juan Bautista Muñoz, el gran archivero americanista cuyo retrato de medio cuerpo colgaba en la pared frente a la mesa en que solía sentarse, le miraba con ceño reprobador. Aquellos ojos vidriosos del fundador del AGI llegaron a convertirse en verdadera obsesión del Cholo que a veces se mudaba de mesa sin conseguir que la inquisitoria mirada del cuadro dejara de observarle atentamente. Optó por conciliarse la benevolencia del retrato diciendo para sus adentros con una ligera inclinación de cabeza cada vez que abría un legajo que nada tenía que ver con su tema de investigación :

-Con su permiso maestro.

Para no sentir pesar sobre sí la mirada acusatoria del retrato, a veces se ponía en un rincón de la sala, protegido por una de las gruesas cortinas de los ventanales que daban al patio del Archivo. Era su observatorio predilecto sobre todo aquellos días de primavera demasiado escasos en que el cielo sevillano descargaba sobre la sedienta ciudad cataratas de agua que al caer sobre las losas blanquinegras del patio hacían un ruido ensordecedor. Le embelesaba la monótona música de las canaleras que al no dar abasto a tragar el precioso líquido chorreaban desbordando por doquier. En seguida supo que el concierto natural de temporales y tormentas también encantaba a los sevillanos fuera de los días de Semana Santa o de la Feria de abril. Aquellas lluvias frescas y placenteras eran una bendición cuando no entorpecían la salida en la procesión del Cristo del Gran Poder y para mayor dicha llenaban los pantanos y aljibes de la sierra protegiendo la ciudad de la sequía y de los incómodos cortes de agua veraniegos.

Aquel día, para romper la monotonía de su tarea, Zevallos decidió hacer una incursión en la sección *Justicia*. Era una de las menos revisadas tanto por la especificidad de su contenido como por las dificultades que presentaba su lectura. Había que ser experto en paleografía para sacar en limpio la información de testimonios repetitivos y aburridísimos autos hilvanados en una escritura procesal que muy pocos en el archivo eran capaces de descifrar.

Le costó trabajo desanudar la carpeta pero tras varios minutos de forcejeo logró vencer la resistencia del atado y pudo abrir el paquete. El contenido difería de lo habitual. No eran los sempiternos folios amarillentos que acostumbraban aparecer dentro de la clasificación interna por ramos, sino otro envoltorio sobre el cual una mano anónima había trazado con una letra que denotaba innegable exasperación la palabra "*reservado*". Lo inhabitual del procedimiento llamó la atención del investigador que se dispuso a abrir el

paquete atado con un cordoncito más fino. Cuál no sería su sorpresa al descubrir otra resma de papel aprisionada con una cinta de color rojo y en cuya primera página se destacaba con letra inclinada y rabiosa la palabra “*reservadísimo*”.

Intrigado por tanto misterio, el peruano siguió abriendo envoltorios como quien descascara una cebolla añeja. Emergieron por fin unos folios protegidos por un sobre en el que se podía leer: “*Envíese por la vía reservada y archívese*”. En un rincón aparecían los nombres de dos consejeros y la rúbrica ilegible del presidente del Consejo. El sobre encerraba unas listas de nombres, numerosas cartas y varios informes que emanaban de diversas personalidades. En la parte inferior se podía leer el resumen de su contenido:

Diligencias sobre las pesquisas realizadas en las mancebías de Sevilla y de otras ciudades del reino para el envío a Nueva España de un navío cargado de rameras en respuesta a la petición del virrey de aquellas provincias quejándose de la falta de mujeres españolas para casar con encomenderos beneméritos.

Lo insólito del legajo así como lo inesperado de su contenido despertaron una curiosidad febril en el peruano. Con poco disimulado regocijo deshizo el segundo cordoncillo que contenía unos cincuenta folios escritos con una letra fina y regular de escribiente aplicado cuya lectura no presentaba la menor dificultad. Era un informe del alguacil mayor de la ciudad de Sevilla en el que daba puntualmente cuenta de su visita al barrio reservado de la ciudad con el fin de censar las mujeres de mal vivir y la posibilidad de remitirlas a América.

Seguían varias cartas de personas autorizadas cuya opinión era solicitada en sendos informes por el *Consejo de Indias*: el alcalde mayor de Sevilla, el presidente de la *Casa de la Contratación* y el arzobispo de la ciudad. Adjunta iba la lista nominal de las casi trescientas mujeres que se dedicaban a la venta de sus encantos tanto en los locales de la mancebía como en ciertas casas del *Arenal*.

Una rápida ojeada por la lista de las censadas persuadió a Zevallos de la creatividad, no exenta de poesía, de quienes las bautizaron con nombres o apodos que remitían a su lugar de nacimiento o que daban escueta pero insustituible información sobre sus características físicas o sus talentos profesionales. La Zoraida, escrito Zorra Ida, la Polvorosa, la Marrana, la Portuguesa, la Vizcaína, la Pechugona, la Bienrajada, la Zarca, la Melindres, la Celestina, la Abadesa, la Culebrera entre docenas de otros mote llamaron su atención.

Según la información adjunta, las mujerzuelas no sólo reinaban en la mancebía con un descaro que hubiera hecho sonrojarse al más curtido de los

rufianes sino que algunas de ellas se atrevían a llevar la tentación carnal hasta las mismísimas gradas de la catedral y a los alrededores de la *Giralda*. También rezaba el documento que, al margen del puterío popular y callejero, discretas mansiones del barrio de *Santa Cruz* abrigaban espléndidos y reservados patios que al caer la noche acogían a encapuchados transeúntes y anónimas tapadas según un ceremonial que el legendario alcahueteo sevillano sabía perfectamente conciliar con el decoro que rige en la buena sociedad. La tranquila calle Abades cobijaba *El Patio de las Delicias* uno de los más reputados y discretos establecimientos de la ciudad especializados en tales servicios sobre el que se informaba profusamente en los papeles descubiertos por el investigador que, al hilo de su lectura, tomaba conciencia de haber dado con un divertido material al que bien pensado algún provecho se le podría sacar.

Si el alcalde mayor veía con agrado la posibilidad de quitarse de encima una población mujeril que con frecuencia alteraba el orden público, el arzobispado no compartía las mismas preocupaciones. Para Don Celedonio Pantoja y Vargas, máxima autoridad civil de la ciudad, las hembras de mal vivir constituían un perenne motivo de peticiones que contribuían sobremanera al hacinamiento de la población reclusa en los calabozos y la afluencia de heridos en los hospitales de Sevilla. Mancebos imprudentes que se aventuraban por el dédalo de callejuelas del peligroso barrio, en que el cervantino Monipodio tenía establecido su negocio, aparecían con demasiada frecuencia descalabrados, maltrechos y despojados de las repletas bolsas con que a veces habían tenido la osadía de penetrar en aquel antro de perdición según algunos o barrio de las maravillas a juzgar de ciertos.

Espadachines sin escrúpulos y rufianes desalmados hacían reinar una atmósfera de inseguridad y de crimen que ponía la carne de gallina a los honestos ciudadanos y contribuían a forjar de la ciudad la imagen de una verdadera Sodoma andaluza. Merecía, a raíz de esta circunstancia, a la otrora brillante y sosegada Hispalis, una mala fama que alcanzaba hasta los villorios más recónditos de la península y desbordaba incluso más allá de las fronteras naturales de la piel de toro. Desaparecida la tentación carnal, el alcalde argumentaba que la ciudad recobraría un tranquilidad perdida hacía años tras el descubrimiento del Nuevo Mundo que había transformado la ciudad en una Meca de bergantes y forajidos.

No era, sin embargo, del mismo sentir, su ilustrísima Don Floripondio Fajardo de la Texería que ocupaba a la sazón la sede hispalense. El señor arzobispo informaba por mano de su secretario, que dicho sea de paso era asiduo visitante de aquellos lugares de perdición, de los inconvenientes que semejante medida acarrearía y se oponía mediante circunstanciada argumentación

al traslado de las putas a América. En una ciudad como aquella, hacia la que concurrían procedentes de España entera, e incluso de Europa, individuos de toda calaña, la mejor manera de obrar por la tranquilidad y el decoro públicos así como por la defensa del honesto ciudadano, consistía en confinar a aquella chusma en una mancebía bien controlada.

Un número consecuente de hembras para calmar el ansia de pecado carnal de una población masculina inestable y pependiciera le parecía imprescindible. Las putas eran la mejor válvula de escape para garantizar la paz ciudadana y añadía que con su destierro la virtud de cualquier doncella, de cada mujer honesta estaría constantemente amenazada por la multitudinaria población masculina en celo que poblaba los barrios bajos de Sevilla y la singular fauna atraída por la *Carrera de Indias*. Al arzobispo, la medicina propuesta por el primer edil de la ciudad le parecía peor que la enfermedad y contrariamente a lo que se pretendía, los inconvenientes, que no dejarían de manifestarse, redundarían en perjuicio público.

Por su parte, el presidente de la *Casa de la Contratación*, sin tomar cartas en el asunto sobre el fondo, llamaba la atención de las autoridades competentes sobre los problemas que el paso a América de aquella grey no dejaría de plantear a los oficiales de la *Casa* así como a la marinería encargada de transportarla, amén de los gastos acarreados por semejante traslado. ¿Quién sufragaría los costos de pasaje y matalotaje de las rameras? ¿Sería por cuenta del erario público o se imputaría a cuentas individuales que los futuros maridos tendrían que saldar? Otro problema todavía más acuciante se planteaba. En las próximas flotas a Nueva España, en que se pensaba remitir a las meretrices, iban a viajar varias docenas de jóvenes sacerdotes cuya cohabitación durante varias semanas en los navíos en franca promiscuidad con las rameras parecía poco recomendable.

Sin embargo, las nuevas ordenanzas sobre asentamientos perpetuos y sedentarización de la movediza población conquistadora eran claras y terminantes. Por su parte el virrey, Don Arnaldos de la Concha y Zúñiga, insistía sobre la gravedad de la situación en Nueva España: No sólo el amancebamiento de los conquistadores con mujeres indígenas era general sino que al convivir cada uno con varias abarraganas, en vez de construir la *Ciudad de Dios* en la tierra, lo que se hacía era instalar un *Paraíso de Mahoma* en las Indias. Por lo tanto, había que traer a mujeres españolas para fundar pueblos en América y como nadie quería marcharse de grado se imponían drásticas medidas para apremiar a las mujeres más disponibles, y a la vez más vulnerables, a que pasasen al Nuevo Mundo.

El revuelo entre alcahuetas y rufianes amenazados de perder su medio de sustento era considerable, a juzgar por las numerosas cartas de particulares que acompañaban el expediente protestando por la singular medida de extrañamiento de las ramereras. ¿Quién podía creer que tan peregrina idea germinara en la mente de autoridades responsables del bienestar de la incipiente sociedad indiana? ¡Cómo diablos se quería poner las bases de una nueva cristiandad incorrupta echando mano de las más típicas representantes del vicio y el pecado! protestaba el superior del convento de Dominicos de Sevilla de donde había de salir próximamente un contingente de religiosos destinados a la evangelización de las Indias. ¿Así era como se pensaba dar el buen ejemplo a los neófitos ya de por sí muy dados a la depravación y la lujuria? El escandalizado sacerdote amenazaba con que de prosperar semejante proyecto se vería en la obligación de enviar un circunstanciado informe a Su Santidad. El *Regio Patronato* daba al soberano autoridad sobre la Iglesia indiana, nadie dudaba de ello, pero no permitía desmadres de aquella índole, advertía el airado fraile.

A juzgar por aquellos papeles, la pugna desencadenada en Sevilla por la inesperada demanda del virrey Conde de la Concha parecía mayúscula. Si ciertas autoridades consideraban el proyecto como un inesperado remedio para sanear la licenciosa vida sevillana, no era tal la visión de buena parte de la población: Cirujanos, curas de barrio, fondistas, lavanderas, buhoneros, estudiantes y hasta inquisidores veían con recelo el proyecto de remitir a la otra orilla del Atlántico a la nunca tan apetecida población puteril y protestaban por boca de sendos procuradores contra un proyecto que según declaraciones propias acarrearía la ruina de la ciudad y un desmadre social de consecuencias insospechables.

A la lectura de aquella avalancha de protestas se colegía que pocos gremios podían preciarse de semejante unanimidad en opinión de la ciudadanía. Hasta ciertas cofradías de indiscutible devoción e incuestionable prestigio manifestaban su desacuerdo con una medida que a todas luces las privaría de un apoyo financiero que por pecaminoso no dejaba de ser imprescindible a la hora de hacer alarde de fervor y religiosidad. Alcahuetas, fondistas, rufianes y ramereras contribuían puntualmente con limosnas consecuentes en los cepillos de las diferentes parroquias y solían responder con legendaria esplendidez a las solicitudes de collaciones arrabaleras, de hermandades necesitadas y de cofrades sin blanca. De manera más estructural, según aparecía también en el informe eclesiástico, algunos establecimientos contribuían a la supervivencia y el boato de la vida religiosa local. El edificio del ya

Sam Gote Moz

mencionado *Patio de las Delicias* de la calle Abades, por ejemplo, estaba gravado en doscientos mil maravedises al año en beneficio del convento de las Clarisas que difícilmente hubiera funcionado sin aquella pecaminosa renta.

La desaparición del negocio lenocinesco anunciaba pérdidas considerables en los ingresos de varios sectores económicos y profundas transformaciones sociales. ¿A qué se dedicarían las categorías que vivían en torno al puterío? ¿Cómo se canalizaría la libido de una población masculina cada vez más numerosa y desvergonzada? ¿No pasarían las honestas damas y las púberes canéforas sevillanas a ser apetecida presa de machos en celo y sin escrúpulos? Tales eran las preguntas angustiadas que emitían maridos inquietos y preocupados padres de familia en una ciudad afamada ya en aquellos años por obra y gracia de Don Juan de Mañara.

Al margen de las implicaciones exclusivamente sevillanas del problema, enseguida captó Zevallos el carácter explosivo del tan inesperado documento que acababa de descubrir. En pocas palabras, de confirmarse el envío, aquello significaba que tenía en sus manos la prueba fehaciente de que la primera generación de criollos de la que tanto se preciaban algunos mexicanos de descender eran hijos de puta en el sentido más estricto de la palabra. Boquiabierto estaba, pensando en el uso que podría hacer de aquel extravagante documento y sobre todo en el provecho que podría sacarle a su hallazgo, cuando la voz del jefe de sala de turno vino a sacarle de su ensimismamiento con el acostumbrado y atronador:

¡La hora!

Sam GOTE MOZ
(Novela por entregas)
1^{er} capítulo

Crisol

NOM :

Prénom :

Qualité :

Adresse :

.....

Souhaite s'abonner à la revue pour le tarif de
20 € pour la France

(chèque à l'ordre de
M. l'Agent Comptable de l'Université Paris Ouest Nanterre La
Défense).

Souhaite commander

Commande de exemplaire(s)
du numéro de CRISOL
Pour les frais de port se renseigner

✂

.....
Les bulletins doivent être renvoyés à l'adresse ci-dessous :

CRISOL
Université Paris Ouest Nanterre La Défense
Bât. des Langues (V), 1^{er} étage, bureau 137
200 avenue de la République – 92001 Nanterre Cedex - France
☎ 01.40.97.56.68
Fax : 01.47.97.71.51
E.Mail:gomez@u-paris10.fr

Mis en page
et achevé d'imprimer
A l'Atelier Intégré de Reprographie
de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense
en décembre 2010

Dépôt légal : 4^{ème} trimestre 2010

N° d'ISSN : 0764-7611
N° d'ISBN : 978-2-85901-038-6