



BOSTON COLLEGE

Romance Languages Graduate Association
Department of Romance Languages and
Literatures

Eduardo Arroyo

*Spanish Interior: Madrid, January 31, 1967, The Student Rafael
Guijarro Jumps from the Window of His Home as the Police
Arrive, 1970.*

© 2003 Artists Rights Society (ARS)

NEW YORK/VEGAP, MADRID

ROMANCE REVIEW



Graduate Student Literary Review

*Romance Languages
and Literatures*
BOSTON COLLEGE

Volume XII
Fall 2002

Cover art-work:
Eduardo Arroyo
© 2003 Artists Rights Society
New York/VEGAP, Madrid

Cover design:
William Reyes-Cubides



Romance

Review

Editor

William Reyes-Cubides

Associate Editor

Emmanuelle Vanborre

Guest Associate Editor

James G. Mitchell

The *Romance Review* is a refereed journal of literary and cultural criticism published annually by the Romance Languages Graduate Association and the Department of Romance Languages and Literatures of Boston College. Articles prepared for submission must first be presented at the *International Graduate Conference on Romance Studies* held annually in March at Boston College

The *Romance Review* is listed in the *MLA International Bibliography and Index of Periodicals*.

Copyright 2002 by
The RLGGA and the Department of Romance
Languages & Literatures
BOSTON COLLEGE
Chestnut Hill, MA 02467
All rights reserved
ISSN 1524-7112
Printed in the
United States of America

Annual subscription rates are \$5 for individuals and \$15 for institutions. Address all submissions and subscriptions inquiries to: Editor, *Romance Review*; Department of Romance Languages and Literatures, Boston College, Chestnut Hill, MA 02467, Tel. (617) 552-3820, Fax: (617) 552-2064, romrev@bc.edu, or visit our web site at www.bc.edu/romrev



Digitized by the Internet Archive
in 2016

The Quest for Meaning through the Coexistence of Ideologies

TABLE OF CONTENTS

Editor's Foreword

9

The Mule-driver's Wife Meets the Misogynists: The Second Novella of Marguerite de Navarre's *Heptaméron* and the *Querelle des femmes*

Leanna Bridge -- *Boston College*

11

Lady Mary Wroth: Strategie femminili in *Pamphilia to Amphilanthus*.

Sonia Brighenti -- *Boston College*

19

Domenico Zipoli, un musicista pratese nelle *Reduccion*es gesuitiche in America Latina

Marco Cerocchi -- *Florida State University*

33

"Un train peut en cacher un autre": *Nedjma*, palimpseste katebien

Nathalie Drouglazet -- *Boston College*

45

El deseo y la tauromaquia en Federico García Lorca y Pedro Almodóvar: ¿género, Ideología o fuerza irracional?

María Hernández -- *Boston University*

59

La recreación cromática de la luz en la novela de María de Zayas:

"La inocencia castigada"

Yonsoo Kim -- *Boston College*

69

¿Garcilaso el Inca, subalterno?

Ahmed E. Martínez -- *Boston College*

79

Contaminación del discurso histórico como acto de fundación,
renovación y toma de autoconciencia: la identidad latinoamericana
Por medio de la re-escritura

Peter A. Neissa -- *Boston College*

89

Visiones *Paralelas* de Nueva York: José Martí y Federico García Lorca

José Ramos – *Boston College*

99

Translating Tradition: Abdelkébir Khatibi's *La Mémoire tatouée*

Alison Rice -- *University of California, Los Angeles*

107

The Hysterical Lesbian and the Unspeakable in Diderot's *La Religieuse*

Alistaire Tallent -- *Vanderbilt University*

117

Símbolo y lenguaje poético: Góngora, Sor Juana y el barroco negro español

María M. Vázquez Vélez – *Yale University*

127

“C'est là ce que nous avons eu de meilleur!” : *L'Education sentimentale*, ou du
bonheur dans l'échec

Sylvie Young – *U.C.L.A.*

139

Acknowledgements

151

EDITOR'S FOREWORD

Since its inception, the *Annual International Graduate Conference on Romance Studies* has promoted and reflected the study of Romance languages, literatures, linguistics and pedagogy. The *Romance Review* is published in the Fall following each conference, and it is a written record of our congress. The conference and the *Romance Review* are intended to furnish a locus for the friendly, open, and non-dogmatic sharing of scholarly research projects. All abstracts submitted for consideration for the conference are refereed. Sessions are grouped according to common denominators.

This year the Keynote Address, "*Creating Meaning: Poetry, Poetics and Poetology*" was delivered by Paolo Valesio, poet and Professor of Italian Language and Literature at Yale University. Valesio is the author of five books of literary criticism and sixteen books of poetry and fiction; he also published numerous essays in American and Italian journals. His main field of study is modern and contemporary Italian literature in its cultural context, with a special interest in Macaronic literature of the Renaissance. His research is concerned with rhetoric, literature and spirituality, and the theory and teaching of creative writing. He is the founder-editor of the journal *YIP—Yale Italian Poetry* (1997) and the Executive Director of the *Italian Poetry Society of America* – IPSA.

This year's conference is by far the largest one we have ever had. It is also one that completes a decade of insightful scholarly exchange amongst colleagues in the Academic community. We received over seventy high quality submissions from American universities and universities around the world –Russia, Argentina, France, South Africa, Mexico and Canada-- making our decision process a very difficult one. The response obtained to our Call for Papers was, undoubtedly, overwhelming. Not only because we initiated an aggressive publicity campaign over the Internet, but also because our theme was intriguingly captivating: "*The Quest for Meaning through the Coexistence of Ideologies.*" When we began jotting down ideas for areas of interest, we decided to expand the possibilities and to open a different forum. We realized that we were covering a vast territory of fields synchronically and came to an agreement that one distinctive way to touch upon them would be by attempting to penetrate from a diachronic standpoint in the enormous myriad of perceptions of meaning.

The last several decades have witnessed and extraordinary expansion of the scope of literary studies often associated with

methodological and interpretative initiatives such as deconstruction; the new historicism; cultural studies; ethnic, race, gender, and sexuality criticism; and the rapid formation of the sub-field of postcolonial studies. As evidenced by a vast array of critical texts that traverse various national borders and frequently link the literary not only with the philosophical, the psychological, the religious, the political, the economic, and the legal but also with other media, literary studies has in recent years been resituated in ever more extensive [and extended] networks of meaning and significance in the present and in the past. Such efforts are, of course, by no means unfamiliar or altogether novel in literary studies. Comparative literatures as a field was from the beginning designed to take seriously the representational traffic across national and cultural as well as generic and, less frequently, historical borders. What has changed in recent decades is at least the breadth and intensity of this interest in the internationalization of literary and cultural studies, not to say the procedures by which it has often been promoted and established. It is not merely that the language of literary studies has changed—witness the new governance of such terms as hybridity, diaspora, transculturation, subaltern, hegemony, deterritorialization, rhizome, mestizo or metissage, Eurocentrism and othering—but also that the many of its parameters and protocols have been or are being adjusted. Thus, without fully understanding all the implications of the subject matter or being in a position to implement all its requirements, we are forced to adjust to the realization that the pluralization and heterogeneity, even polyvocality, of these traditions can be fully accessed and understood only through the use of critical methods from across the whole range of human sciences; and that this widening and deepening, not to say thickening, of the category of the literary has produced problems of comprehension we are still struggling to formulate.

This issue marks the *Romance Review*'s thirteenth year –rock steady!-- of publication in a new era that is already forcing us to rethink and refigure our approach to the study of the literary object across a range of historical periods, and features a careful selection of research papers on interdisciplinary topics, identity, transculturation, the subaltern, deterritorialization and, queer studies amongst others.

William Reyes-Cubides
Chestnut Hill, Massachusetts

The Mule-driver's Wife Meets the Misogynists: The Second Novella of Marguerite de Navarre's *Heptaméron* and the *Querelle des femmes*

Leanna Bridge

Boston College

Marguerite de Navarre's *Heptaméron* presents five women and five men who are temporarily stranded in a Pyrenean abbey. In order to avoid boredom and pass the time, the different characters recount tales to one another. Lively debates and moral commentaries follow the anecdotes. The work is by its very nature polyphonous; many voices compete for the reader's attention and loyalty. Scholars have often viewed this work as being a portrait of society of Renaissance France¹. The diversity of the characters and their stories conjure up the myriad debates of sixteenth-century French society. The characters dispute, they disagree, they attempt to persuade by means of contradictory tales. As a result of this great range of perspectives, many critics have concluded that the *Heptaméron* is an "ambiguous" or inconclusive work.²

Although the chorus of voices present in the text may obscure the meaning, I would argue that an underlying discourse that subverts the anti-female portion of the *Querelle des femmes* is characteristic of Marguerite's work. The main tenets of the misogynistic ideology in the *Querelle* such as woman's lack of the faculty of reason, her inconstant virtue, her inferior spirituality, and her lascivious nature are systematically dismissed, albeit in a somewhat veiled manner. To illustrate this point, I will analyze the second "nouvelle" of the *Heptaméron*, which depicts the tragic and heartrending tale of the mule-driver's wife. This specific tale has received limited attention in critical literature. The lack of interest may stem from the brevity of the anecdote—it is a mere two and a half pages long. However it is likely that the paucity of enthusiasm for this particular narrative results from the failure to recognize the multiple literary nuances and socio-historical richness that inevitably arise when it is interpreted in relation to the *Querelle* discourse(s). I will demonstrate the various ways that this specific narrative responds to and dismantles the misogynistic claims of the society in which Marguerite de Navarre lived and wrote.

The motivation for recounting the second tale is explicitly stated at the end of the debate that follows the first story. Oisille, the female spiritual leader of the group, asserts that since the preceding tale

introduced such a negative portrait of women she is obliged to “en trouver une dont la vertu puisse démentir sa mauvaise opinion” (56). She then relates that a servant of the mule-driver is desperately in love with the wife of his master and that after an initial rejection, he decides to rape her in order to satisfy his carnal desires. He cunningly enters the woman’s bed where she reacts to his advances by protesting fervently. A violent struggle follows in which the woman twice escapes her attacker. The enraged man counters her firm resistance by stabbing her repeatedly and eventually brings her to death’s door. She responds to his brutality by eloquently reciting prayers and expressing the constancy of her faith until she succumbs to her multiple wounds.

First, the presentation of a virtuous woman is in itself significant given that during the Renaissance many theologians and doctors believed the female sex to be incapable of moral probity. Woman was viewed as morally weak and powerless to control her insatiable passions. These notions were founded on certain “scientific” beliefs regarding the female body, namely that woman was inescapably subject to her irrepressible womb and to her moistness and cool temperatures. Nancy Tuana states that these theories led to the opinion that, “Woman’s defective body renders her less moral than man” (80). These doctors argued that the excessive sexual appetites of the female body would inevitably result in her moral depravity and sinfulness. Their arguments permeated the literary domain as evident in the declarations of the character Rondibilis in Rabelais’s *Tiers Livre* who states:

[...] Nature leur a placé dans le corps, dans un intestin secret, un animal, un organe, qui ne se trouve pas chez les hommes, et par lequel à certains moments sont engendrées certaines humeurs salées, nitreuses, boracineuses, acres, corrosives, lancinantes, amèrement chatouillantes, dont la piqûre et le frémissement douloureux? (car ce membre est nerveux et d’une vive sensibilité) ébranlent tout le corps, emportent tous les sens, intériorisent toutes les passions, troublent toutes les idées [. . .] (321-323).

A common Renaissance response to this opinion was to insist that woman could only avoid the penchant for debauchery resulting from her physical condition if she had a man to control her, temper her, and compensate for her flaws. Marguerite’s tale presents a woman who is

not only morally steadfast, but who clearly has much more restraint over her physical desires than her male attacker.

The narrative continues to dispel the misogynistic stereotypes by rejecting the common perception of woman as a physically weak and fragile being. It is the physical strength of this chaste woman that enables her to escape her attacker's evil clutches twice. Marguerite writes that the mule-driver's wife avoided his advances two times due to the fact that "elle était si forte" (58). She goes so far as to draw a parallel between the mule-driver's wife and a soldier saying, "tout ainsi qu'un bon gendarme, quand il voit son sang, est plus échauffé à se venger de ses ennemis et acquérir honneur, ainsi son chaste cœur se *renforça* doublement à courir et fuir des mains de ce malheureux" (58, emphasis mine). She is not only compared to a man, but to a "gendarme", one of the most able-bodied of men. Her strong will and fervent desire for chastity are revealed in her physical resistance which even increases when threatened. The resilient heroine of Marguerite's tale could not diverge more radically from the helpless "damsel in distress" so often portrayed in early modern literature.

The insistence on the bestial behavior of the valet challenges the widespread sixteenth-century opinion that men were by nature more "human" than women. Females were frequently perceived as being closer to animals than to man. Evelyne Berriot-Salvadore explains that, "Thus defined in terms of impotence and debility, the female body fitted nicely into the hierarchy of creatures between the animals and man" (352-3). In this tale, Oisille dramatically reverses this widespread belief by presenting a situation that is the exact contrary. She describes the man in this anecdote saying, "Et lui, qui n'avait amour que *bestiale*, qui eût mieux entendu le langage des *mulets* que ses honnêtes raisons, se montra plus *bestial* que les *bêtes*" (57, emphasis mine). Emphasis is placed on the animal-like comportment of the man by the repetition of the related words "bestiale", "bestial" and "bêtes". Furthermore, the valet's refusal to acknowledge her virtuous pleas leads to the declaration that he would be more likely to comprehend "le langage des mulets" than her reasonable arguments. Thus not only is the woman's behavior far more civilized than that of her desperate assailant, she also dominates him on a linguistic level.

This claim clearly contradicts yet another social rule—that which precludes woman from speech thereby assuring the male ownership of language. Marguerite defies this social prescription initially by choosing to write and subsequently by weaving an articulate woman into a

narrative recounted by a woman. Marguerite insists on the eloquent words of the mule-driver's wife referring to her "honnêtes raisons" (57) and her "meilleurs propos" (58) while at the same time she focuses on the male's inadequacy to understand by saying that "il n'y avait en lui lieu pour recevoir nul bon conseil" (58). Rather than being moved by her sound arguments, the attacker silences the woman's voice by mercilessly stabbing her twenty-five times. It is only after "elle eut perdu la parole et la force du corps" (58) that he succeeds in satisfying his lust. After her rape, the mule-driver's wife is found "sans parole ni mouvement" (58). Although the man deprives her of speech, she manages to communicate effectively nonetheless. Marguerite writes that the woman was discovered "sans parler, faisant signe des yeux et des mains" (59) and that she "répondait par signes si évidents que la parole n'eût su mieux montrer son intention" (59). The ferocious attack prevents her from verbalizing, yet she actively creates another means of communication. The message of Marguerite's text is clear—man may attempt to silence woman, yet she will inevitably find an alternative channel of expression.

Marguerite's heroine is not only eloquent—she exemplifies reason. Many detractors of women in sixteenth-century France put forth the belief that woman was incapable of the faculty of reason. The contrast between this male "beast" and a "femme de bien" propounding "honnêtes raisons"—two words not usually associated with females in the sixteenth century—is noteworthy (57). The most rational and emotionally sound character presented here is inarguably the woman. The well-established stereotypes are overturned in Marguerite's text for it is the man who is irrational, unable to control his intense passions and incapable of appropriately mastering his desires.

That woman could even possess a spiritual nature was a belief that the detractors of the female sex in the *Querelle* preferred to repudiate. Marguerite thus insists on the exemplary spirituality of the mule-driver's wife. While she attends mass and manifests her religious devotion, her aggressor plots her rape and endeavors to "avoir par force ce que par nulle prière ni service n'avait pu acquérir" (57). He benefits from the absence caused by her devotional practices to forge an opening into her bedroom. Aside from the striking contrast in their actions, Marguerite's utilization of the term "prière" accentuates the dissimilarity of these two individuals for the woman's prayers are directed to God while the man's aim to vitiate the married woman's probity. She continues to manifest her spiritual nature when instead of responding with hostility to his brutal attacks, she counters his violence with prayers.

Et quand, à force de perdre son sang, elle sentit qu'elle approchait de la mort, levant les yeux au ciel et joignant les mains, rendit grâces? à son Dieu, lequel elle nommait sa force, sa vertu, sa patience, et sa chasteté, lui suppliant prendre en gré le sang qui, pour garder son commandement, était répandu en la révérence de celui de son Fils, auquel elle croyait fermement tous ses péchés être lavés et effacés de la mémoire de son ire. Et, en disant: "Seigneur, recevez l'âme qui par votre bonté a été rachetée!" tomba en terre sur le visage [. . .]
(58)

Marguerite's decision to include the word "âme" is most likely not unintentional, especially if viewed as a response to the prevalent theological stance that insisted that woman did not possess a soul. Pierre Darmon recognizes that a core question of the *Querelle* debate was, "La femme est-elle pourvue d'une âme?" (13). At the moment of this woman's death there is yet another reference to her soul that clearly emphasizes this notion. Furthermore, the last portion of this prayer—"Seigneur, recevez l'âme qui par votre bonté a été rachetée"—is the sole example of direct discourse in the narrative. This unique use of direct discourse is a clear invitation to the reader to grant this portion of the text greater attention. In this phrase, Marguerite insists on the female possession of a soul at the same time that she addresses the concept of salvation. Although most sixteenth-century theologians acknowledged woman as capable of receiving salvation, she was either viewed as being dependent on her husband to access eternal life or as meriting salvation uniquely due to her role in the "procreation of males" (Maclean 13). Marguerite unequivocally communicates that the salvation of the mule-driver's wife depends solely on the "bonté" of Christ. Marguerite then writes, "Et ainsi, avec un visage joyeux, les yeux élevés au ciel, rendit ce chaste corps son âme à son Créateur" (59). This reference to the soul, which immediately follows the allusion to the body due to the inversion of the subject and verb, reinforces the link between the chaste body and the chaste soul of this "martyre de chasteté" (59). Furthermore, the repetition of the possessive adjective "son" in relation to the woman's soul and to her relationship to God serves to reinforce the sound nature of her theological position.

In the short commentary that follows the narrative, Oisille, states that God "souvent élit les choses basses pour confondre celles que le monde estime hautes et honorables" (59). Although the patriarchal

society of Renaissance France may esteem the masculine sex above the feminine, the text suggests that a much greater authority, namely God, equally bestows spiritual gifts and honor on women. And given that God often “elects” those that the world tends to disparage, woman’s position and future is perhaps theologically more auspicious and sound than the misogynists would prefer to admit. Furthermore, those that the world deems worthy of honor—in this case the masculine sex—clearly differ from those whom God will most greatly reward.

While the other seventy-one tales in the *Heptaméron* are followed by an outcry of conflicting opinions, this tale is distinct in the relative silence that follows it. The narrative force and excessive violence of the story literally silence the group. Even the dastardly Hircan, typically so outspoken in his encouragement of violence towards women, is temporarily quieted. In this unique instance the *devisants* show themselves undivided for no one can justify the brutality and base behavior of the male nor can they deny the purity and steadfastness of the mule-driver’s wife. Aside from the narrative impact of her anecdote, Oisille’s unique status in the hierarchy of the storytellers encourages the reader to grant greater value to her tales. Patricia Francis Cholakian asserts that Oisille “holds a position of eminence” in the group (49) and Betty J. Davis identifies her as one of the “principal authority figures in the *Heptaméron*” (55).

Following the first story, Simontaut propounded a common argument of the misogynists saying, “Vous trouverez que depuis qu’Ève fit pécher Adam *toutes* les femmes ont pris possession de tourmenter, tuer et damner les hommes” (56, emphasis mine). This pervasive opinion along with similar beliefs concerning woman’s nature, physical being, and spirituality are contradicted and overwhelmingly dispelled by Oisille’s tale. The *Querelle des femmes* was a dynamic and continuous exchange for over two centuries, yet here in Marguerite’s text, if only for a moment, there is a ceasefire as the misogynists are momentarily rendered speechless by the words and the work of a woman.

NOTES

¹ In “Marriage ancestral and conjugal in the *Heptaméron*” Edward Benson refers to Marguerite’s “collective portrait of her society”, Nicole Cazauran refers to Marguerite’s “tableau de la société” in *L’Heptaméron de Marguerite de Navarre*, Pierre Jourda states that Marguerite “esquisse

un tableau de la vie en France au XVI siècle, surtout de la vie de cour” in his *Conteurs Français du XVI siècle*.

² Marcel Tetel comments on the “ambivalence ou l’ambiguïté dominante de la Reine de Navarre” in his article “La dixième nouvelle de l’*Heptaméron*”. His article “Ambiguïté chez Boccace et Marguerite de Navarre” also addresses the same topic. V. Stanley Benfell remarks, “most contemporary critics argue that this lack of resolve is characteristic of the entire work, that indeterminacy is the most prominent feature of the *Heptaméron*” (65).

Bibliography

Berriot-Salvadore, Evelyne. “The Discourse of Medicine and Science.” *A History of Women in the West*. Eds. Nathalie Davis Zernon and Arlette Farge. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

Cholakian, Patricia Francis. *Rape and writing in the Heptaméron of Marguerite de Navarre*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991.

Darmon, Pierre. *Mythologie de la femme dans l’Ancienne France*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

Davis, Betty J. *The storytellers in Marguerite de Navarre’s Heptaméron*. Lexington: French Forum, 1978.

Maclean, Ian. *The Renaissance Notion of Woman*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

Navarre, Marguerite de. *Heptaméron*. Paris: Flammarion, 1982.

Rabelais, François. *Le Tiers-Livre*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

Tuana, Nancy. *The Less Noble Sex*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Lady Mary Wroth: Strategie femminili in *Pamphilia to Amphilanthus*

Sonia Brighenti

Boston College

Una delle più ataviche coesistenze di ideologie è stata quella tra uomo e donna, tra maschio e femmina, o usando la terminologia di Simone de Beauvoir, tra l' "Uno" e l' "Altro".¹ Nessun campo dell'empirico può dirsi avulso da questa coesistenza, sia che si parli della vita quotidiana, che della vita sociale e addirittura anche della vita letteraria. E' proprio quest'ultima l'oggetto delle nostre attenzioni e ricerche, poiché proprio in quest'ultima le relazioni sono sempre state - e per certi versi ancora lo sono - facili ad essere considerate come motivo di agguerrite battaglie o verbosi contrattacchi. Le donne, si sa, nella letteratura passata,² sono sempre state silenti, zittite o ventriloque, mentre gli uomini potevano permettersi di parlare ed insegnare, di esprimere e di controbattere. Eppure le donne sono state. Poco senso ha l'accusare i motivi della differenza nel numero rispetto ai loro "compagni", e anacronistico sembrerebbe volere le cose differenti da come lo sono state. Le donne, seppure in maniera diversa, nell'ambito della letteratura sono *comunque* esistite, si sono *comunque* fatte sentire, e con loro la dissomiglianza della loro ideologia. Ecco il motivo per cui sembrerebbe molto più interessante approfondire le innovazioni che il loro bisbiglio ha comportato, piuttosto che rivendicare delle assenze che non potranno comunque essere colmate. Lady Mary Sidney Wroth è stata una di quelle donne che, a un certo punto della storia letteraria rinascimentale, si è messa a bisbigliare. Forse in maniera più ardita rispetto alle altre sue coeve europee. Lei era inglese. Era una discendente della famiglia Sidney. Suo zio era il famoso e celebre Sir Philip Sidney, colui il quale ha suscitato un indiscutibile fascino sui poeti della sua generazione e delle successive tanto da venire considerato *the greatest of the modern* (il più grande tra i moderni) nella letteratura inglese, scrivendo la prima raccolta originale di sonetti petrarcheschi, *Astrophil and Stella*, che, insieme al romanzo epico rinascimentale in cui l'autore ha riversato tutti i suoi tesori di saggezza e di ingegnosità, *The Countesse of Pembroke's Arcadia* (nelle due versioni *Old and New*), gli hanno vinto una fama maggiore di quella di Spenser, Shakespeare, Ben Jonson e John Donne.³ Lady Mary quindi si sentiva in qualche modo autorizzata a fare quello che ha fatto. Era protetta. Non era solo un "capriccio" il suo; era una continuità ereditaria che lei non se la sentiva di lasciar scemare solo per

la semplice, ma complicata costrizione del sesso al quale la natura le aveva dato di appartenere. Così, nel 1621 ha pubblicato la sua opera nell'Inghilterra del Re Giacomo I (1603-1625), il re che reagiva alla ginecocrazia di Elisabetta I (1558-1603) con un'estesa e famelica misoginia. Mary Sidney, in maniera quasi donchisottesca, ha dato alla stampa un immenso, contorto e incompiuto romanzo pastorale alla maniera di un *roman à clef*,⁴ alla fine del quale, era compreso un ciclo di sonetti petrarcheschi; il primo mai pubblicato da una donna inglese tardo rinascimentale. E con questa mossa temeraria e spregiudicata ha iniziato a stagliare un contrappunto all'interno dell'omogeneità del canto, che, a quattrocento anni di distanza, ancora si staglia squillante nel suo timbro.

Di Lady Mary Wroth non esiste una biografia. Lo stesso George Ballard la esclude dalla sua raccolta di biografie di donne inglesi.⁵ I fatti salienti della sua vita sono stati ricostruiti grazie alla sopravvivenza di una vasta corrispondenza della famiglia Sidney.⁶ Si sa quindi che Mary è nata il 18 di ottobre, ma non si sa con precisione se dell'anno 1586 o invece del 1587; così come incerto resta l'anno della sua morte, che si presume sia avvenuta nel 1653. Si sa che era una donna dal carattere ribelle e deciso, appartenente al gruppo delle amiche intime della regina Anne; sposa per dovere filiale di Sir Robert Wroth, ma amante per scelta del cugino William Herbert;⁷ madre di un erede, che le morirà dopo due anni, e di due figli illeciti che le sopravviveranno senza una precisa identità;⁸ vedova e ostracizzata da corte per la mancanza della garanzia monetaria che il marito aveva portato con sé dopo la morte; e in fine, anonima vagabonda ai margini della vita per avere osato affermare un diritto che la sua società non era ancora pronta a capire e ad accettare: la democrazia di una convivenza. L'audacia della sua pubblicazione ha avuto l'effetto dell' "ultima pagliuzza sul cammello" già notevolmente appesantito dai suoi possenti debiti di vedovanza, e l'affronto di quella sottile e ironica critica a fatti e persone appartenenti all'ambiente di corte, insieme all'offesa provocata dall'effluvio amoroso di una donna che si è permessa di scrivere dei versi d'amore, ha fatto sì che i nobili, colpiti personalmente da tale volgare lavoro, abbiano voluto, o meglio abbiano esatto, il ritiro di quell'oltraggioso romanzo e quegli scandalosi sonetti dagli scaffali a soli sei mesi dalla loro pubblicazione, e la totale ostracizzazione della sedicente autrice. Resta di fatto però, che grazie al suo coraggio e al suo orgoglioso entusiasmo, Lady Mary ha lasciato una testimonianza di un contrappunto all'interno della monoauralità di una tradizione secolare, iniziata proprio con Francesco Petrarca.

Il ciclo di sonetti petrarcheschi, appostati al romanzo e che la protagonista principale, Pamphilia, compone per il suo amato

Amphilanthus (dal titolo appunto *Pamphilia to Amphilanthus*) sono scritti proprio secondo il canone petrarchesco, che Lady Mary coglie dallo zio, ma che modifica radicalmente introducendo, all'interno di questo mondo autoritario e dispotico dove le donne non erano solite avere uno spazio pubblico, un cambiamento degli elementi costitutivi. Attraverso la sua poesia, i canoni dell'amore poetico sono invertiti e la donna non è più quella usuale e accomodante musa ispiratrice di meditazioni metafisiche, come lo era Laura per il Petrarca, ma acquista platealmente il ruolo principale della vera e propria "poetessa", di un'originale ed inedita compositrice di versi, soggetta alle passioni che l'uomo amato provoca nel suo cuore. Quello che il Petrarca era riuscito a creare con *Il Canzoniere*, ossia la vivificazione di un rapporto, quello d'amore, ormai sclerotizzato nella poesia del tempo, introducendo il sentimento della distanza, del ricordo, del valore della memoria e così creando un vero e proprio mito di Laura - donna concreta, e concretamente amata, eppure capace di creare nell'amante una tendenza al vagheggiamento, al rifugio nella dimensione della memoria e quindi alla creazione poetica sempre intellettualistica e non mai spontanea ed immediata - Lady Mary è riuscita a trasportarlo in una dimensione femminile. Mentre la donna in Petrarca, la sua Laura, resta "l'occasione" della poesia, la donna di Lady Mary acquista orgogliosamente il ruolo principale. Non più quindi quella famosa "Dark Lady"⁹ - la distante e irraggiungibile, la bella e virtuosa, ma al contempo crudele e orgogliosa, donna amata dal soggetto parlante e così spesso caratterizzata da una qualità di aleatorietà, come espediente utilizzato per rendere perpetuo il desiderio maschile, e per permettere all'amante la congettura di una possibile identità dell'amata - ma donna con una propria e ben definita soggettività. Non più quella donna che, sebbene lautamente elogiata, spesso resta priva di una sua voce propria, la cui descrizione serve più ad indicare l'esclusiva natura della passione maschile piuttosto che a svelare dei tratti peculiari del carattere femminile¹⁰ e che normalmente resta astratta dalla cornice generale del discorso omodiegetico, ma una voce che parla in prima persona. Grazie a Lady Mary, la donna della poesia rinasce protagonista della lirica, perde quell'alone di mistero che delimita la sua presenza, e si rende distinta e ben definita pubblica portavoce di quella soggettività fino ad allora relegata nel segreto delle geografie interiori femminili.

Detto questo, detto che Lady Mary per la prima volta in Inghilterra introduce nel canone petrarchesco un 'io lirico' femminile, potremmo giustamente chiederci che differenza emerga dalle opere se il soggetto parlante non sia per una volta l'uomo, ma la donna; in altri

termini: *che cosa comporta* conferire un genere femminile all' 'io' lirico? Conferire un genere femminile all' 'io' lirico può comportare un cambiamento del linguaggio, nel senso che il linguaggio si "ri-genera". Giocando sulle doppie valenze del verbo "ri-generare" potremmo dire che si fa "nascere a nuova vita" il linguaggio lirico (dandogli se non *Una stanza*, quantomeno *Una voce tutta per sé*) e allo stesso tempo lo si fornisce di un "genere" (nella sua accezione di "categoria grammaticale fondata sulla distinzione dei sessi"), ossia di un' enfasi femminile.

Un linguaggio può presentare due diversi tipi di "generi": il genere *grammaticale* che cataloga le parole in maschili, femminili e neutre¹¹ a partire dalla loro forma e indipendentemente dal loro significato (è il caso delle lingue come il latino, l'italiano, il francese, il tedesco etc.), e il genere *naturale*, (caratteristica tipica della lingua inglese) che classifica le parole non secondo maschile, femminile e neutro, ma secondo il loro significato. Sostanzialmente il "genere" non è altro che una regola strutturale di un linguaggio, un elemento meccanico che può essere di scarso interesse; in molti casi però il "genere" assume un significato simbolico. Per esempio, ci insegna la linguista Deborah Cameron, in inglese si pensa a *knife* e *chocolate* (coltello e cioccolato) come "maschili", mentre *fork* e *vanilla* (forchetta e vaniglia) come "femminili", pur non essendo queste parole contrassegnate da uno specifico genere grammaticale.¹² Questo dimostra come in inglese, pur essendo questa una lingua caratterizzata da un genere *naturale*, si attribuiscono alle parole delle connotazioni di "genere" che non hanno niente a che vedere con la differenza sessuale "naturale", ma che sono collegate invece alle opposizioni binarie del tipo debole/forte, attivo/passivo dipendenti da delle associazioni modellate in base a criteri culturali. Lady Mary Wroth, ad esempio, sceglie di conferire a *Night* (la notte) un genere grammaticale femminile svelato attraverso l'uso del pronome possessivo *her* a questa collegato; vediamo un esempio in [P13]:

"Night cannot Grief entomb, though black as
spite. My thoughts are sad, her face as sad doth
seem; My pains are long, her hours tedious are;
My grief is great, and endless is my care; Her
face, her force, and all of woes esteem." (ll. 8-
14)

In questo caso, essendo la notte iponimo/metonimia dell'oscurità, del "nero", è anch'essa una componente dell'opposizione binaria

“bianco/nero”, ossia “giorno/notte”, dove l’uno trasporta con sé una connotazione positiva, mentre l’altra una negativa. Per quanto insignificante quest’esempio possa sembrare, evoca invece il sostanziale tema: “Sameness and Otherness” così caro alle teorie delle femministe francesi. Per loro, a partire da Simone de Beauvoir in poi, l’uomo poneva se stesso come soggetto e considerava la donna come oggetto, come “Altro”. In funzione di questa teoria la critica femminile ha sempre evidenziato come ciò che è “Altro”, “the Other” sia sempre stato associato, dal pensiero “logo-fallico”, con l’*oscurità*, l’irrazionalità e il caos. Non a caso Lady Mary in questo sonetto dà alla *Night* (simbolo dell’*oscurità*) non solo un “genere” grammaticale femminile, ma istituisce anche un raffronto in cui lei è il secondo termine di paragone. Ancora in [P17] si ha un esempio dello stesso genere:

Truly, poor Night, thou welcome art to me,
I love thy grave and saddest looks to see,
which seems my soul and dying heart entire. (ll. 1, 5-6)

E ancora in [P22]

Come darkest night, becoming sorrow best,
light, leave thy light, fit for a lightsome soul:
darkness doth truly suit with me oppressed,
whom absence’ power doth from mirth control. (ll. 1-4)

E in [P43]

Night, welcome art thou to my mind distressed,
dark, heavy, sad, yet not more sad than I:
never could’st thou find fitter company
for thine own humour than I, thus oppressed.

If thou beest dark, my wrongs still unredressed
saw never light, nor smallest bliss can spy;

Then now in friendship join with hapless me,
who am as sad and dark as thou canst be, (ll.1-6, 9-10)

La notte, l’oscurità e lei, autrice e donna, rientrano tutte nella sfera di ciò che è “Altro”, del mondo femminile e attraverso questo è svelata la sua identità di persona e la sua caratteristica di scrittura.

Altrettanta importanza nello studio grammaticale è stata data a quegli studi tesi a dimostrare la prevalenza del genere “maschile” su quello “femminile”, non solo in quelle lingue caratterizzate dal genere “grammaticale”, ma anche in quelle lingue, come l’inglese, che presentano il genere “naturale”. Un esempio del primo tipo riguarda l’italiano, quando un participio qualificante cinquanta donne e un cane deve essere coniugato al maschile plurale: *Cinquanta donne e un cane sono arrivat-i*, mentre un esempio dell’inglese è la frase: *Scandinavians like to get married with Mediterranean women* (gli scandinavi amano sposarsi con le donne mediterranee) che si basa sull’assunto che *Scandinavians* sia una popolazione maschile; se ci si vuole riferire a un elemento femminile di un nome collettivo, ci viene insegnato, questo deve essere specificato. Il generale è sempre una proprietà maschile e se il locutore o il referente è una donna deve essere proclamato. La scrittura femminile dei sonetti di Lady Mary è evidentemente tesa a “personalizzare” il testo, a specificare il suo genere laddove il generale si riferisce normalmente al maschile; il sonetto [P26] ce ne dà una chiarificazione:

“When every one to pleasing pastimes hies,
Some hunt, some hawk, some play, while some delight
in sweet discourse, and music shows joy’s might;
yet I my thoughts do far above these prize”. (ll. 1-4)

Qui notiamo che i pronomi indefiniti (every one, some), poiché collegati a dei verbi indicanti delle attività, dei passatempi notoriamente maschili (hunt, hawk etc.) sono gli attanti di un certo tipo di mondo dal quale il soggetto lirico *I* si discosta, prende le distanze (*yet I*). Potremmo dire che tale *I* è la manifestazione della femminilità dell’autrice in quanto si oppone a un mondo in cui il generico e l’indefinito è concepito come maschile.

La stessa cosa avviene in [P45]

If I were giv’n to mirth, ’twould be more cross
thus to be robbèd of my chiefest joy,
but silently I bear my greatest loss;

Nor can I, as those pleasant wits, enjoy
my own framed words, which I account the dross
of purer thoughts, or reckon them as moss,
while they, wit-sick, themselves to breathe employ.
(ll. 1-3, 5-8)

Lady Mary non ci dice apertamente chi siano tali *pleasant wits*, ma ce lo fa dedurre con una contrapposizione, ossia stagliando il soggetto lirico *I* contro l'azione dell'indefinito *those*. Pur non avendo alcun riferimento esplicito al "genere" femminile del soggetto lirico *I*, riusciamo comunque, tramite un ragionamento deduttivo, a definirlo come divergente e quindi "Altro" rispetto al soggetto indefinito dei primi due versi della quartina. Lady Mary Wroth grazie a questa relazione di esclusione si dichiara apertamente "soggetto lirico femminile".

Molte sono anche le teorie che indagano il dualismo formale del linguaggio maschile e femminile, ed è una lunga tradizione quella che enfatizza come il profilo semantico e l'insieme dei mezzi espressivi utilizzati dai due mondi si diversifichino. Numerosi studi femminili inoltre hanno enfatizzato come largamente differiscano anche i modi di pensare e di scrivere degli uomini rispetto a quelli delle donne. Tale *differenza* è in seguito diventata il focus di una consistente raccolta di scritti femministi, attraverso i quali è stata teorizzata e discussa. Ci riferiamo essenzialmente agli esempi di Hélène Cixous, Julia Kristeva e Luce Irigaray. La prima in particolare, nel saggio "Le rire de la Méduse" (1975) ha descritto e teorizzato una *écriture féminine* (scrittura femminile) la cui unicità consiste nel fatto che le donne scrivono il loro corpo trasformandolo in parole: "Il y aura toujours en elle au moins un peu de ce lait maternel. Elle écrit dans une encre blanche" (Ci sarà sempre dentro di lei quanto meno un po' del buon latte materno. Lei scrive in inchiostro bianco).¹³ Nel ciclo di sonetti di Lady Mary Wroth si comprende fin dall'inizio come l'autrice si sia espressa proprio attraverso tale *écriture féminine*, ossia abbia scritto il suo corpo utilizzando proprio quello *inchiostro bianco* di cui sopra si accennava. Nel primo sonetto, [P1], infatti, l'immagine di Venere che ripone un cuore fiammeggiante nel petto della protagonista è reso con:

"But one heart flaming more than all the rest
The goddess held, and put it to my breast" (ll. 9-10)

La descrizione che l'*Oxford English Dictionary* dà della parola *breast* è "entrambe le parti del corpo di una donna che producono latte; fonte di latte, nutrimento"¹⁴ un sostantivo che implica quindi la sua caratteristica esclusiva del corpo muliebre, nella fattispecie del corpo (femminile) della protagonista, dato l'aggettivo possessivo antecedente che ne sottolinea l'appartenenza. Nel sonetto successivo [P2] l'immagine del fuoco è ripresa come:

“Kind nursing fires for wishes yet unborn!” (l. 8)

In questo caso il linguaggio metaforico è di particolare interesse perché codifica la soggettività dell'autrice: la specificazione inerente al nutrimento e alla nascita si riallacciano a delle caratteristiche della maternità precedentemente espresse, mentre simultaneamente ne sottolineano delle componenti femminili per eccellenza, con le quali Lady Mary alimenta la sua scrittura. Nel sonetto [P40] ne abbiamo un altro esempio:

“False hope, which feeds but to destroy, and spill
What it first breeds; unnatural to the birth
Of thine own womb, conceiving but to kill” (ll. 1-3)

Notiamo come la descrizione della (falsa) speranza ci colleghi simbolicamente al lessico puerperale ripreso anche in [P78]:

“The lasting lamp, fed with the oil of right,
Image of faith, and womb for joy's increase” (ll. 11-12)

Immagini che dichiarano sommessamente, ma senza possibilità di sbaglio, la natura femminile della scrittura di Mary Wroth. Supponendo per assurdo che non si conosca la “paternità” di tali sonetti, attraverso queste poche e forse accidentali o involontarie scelte dell'autrice, potremmo permetterci di dichiararle appartenenti alla voce intima di una donna, di una amante o di una madre.

Quella di Lady Mary Wroth è una scrittura femminile. Leggendo i suoi lavori ci si accorge come sia inverosimilmente spontaneo per la donna fare emergere, scrivendo, degli elementi che riconducono al suo universo. Cioè a dire che nonostante il linguaggio dell'autrice sia fondato sui costrutti grammaticali stabiliti dalla società, dalla cultura e dai costumi del suo tempo – costrutti identici a quelli utilizzati da tutto il resto delle persone – l'uso che lei ne ha fatto, ha portato alla luce delle sfumature del mondo che caratterizzano fortemente il suo essere donna. L'esperienza verbale interiorizzata, il suo idioletto di donna, funge quindi da elemento di comprensione del suo mondo, della sua realtà e della sua femminilità.

NOTE

¹ Per approfondimenti si veda Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris: Gallimard, 1949.

² E si fa qui esplicito riferimento alla letteratura europea dell'early modern period.

³ Basti pensare che i lettori del diciassettesimo secolo hanno richiesto nove edizioni della raccolta di opere sidneiane, mentre tre di quelle spenseriane e quattro di quelle shakespeariane. Inoltre, nella prima metà del secolo la sua *Arcadia* è stata tradotta in francese, tedesco, olandese e italiano. Si veda Mario Praz, *Storia della letteratura Inglese*. Firenze: Sansoni, 1965.

⁴ *The Countess of Montgomery's Urania* è, in effetti, un romanzo cavalleresco in prosa alla maniera di un *roman à clef* con l'aggiunta di elementi immaginari e avvenimenti miracolosi, di circa 590,000 parole nelle sue due sezioni: la prima pubblicata incompleta nel 1621, e la seconda lasciata incompleta nella forma di manoscritto. In aggiunta, sparse qua e là, si trovano circa una sessantina di poesie e, alla fine dell'edizione del 1621, una sequenza di sonetti comprendente 103 liriche, composte da una delle protagoniste del romanzo, Pamphilia, e intitolata appunto *Pamphilia to Amphilanthus*. Ricordiamo che uno degli sviluppi più significativi che ebbe la narrativa del diciassettesimo secolo, fu l'incremento della popolarità dei romanzi contenenti allusioni ad attuali luoghi o persone. Tradizione iniziata nel 1605 con *Euphormionis Lusinini Satyricon* di John Barclay, ritenuto il primo esempio di *roman à clef*, e proseguito dallo stesso autore con *Argenis* (pubblicato postumo nel 1621). Questo tipo di romanzo, divenuto molto popolare nella corte giacobina è un componimento alla fine del quale è inclusa una *clavis*, o chiave, attraverso la quale il lettore può capire a quali personaggi lo scrittore fa riferimento celandoli dietro nomi fasulli. Sebbene in nessuna delle copie ad oggi pervenute dell'*Urania* sia presente una "chiave", si è comunque propensi a ritenerlo appartenente a questa categoria di romanzi, visto che i riferimenti a luoghi e persone di corte sono (o quanto

meno devono essere state) assolutamente palesi; infatti in seguito alla sua pubblicazione nel 1621 alcuni cortigiani, tra cui il famoso Lord Edward Denny, Baron Waltham successivamente Earl of Norwich, si adirarono a tal punto da esigerne il ritiro.

⁵ Nella prefazione dell'opera, George Ballard giustifica l'assenza con l'impossibilità di trovare sufficienti informazioni riguardanti la sua vita; a lei quindi dedica solo poche righe, ricordandola come una persona *of distinguished parts and learning*. (di riconosciuto talento e cultura). Si veda Ballard George, *Memoirs of British Ladies*, London: T. Evans, 1775.

⁶ Rimandiamo i lettori alla consultazione di Collins Arthur (ed. by) *Letters and Memorials of State in the Reign of Queen Mary, Queen Elizabeth, King James, King Charles 2nd and Oliver's Usurpation*. 2. vol: 2, T. Osborne, 1746 (riproduzione anastatica 1973, manufactured in USA, AMS press inc. New York, NY).

⁷ Ricordiamo ai lettori che, secondo l'analisi fatta da Humbold (e riportata in Naomi Miller, *Changing the Subject, Mary Wroth and the Figuration of Gender in Early Modern England*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1975) nel periodo di Lady Mary la relazione non era vista come motivo di meraviglia. Esisteva infatti tra i ceti nobiliari del sud e delle midlands inglesi una straordinaria tendenza endogamica, che ebbe come conseguenza addirittura la coniazione del termine "kentish cousin" utilizzato in riferimento alle coppie consanguinee presenti e comuni in quella regione.

⁸ Esistono teorie secondo le quali si presume che la famosa traduttrice inglese Aphra Behn sia una discendente di Lady Mary. Presumibilmente nata da Catherine, terzogenita illegittima della Wroth. Catherine sposò un "Mr Lovel vicino ad Oxford" probabilmente precettore nella casa del fratello di Lady Mary Wroth, Robert Sidney, secondo Earl di Leicester, nel 1640. Per un'analisi più approfondita si veda Sharon Valiant, "Sidney's sister, Pembroke's Mother...and Aphra Behn's Great-Grandmother?" Paper, *American Society for Eighteenth-Century Studies Conference* in New Orleans, 1989.

⁹ Come viene definita da Naomi J. Miller in *Changing the Subject*.

¹⁰ Come spiega Nancy J. Vickers, "Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme" *Critical Inquiry* 8 (1981), 266-67, inglobando nella sua analisi tutta la letteratura continentale, la frammentazione di Laura del Petrarca nelle diverse parti del corpo incoraggia una visione distorta della donna come un assortimento di particolari sparpagliati che l'occhio onnisciente del poeta deve assemblare.

¹¹ Alcune lingue, come il Bantu hanno una più estesa distinzione grammaticale. Si veda per approfondimenti: George Steiner, *Dopo Babele aspetti del linguaggio e della traduzione* (trad. R. Bianchi e C. Béguin), Milano: Garzanti, 1994 (1^a ed. italiana, Firenze: Sansoni, 1984; *After Babel* è stato pubblicato originariamente nel 1975).

¹² Si veda il paragrafo "Challenging Grammatical Gender" in S. Simon, *Gender in Translation*, London and New York: Routledge, 1996. Queste "gender-related metaphorical association" (associazione metaforica collegata al genere) sono state il motivo dell'interesse che ha spinto Deborah Cameron a condurre degli esperimenti pratici sulla lingua inglese. La ricercatrice ha presentato a un gruppo di persone delle coppie di parole come "Ford / Chevrolet" e "salt / pepper" e in seguito ha chiesto loro di classificare come maschili o femminili i singoli elementi di ogni coppia.

¹³ E. Cixous, "Le rire de la Méduse" che apparve in *L'Arc* nel 1975, pp. 39-45.

¹⁴ "Either of the two parts of a woman's body that produces milk; source of milk, nourishment."

BIBLIOGRAFIA

Ballard, George. *Memoirs of British Ladies*. London: T. Evans, 1775.

Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième Sexe*. Paris: Gallimard, 1949.

Cixous, Hélène. "Le rire de la Méduse." *L'Arc* (1975) 39-45.

-
- Collins, Arthur (ed. by). *Letters and Memorials of State in the Reign of Queen Mary, Queen Elizabeth, King James, King Charles 2nd and Oliver's Usurpation*. 2. vol: 2. London: T. Osborne, 1746 (riproduzione anastatica 1973, manufactured in USA, AMS press inc. New York, NY).
- King, Margareth L. *Le donne nel Rinascimento* Trad. Lucia Nencini. Bari: Laterza, 1991. (tit. or. *Women of the Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1991).
- Miller, Naomi J. *Changing the Subject, Mary Wroth and the Figuration of Gender in Early Modern England*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1975.
- Praz, Mario. *Storia della letteratura Inglese*. Firenze: Sansoni, 1965.
- Pritchard, R.E., Ed. *Lady Mary Wroth Poems A Modernized Edition (Pamphilia to Amphilanthus)*. Staffordshire, England: Keele University Press, 1996.
- Steiner, George. *Dopo Babele aspetti del linguaggio e della traduzione* (trad. R.Bianchi e C.Béguin). Milano: Garzanti, 1994 (1^aed. italiana Firenze: Sansoni, 1984; *After Babel* è stato pubblicato originariamente nel 1975).
- Simon, S. *Gender in Translation*, London and New York: Routledge, 1996.
- Valiant, Sharon. "Sidney's Sister, Pembroke's Mother...and Aphra Behn's Great-Grandmother?" Paper, *American Society for Eighteenth-Century Studies Conference*. New Orleans, 1989.
- Vickers, Nancy J. "Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme." *Critical Inquiry* 8 (1981), 266-67.
- Waller, Gary F. *The Sidney Family Romance, Mary Wroth, William Herbert, and the Early Modern Construction of Gender*, Detroit: Wayne State University Press, 1993.

Wilson, Violet A. *Society of Women of Shakespeare Time*, New York:
E.P. Dutton and Co., 1935.

Domenico Zipoli, un musicista pratese nelle *Reduccion*es gesuitiche in America Latina

Marco Cerocchi

Florida State University

Uno degli aspetti più complessi e inaspettati della vita del giovane musicista pratese è, senz'altro, l'improvvisa decisione di entrare a far parte dell'Ordine dei Gesuiti, con il chiaro intento di partire subito come missionario per le *Riduzioni* della Provincia del Paraguay ("Riduzione", dal verbo *ridurre*, nell'accezione di "sottomissione" degli indigeni; termine con il quale venivano definiti i villaggi del Sud America in cui i padri gesuiti svolgevano la "missione"). La decisione di Zipoli fu molto coraggiosa, poichè presa nonostante la piena consapevolezza dei rischi che tale impresa avrebbe comportato per la propria incolumità personale, a partire già dal viaggio, irto di pericoli e peripezie. Ciò che più stupisce è il fatto che Domenico abbia maturato l'idea di lasciare una delle posizioni sociali più appetibili, basti pensare al prestigio di cui godeva come musicista e alle molteplici attività da lui svolte a Roma, per intraprendere il viaggio verso il Nuovo Mondo. Riguardo tale scelta, le diverse ipotesi avanzate dagli studiosi (Fantappiè, Fioravanti, *Domenico Zipoli musicista*, Lange) sono di varia natura: la più romantica, scaturita dalle sensazioni e dalla fantasia degli storici, ne indica il motivo in una presumibile storia d'amore con Maria Teresa Strozzi, Principessa di Forano e sua convinta mecenate. L'inevitabile fallimento e la conseguente delusione, attribuibile all'abissale differenza di classe sociale, avrebbero persuaso Domenico a partire. Altra ipotesi verosimile pone l'accento sulla forte frustrazione delle sue ambizioni professionali subita nel vedere svanire il sogno più grande: la speranza di poter ottenere un posto di Maestro di Cappella. La mancata nomina deve aver avvilito parecchio Zipoli, gettandolo nello sconforto più profondo, tant'è che, come reazione alla delusione, dopo poco più di un anno il musicista avrebbe lasciato per sempre la città eterna alla ricerca di nuovi spazi. Un'ulteriore ipotesi, altrettanto persuasiva e realistica, riguarda la profonda devozione religiosa della famiglia del compositore. Dei suoi tre fratelli, infatti, due in particolare vestirono l'abito clericale. Lo stesso Domenico intraprese i primi studi nella Cattedrale di Prato e nella sua breve carriera europea operò sempre nell'ambito delle congregazioni

religiose, rimanendo comunque al servizio delle chiese di Roma. E fu proprio nel prestare i suoi servizi come organista che egli ebbe l'occasione di operare nella Chiesa del Gesù, il che gli permise sicuramente un contatto ravvicinato con "l'utopia gesuitica", esperienza che deve aver esercitato un fascino particolare nel tormentato animo del giovane.

Alla luce di tutte queste supposizioni, si può notare che l'elemento comune che deve aver fatto maturare l'improvvisa decisione è lo stato di prostrazione psicologica, magari anche inconscia, che deve aver portato Domenico ad un'impellente necessità di evasione. Non va comunque sottovalutato lo spirito d'avventura di Zipoli, inteso come desiderio di proiezione verso nuovi ideali, tra i quali esercitava notevole fascino quello della "utopia gesuitica" (Lange, Morner, Storni,) delle *Reduccioness*, caratterizzata da una profonda vena mistica. Nonostante dovessero confrontarsi con forme molto primitive di organizzazione sociale, i missionari avevano successo nel trapiantare i modelli alternativi da loro progettati. Nei circoli sociali di tutta Europa andava diffondendosi a macchia d'olio il proselitismo dei Gesuiti; si parlava della realizzazione di una nuova società, pura, costituita da individui eccezionalmente sensibili all'arte in generale, che riuscivano a coesistere in armonia basandosi sulla fondamentale ed imprescindibile conservazione dell'ordine e del rispetto reciproco, garantendo a tutti un'esistenza dignitosa.

Nel 1710, i padri gesuiti Bartolomè Jimenèz e Josè de Aguirre, che rappresentavano i procuratori della Provincia del Paraguay nelle Corti di Madrid e Roma, furono inviati dai loro superiori a Roma, con il compito di sensibilizzare i giovani di talento italiani allo scopo di "arruolarli" nell' *esercito di Dio*, che avrebbe dovuto realizzare l'*Utopia*. A quell'epoca, inoltre, autori famosi scrivevano racconti fantastici di "selvaggi" inginocchiati nelle chiese in raccolta meditazione; rappresentazioni queste che stimolavano la fantasia e i sogni dei giovani, in primo luogo di artisti e intellettuali, che non ne potevano più del malcostume e della degenerazione della società, ma che speravano nella possibilità di una valida alternativa, fiduciosi nell'opportunità prospettata dal progetto dei Gesuiti di rinnovare il mondo. La forza del misticismo, che aveva invaso l'Europa già dal tempo delle colonizzazioni e poi dell'evangelizzazione, si rigenerò proprio grazie al progetto delle Riduzioni gesuitiche in Sud America, in cui operavano numerosi giovani di valore decisi a prendere parte attiva a questo evento; giovani dal cuore puro, pronti, se necessario, a sacrificare anche la loro stessa vita pur di lottare per un grande ideale.

Quella della Provincia del Paraguay (Furlong, Szaràn, *Diccionario*) quasi sicuramente non fu una scelta casuale; infatti, è presumibile che Zipoli abbia letto i racconti idilliaci delle lettere di Padre Anton Sepp (lo storico brasiliano Artur Rabuske, nella sua biografia di Padre Sepp, impiega come sottotitolo l'espressione "Il genio delle Riduzioni Guaranitiche"). I dati su Anton Sepp furono ricavati dall'Edizione Critica delle sue opere a cura di Werner Hoffman, edita in tre volumi: *Rapporto di Viaggio sulle Missioni Gesuitiche, Continuazione dei Lavori Apostolici e Giardino di Fiori Paracuario*. Buenos Aires: Ed. Universitari di Buenos Aires, 1971-1974). La forma letteraria fluida e l'osservazione appassionata del missionario tirolese sullo stile di vita nel Nuovo Mondo, a dispetto delle numerose critiche per le descrizioni smisuratamente idilliache della vita nelle Riduzioni, contribuì alla grande diffusione dei suoi racconti, che tornarono molto utili alla ricerca di aiuti economici, al proselitismo della Compagnia e al reclutamento di volontari. Proprio da tale genere di scritti esegetici, infatti, Zipoli doveva aver avuto notizia dei risultati apprezzabili raggiunti nelle Riduzioni sud americane da musicisti come Melgarejo, Vaisseau, Berger, Sepp ed altri ancora. Domenico, quindi, poté avere informazioni preziose concernenti la creazione di conservatori di musica di alto livello, le eccezionali fabbriche di strumenti, la naturale predisposizione dei nativi per la musica, l'abilità degli Indios dimostrata nella padronanza di diversi strumenti, gli ampi organici corali e orchestrali che venivano allestiti analogamente alla musica barocca europea, in occasione delle maggiori festività, e che non avevano niente da invidiare alle grandi cattedrali d'Europa.

Gli schedari (Furlong) della Compagnia di Gesù indicano due diverse date inerenti l'ingresso di Zipoli nell'Ordine dei Gesuiti: il catalogo triennale del Paraguay del 1720 segnala il 1° Luglio del 1716, mentre il Catalogo del 1724 indica il 1° Giugno del 1716. Ad ogni modo, il giovane Domenico si trasferì da Roma a Siviglia, in Andalusia (Spagna), dove tutti i missionari erano tenuti a trascorrere un periodo di addestramento, in cui si impiegava gran parte del tempo allo studio della logica e delle lingue indigene, in attesa di salpare poi per il Nuovo Mondo. Il 5 Aprile del 1717 (Fioravanti, *D.Z.* in *La musica a Prato*, Szaràn, *D.Z. Una vita un Enigma*), un gruppo di circa cinquanta confratelli gesuiti si imbarcò dal porto di Cadice con destinazione Buenos Aires; faceva parte della spedizione del 1717 anche Domenico Zipoli. Giunti a destinazione, dopo un periodo di meritato riposo, i membri della spedizione vennero smistati nelle diverse *Riduzioni*. Dopo circa quindici giorni dall'arrivo in Sud America, i missionari si

avviarono verso Cordoba, dove era ubicato il Collegio maggiore della Compagnia. In questo centro i Gesuiti erano giunti sin dal 1587, nel 1610 vi avevano fondato il Collegio Massimo, nel 1614 l'Università e avevano consacrato la propria chiesa nel 1671. Fino al momento dell'espulsione dell'Ordine, avvenuta nel 1767, erano riusciti a trasformare la città in un punto di riferimento, un centro di idee e di attività di tutto il Sud America. Zipoli intraprese immediatamente i suoi studi, che condusse con zelo e con risultati brillanti, riuscendo a conciliarli con gli incarichi di organista e Maestro di Cappella; attività molto impegnative a Córdoba per le molteplici solennità festive previste dal calendario della Compagnia, fra cui la celebre festa di Sant'Ignazio, che richiedeva notevoli sforzi in preparazione di quella che era considerata la maggiore festività di quei tempi.

Dal registro dei voti biennali dei novizi, si può osservare che nel 1720 Zipoli aveva già frequentato due anni di filosofia e nel 1724 più di tre anni di questa materia e tre dei quattro anni di teologia. Padre Furlong non riusciva a capacitarsi come mai Zipoli, nel 1724, non avesse ancora concluso il suo quarto anno di teologia, l'ultimo, in modo tale da essere subito dopo ordinato sacerdote. Nelle *Litterae annuae Provinciae Paraquariensis* (di padre Pedro Lozano, scritte tra il 1720-1730), ritrovate da padre Furlong e conservate presso il *Bayrisches Staatsarchiv* di Monaco di Baviera), si legge che «absoluto Theologiae quadriennio, nec sacris tamen iniciatus ob Episcopi defectum» (trad.: «compiuto il quadriennio di Teologia, tuttavia non consacrato per l'assenza del Vescovo»); verrebbe così attestato il compimento degli studi e la mancata consacrazione di Zipoli da attribuire all'assenza del vescovo. Ma proprio in quel periodo, quasi come se la sorte avesse deciso di accanirsi contro Domenico, egli si ammalò di tubercolosi; il 2 Gennaio 1726, dopo un anno di sofferenze, Zipoli spirò esanime.

Nello scorrere dei giorni nelle Riduzioni (Szaràn, *D.Z Una vita Un enigma*), le attività della giornata erano scandite dal ritmo della musica. La fatica quotidiana degli indigeni era alleviata da canti e da balli. Nelle ore mattutine la messa veniva introdotta dalla musica strumentale, l'apprendimento della quale era obbligatorio per tutti i bambini dei villaggi; dopo la lettura dell'epistola si intonava un salmo, che veniva cantato fino al momento dell'ostensione; seguivano un mottetto, un inno, un canto natalizio, fino a portare a compimento la funzione liturgica con una sonata strumentale. Durante il giorno si ricorreva a frequenti momenti musicali anche sui campi di lavoro, per rendere più lievi le fatiche dei contadini; durante le ore serali, i giovani si riunivano in piazza e cantavano lodi alla Vergine.

Già da un secolo prima dell'arrivo di Zipoli, i Gesuiti avevano constatato la straordinaria sensibilità degli indigeni nei confronti della musica e, di conseguenza, le assegnarono un'importanza prioritaria nelle attività delle Riduzioni; i Gesuiti, infatti, avevano capito che la musica avrebbe potuto costituire il più rapido ed efficace "mediatore sociale" tra loro e gli Indios; essa era, infatti, uno dei principali motivi di attrazione e permanenza degli indigeni nelle Riduzioni e, per questo, l'unico vero veicolo per comunicare e far meglio accogliere l'evangelizzazione, nonché i sistemi organizzativi dell'Ordine. Zipoli giunse a Còrdoba nel periodo di massimo sviluppo del sistema "riduzionale". I Padri superiori del Collegio maggiore, con estrema oculatezza, preferirono tenere il maestro Zipoli a Cordoba, come responsabile per le attività musicali, indispensabili all'attività di evangelizzazione degli Indios. Il Collegio maggiore, comprensibilmente, non poteva non gloriarsi di un talento a prima vista sperduto sul suolo americano, ma in verità amalgamato nello spirito e nell'ideale dell'esercito della Controriforma, capitanato dall'insigne Sant'Ignazio di Loyola, fondatore di un movimento religioso nel quale la musica occupava un posto di fondamentale importanza.

Il mito dello "Stato Musicale" (Szaràn D.Z. *Una vita Un enigma*) arrivò fino agli uffici dello stesso Pontefice massimo Clemente XIV che, nella sua Enciclica *Annus Qui* del 19 Febbraio 1749, nel passaggio che riguardava la musica, sottolineava:

Niente di mondano, niente di profano o teatrale deve risuonare nelle chiese. Il canto polifonico o figurato si è diffuso così tanto da essere presente anche nelle missioni del Paraguay, visto oltretutto, l'ottima indole e le doti naturali stesse, sia per la musica vocale, che per l'apprendimento di nuovi strumenti e di tutto ciò che ha a che fare con l'arte musicale, di quei fedeli d'America.

I missionari sfruttarono questa loro passione, avvalendosi di canti devoti e misericordiosi, per convertirli alla fede cristiana, in modo da non poter più distinguere tra le messe e i vesperi dei nostri paesi e quelle che là si cantano.

Come riportato dalle varie cronache e cataloghi, gli indigeni erano estremamente attratti dal suonare e cantare la musica di Zipoli, o come dicevano loro "Zipuli". Tant'è che, dopo l'espulsione dei Gesuiti (1767), l'attività musicale in molti villaggi continuò a svolgersi regolarmente anche sotto la direzione di altre congregazioni religiose, o addirittura patrocinate dallo stesso potere civile. Gli Indigeni conservarono e custodirono gelosamente il "tesoro segreto e magico"

(Szaràn, *Una vita Un enigma*, 129) capace di saper produrre il miracolo della perfetta armonia; si tramandarono di generazione in generazione le partiture del maestro “Zipuli”, e, dopo la sua morte, alcuni allievi ne proseguirono il lavoro.

Il primo ritrovamento di una partitura composta da Domenico Zipoli nelle terre del Nuovo Mondo è la sua *Messa a Quattro voci* (Illari), che, sebbene nel titolo riporti la dicitura “a quattro voci”, in realtà fu scritta solo per tre: soprano, contralto, tenore, con accompagnamento strumentale di due violini e basso continuo. Questa composizione, insieme ad altre recuperate successivamente, come i brani (simili alle Sonate d’Intavolatura) dell’ *Album Principia seu Elementa ad bene pulsandum Organum et Cymbalum* (attribuito), confermano l’adeguamento dello stile e delle tecniche compositive di Zipoli alle possibilità dei mezzi disponibili. Notiamo allora il movimento di voci nell’ambito di spazi ristretti, la ripetizione di passaggi per simpatia, la scrittura strumentale limitata alla prima posizione e l’impiego limitato di applicazioni armoniche e contrappuntistiche; il tutto con il palese e comprensibile intento di ridurre al massimo le difficoltà per l’esecutore. Non va dimenticato, inoltre, che la musica composta da Zipoli nel periodo delle Riduzioni è prettamente funzionale al messaggio liturgico, che ne costituisce il fondamento. Nel caso della *Messa di Potosì*, si può facilmente riscontrare il risultato più evidente del processo di adattamento attuato da Zipoli: l’eliminazione della voce del basso nella maggior parte delle sue composizioni corali dell’epoca, espediente inevitabile per far fronte alla mancanza di voci gravi tra gli Indios. Il fatto che tali composizioni abbiano subito una riduzione dovuta a quel processo di “adeguamento” ad una realtà caratterizzata dalla differenza culturale dell’ambiente è evidente ed è d’importanza fondamentale. Gli Indios erano completamente digiuni dello “stile colto” europeo, per cui è facilmente intuibile che sarebbe stato sicuramente vano provare a conciliare due culture così distanti tra loro, se non grazie ad un processo di avvicinamento, una sorta di compromesso. Basti pensare al disagio che avrebbero prodotto le voci in armonia, a due, a tre o più voci, gli intricati contrappunti, le aggraziate sequenze melodiche barocche di Zipoli, nella fragile figura degli indigeni e dei neri, che cantavano nei cori di Zipoli; distanza incolmabile con le loro melodie pentafoniche, i ritmi esagitati e i rituali di grande esaltazione (Illari).

Nell’ambito del 2° Festival Internazionale di Musica, svoltosi a Prato tra il 18 Novembre e l’8 Dicembre 2000, ha avuto luogo il *II Incontro Internazionale di Studi su Domenico Zipoli*, al quale hanno preso parte molti tra gli studiosi del “caso” Zipoli, presentando ciascuno

una propria relazione. Per quel che riguarda l'attività di Zipoli in America Latina e per il significato assunto successivamente dalla figura del musicista pratese per l'Ordine dei Gesuiti, è risultato illuminante l'intervento del professor Bernardo Illari, attualmente docente di Storia della Musica presso la *North Texas University*, che ha presentato la sua relazione *Sotto il nome di Zipoli*. Secondo l'esimio studioso argentino, nell'immaginario sudamericano i Gesuiti non sono raffigurati mai da soli, bensì sempre affiancati dalle figure degli Indios. Chi dice Gesuita dice anche Riduzione, cioè villaggio o missione indigena. Il nome dell'Ordine suggerisce automaticamente quello delle missioni, che i religiosi hanno fondato e governato per oltre un secolo e mezzo. La considerazione che i Gesuiti hanno avuto del nome di Zipoli si è sviluppata parallelamente al fervore dell'opera missionaria. Egli è stato accolto dai Gesuiti, che hanno promosso il suo lavoro a livello regionale, anche se questo nome è divenuto importante solo dopo la morte del Maestro. Il nome *Zipoli* quasi non appare nei documenti cordobesi strettamente contemporanei, ma risulta solo sui cataloghi compilati periodicamente dai Gesuiti, dai quali possiamo seguire il percorso dei suoi studi. Dopo la sua morte, invece, ecco che abbastanza curiosamente comincia ad apparire una serie di documenti gesuitici, tra i quali: *le Necrologie, le Notizie, i Memoriali e le Relazioni varie*. In poco tempo, emergono documenti ufficiali dell'Ordine che testimoniano l'importanza della attività musicali svolte dal musicista pratese per le Riduzioni, con lo scopo palese di legittimare e difendere dalle critiche l'attività gesuitica in Sud America. Viene tratteggiato un profilo molto dignitoso del Zipoli musicista e missionario, che viene lodato, celebrato e menzionato più frequentemente di qualsiasi altro confratello nella Provincia del Paraguay; eppure, sappiamo che egli non fu l'unico Gesuita che contribuì alla musica nelle Riduzioni. Dunque, risulta evidente come già il nome in sé possedeva un carisma storico proprio, attestato dalla sua incorporazione nella tradizione orale dell'Ordine. Dopo pochi anni dalla sua scomparsa, il nome di Zipoli cominciò a circolare all'interno dell'Ordine tramite racconti, spesso imprecisi, dei vari confratelli che lo avevano conosciuto o che ne avevano sentito parlare. Con il trascorrere degli anni, questi racconti si caricarono sempre più di enfasi, alimentando il mistero della magia che questo nome evocava nell'immaginario degli indigeni. Queste testimonianze ci svelano che i Gesuiti parlavano di Zipoli forse molto più di quanto scrivevano su di lui. L'ondata degli scritti apologetici ebbe inizio sin dalla data della morte del compositore e si rafforzò dopo l'espulsione dei Gesuiti dai domini spagnoli; essa diede forza alla circolazione del nome di Zipoli in

Europa. Ecco allora che, tramite la tradizione orale, la parola “Zipoli” esce dal dominio propriamente storico per entrare in quello del *mito* (concetto illustrato dallo stesso Bernardo Illari nel suo saggio *Sotto il nome di Zipoli* presentato al *II Incontro Internazionale di Studi su Domenico Zipoli*; Prato, 2000) creato collettivamente dai Gesuiti per consumo interno e propaganda esterna. Per i Gesuiti del Paraguay, la musica di Domenico valeva più della sua mistica, il che spiega perché il compositore venne sottoposto ad un vero e proprio processo di canonizzazione estetica. Nei *Memoriali* del 1728/1732 si faceva già una valutazione straordinariamente positiva delle opere del Maestro, operazione che si rinnova in quasi tutti i documenti posteriori e in modo emblematico nel *De vita et moribus tredecim virorum paraguaycorum* (opera dello storico gesuita J.M. Peramàs; Faenza, 1793), in cui è evidente il processo di revisione e canonizzazione in termini assoluti del Maestro pratese. Lo studioso gesuita, dopo aver ascoltato la musica di Zipoli, dichiara che nessun'altra armonia gli si poteva paragonare in quanto a dolcezza. Con questo testo si completava, così, il processo di riduzione della figura di Zipoli al valore delle sole opere. Altro fattore importante è che il mito di Zipoli si fondava sul suo soggiorno romano; infatti, i documenti non dimenticano quasi mai di menzionare il nome della città eterna, sede dell'Ordine, ma anche e soprattutto centro spirituale dell'occidente cattolico. Zipoli, quindi, viene presentato come una sorte di eroe civilizzatore che ha lavorato nel centro della Cristianità non come mistico, bensì come musicista. La trasformazione della sua figura da reale a immaginaria, ovvero il passaggio dalla storia al mito, avviene principalmente tramite la tradizione orale. Il nome *Zipoli* è stata assunto dai Gesuiti come simbolo della bontà dell'attività gesuitica, in un contesto prettamente politico di legittimazione dell'Ordine a livello internazionale, specialmente dopo l'espulsione della Compagnia. Il nome di Zipoli fa parte ormai della tradizione gesuitica e, come ogni tradizione, è stata messa a punto per i bisogni strategici dell'Ordine. In definitiva, però, i documenti mettono in evidenza anche i processi culturali in atto nelle Riduzioni. Da essi si può facilmente dedurre che la sua opera ebbe successo tra i Gesuiti perché gradita agli indigeni che erano particolarmente predisposti e attratti dalla musica, utile per il benessere collettivo dei popoli dentro e fuori dalle Riduzioni. Per i missionari, la musica risultava un veicolo fondamentale, la “chiave d'accesso” indispensabile per entrare veramente nel mondo degli Indios e per far filtrare il messaggio evangelico. Il valore del mito di Zipoli trovava giustificazione anche nell'esercizio quotidiano del suo lavoro, che lo ha portato ad essere considerato il miglior compositore della

musica missionaria, proprio grazie alla sua efficienza e funzionalità per la vita quotidiana nelle Riduzioni; questo concetto trova conferma nello studio del repertorio. Nell'*Archivio musicale di Chiquitos*, il nome di Zipoli è ricorrente; l'archivio raggruppa il repertorio completo di una delle più antiche missioni, quella di *S. Rafael*, con il repertorio della missione di *S. Ana*.

Si può concludere, quindi, che nelle fonti di Chiquito Zipoli è l'unico compositore della Provincia gesuitica del Paraguay ad essere stato registrato ufficialmente come autore; da ciò, si deve desumere che il nome di Zipoli dovesse rivestire un ruolo di importanza vitale per la politica della Compagnia di Gesù. L'enfasi attribuita al nome del musicista pratese fu inversamente proporzionale all'occultamento del nome degli altri autori gesuiti o indigeni coinvolti nella catalogazione del repertorio. "Zipoli" era la parola magica che celebrava la religiosità della musica attraverso la rievocazione della "città eterna" e della tradizione missionaria cattolica europea, come sostiene Illari, in appena tre sillabe. A testimoniare la straordinaria importanza assunta dalla musica di Domenico Zipoli nel dare prestigio alle Reduccionen fu il tentativo di far risultare ancor più copioso il contributo del musicista pratese: è il caso di 6 composizioni che contengono attribuzioni apocrife: 3 *Domine (in Sib, in Fa e in Do)*, *Laudate pueri Zipoli*, *Ad Mariam/Zoipaqui*, *Laudate Dominum Zipoli* (Illari). Nell'immaginario indigeno, tuttavia, il nome *Zipoli* rappresentava molto più di un musicista o, meglio, di un persona chiamata Zipoli in grado di comporre un'armonia perfetta. Questo nome deve avere assunto nella cultura indigena una forte componente mitica, cancellando qualunque riferimento a una realtà storica. Zipoli era considerato dagli indigeni come un *eroe*, ovvero colui che per primo aveva introdotto una musica così emozionante nelle Riduzioni. Dopo la sua scomparsa, avvenuta nel 1726, il suo ricordo fu gelosamente custodito nella memoria collettiva e la figura di Zipoli venne assimilata a quella di uno spirito del Paradiso. Dal momento che gli Indios attribuivano alla musica origini divine, è presumibile che i Gesuiti possano aver alimentato e strumentalizzato la figura mitica del confratello musicista per contrastare i numerosissimi spiriti idolatrati dagli indigeni. Ecco, allora, che Zipoli viene raffigurato come un superuomo capace di svolgere il lavoro di missionario, di artista, di una divinità che detta modelli e norme per l'attività musicale.

Alla luce anche di quanto emerso a Prato, in occasione del già citato *II Incontro Internazionale di Studi su Domenico Zipoli*, si può quindi arrivare a tale conclusione: nonostante si possa ritenere terribile la colonizzazione europea dell'America ad opera dei "conquistadores",

nonostante si possa anche credere che l'opera di evangelizzazione attuata dalle missioni cattoliche non fu esente da colpe, poichè limitava drasticamente l'elenco delle alternative possibili per gli indigeni (sembra, infatti, che tanto i Guaranì quanto i Chiquitani si rendessero conto perfettamente che l'unica aspettativa di vita era o diventare schiavi dei bianchi o ammettere il sistema Gesuitico, che però tendeva a modificare profondamente il loro stile di vita e la loro cultura), in nome di Zipoli comunque non fu commesso niente di disumano. Al contrario, invece, riscontra largo consenso la tesi avanzata da Bernardo Illari nel suo saggio *Sotto il nome di Zipoli*, secondo il quale le Riduzioni riuscirono ad aprire uno spazio di interscambio culturale tra Gesuiti ed Indios, basato fondamentalmente sul rispetto reciproco. La musica religiosa europea fu indubbiamente una primaria "chiave d'accesso" per entrare in quella nuova realtà e il musicista pratese, con le sue composizioni, contribuì in maniera fondamentale ad agevolare tale delicato processo, tentando una migliore comprensione e coesistenza tra esseri umani di razze e culture diverse. Grazie all'opera del musicista pratese, gli indigeni ebbero il privilegio, da loro molto apprezzato, di godere di un'arte sonora dell'Occidente gradevole e attraente, che permise loro di sentirsi compartecipi di una nuova dimensione musicale. Con il passare del tempo, inevitabilmente, il processo di assimilazione interagì anche con gli usi, i costumi e le credenze originarie, dando vita ad una nuova cultura.

Bibliografia

Fantappiè, Renzo. "Nuove giunte alla biografia di Domenico Zipoli." Estr. da *Domenico Zipoli: itinerari iberoamericani della musica italiana nel Settecento: atti del Convegno Internazionale, Prato, 30 settembre – 2 ottobre 1988*. A cura di Mila De Santis. Firenze: Olschki, 1994.

Fioravanti, Roberto. *Domenico Zipoli musicista pratese del Settecento*. Prato: Azienda Autonoma di turismo di Prato, 1968.

---. "Domenico Zipoli." in *La musica a Prato dal Duecento al Novecento*. Prato: Azienda Autonoma di turismo di Prato, 1973.

Furlong, Guillermo. S.J. *Domenico Zipoli musico eximio en Europa y America*. Roma: Archivum Historicum Societatis Jesu XXIV), 1955. 418-428.

---. *Missioni e i loro popoli Guarani*. Posadas: 1978.

Illari, Bernardo. “La personalidad de Zipoli a la luz de su obra americana.” Estr. *Domenico Zipoli : itinerari iberoamericani della musica italiana nel Settecento: atti del Convegno Internazionale, Prato, 30 settembre – 2 ottobre 1988*. A cura di Mila De Santis. Firenze: Olschki, 1994.

Lange, Francisco Curt. *Domenico Zipoli: storia di una riscoperta*. Roma: Nuova Rivista Musicale Italiana (XIX), 1985. 203-226.

Morner, M. *Actividades Políticas y Económicas de los Jesuitas en el Rio de la Plata*. Buenos Aires: Hyspamérica, 1986.

Storni, H. S.J. *Jesuitas italianos en el Rio de la Plata (antigua Provincia del Paraguay, 1585-1768)*. Roma: Archivum Historicum Societatis Jesu (XLVIII), 1979. 3-64.

Szaràn, Luis. *Diccionario de la Música en el Paraguay*. Asunción: edición del autor, 1997.

---. *Domenico Zipoli Una vita Un enigma*. Roma: Edizioni Partnership, 2000.

Szaràn, Luis, e Jesùs Ruiz Nestosa. *Música en las Reducciones Jesuíticas*. Asunción: edición de los autores, 1999.

"Un train peut en cacher un autre": *Nedjma*, palimpseste katebien

Nathalie Drouglazet

Boston College

La lecture de *Nedjma*, monument littéraire de 1956, demeure tout aussi déroutante 40 ans après l'indépendance de l'Algérie. Le titre arabe de cette œuvre de langue française qui signifie "étoile", le contexte colonial de sa création, ainsi que le choix de Yacine Kateb de la signer en apposant son nom de famille (Kateb, nom arabe signifiant "écrivain") avant son prénom (Yacine), rappelant ainsi la pratique administrative dans les écoles françaises (Déjeux 209), chacun de ces éléments nous empêche d'ignorer l'aspect engagé de cette œuvre romanesque d'expression française dont "des passages importants sont déjà publiés en 1953", comme nous le rappelle Jacqueline Arnaud (vol. II, 671). Ainsi, ce "roman d'avant le 1er novembre 1954" se fait-il, à la fois, roman d'anamnèse et roman de prophétie. Il évoque, en effet, la violence de la répression française qui suivit l'insurrection populaire du 8 mai 1945 (moment référentiel d'importance dans le roman) comme l'expérience de l'incarcération par l'auteur lui-même et ses personnages, mais il annonce, également et déjà, le fort courant qui mènera vers le 5 juillet 1962.

La suspicion qui entoure le roman *algérien* de langue française ou, du moins, son ambiguïté certaine provient de cet encadrement d'un adjectif de nationalité qui cherche à s'affirmer dans un genre littéraire et une langue issus de la conquête française de 1830. Par conséquent, pour un écrivain algérien, "parler [français], c'est être à même d'employer une certaine syntaxe, posséder la morphologie de [cette] langue, mais c'est surtout assumer une culture, supporter le poids d'une civilisation" autre que celle dont il est issu et qui par conséquent l'aliène (Fanon 13).¹ Une exégèse postcoloniale traditionnelle viserait donc à interpréter *Nedjma* comme l'écriture de cette aliénation, de cette résistance douloureuse et impossible à la production d'une identité nationale dans "la langue *du* Maître". Rachid tendrait à nous le faire croire, en effet, ou encore l'écrivain public venu entendre de lui l'histoire de Mourad et de son crime: "C'est assez pour ce soir, dit Rachid en se levant. Tout cela est une pure malédiction de Dieu ou du vieux brigand... Je ne puis remonter aux causes" (184); "L'écrivain somnolait, son calepin fermé à la main; il venait de barrer l'unique page écrite. Se taire ou dire l'indicible. Il somnolait" (189-190). Or, se laisser tromper par le

sens littéral de ces quelques phrases, ne pas voir que cette *résistance* est feinte, ce serait omettre que le discours colonial n'est pas monolithique (Spurr 2) et que l'on peut donc s'y introduire et le transformer. Je citerai ici Kateb en 1958: "Le vrai poète [. . .] doit manifester ses désaccords. S'il ne s'exprime pas réellement, il étouffe. Telle est sa fonction. Il fait la révolution à l'intérieur de la révolution politique. Il est au sein de la perturbation, l'éternel perturbateur" (Kateb cité par Déjeux 220) [je souligne].

Je voudrais donc ici suivre l'exemple de Kateb et "remettre en cause"² le cadre théorique étroit dans lequel la critique cherche parfois à enfermer *Nedjma*. J'en donnerai en passant deux exemples. D'abord celui de la théorie générale de la littérature du tiers-monde proposée par Frederic Jameson, en 1986, dans "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism". Selon cette théorie notre roman algérien francophone devrait se lire comme "allégorie nationale" (69). Tandis que--selon un aspect de l'argument de John D. Erickson dans "Kateb Yacine's *Nedjma*: A Dialogue of Difference"--*Nedjma* serait l'épigone du texte subversif. Cet article de 1992 s'appuie sur Jean-François Lyotard et la possibilité de faire éclater le métadiscours de l'intérieur en mettant en doute les conditions de vérité qui le soutiennent. Erickson y envisage *Nedjma* "as the model for a discourse within a discourse--an idiosyncratic discourse and refusal at the very heart of socio-political discourse of power" (32) [je souligne]. Ne pourrions-nous pas envisager une autre lecture de *Nedjma* comme œuvre inexorablement hybride? Notre interprétation--qui se fonde uniquement sur une lecture précise du texte--renvoie donc les deux critiques dos à dos.

En effet, si l'on suit l'image qui nous est révélée à un moment précis du texte--le 15 septembre 1945, à midi, en gare de Bône--où Lakhdar, l'un des personnages, se transforme en palimpseste sous nos yeux, alors notre lecture trouve son origine:

[...] sous les boucles, les sourcils en accents circonflexes ont quelque chose de cabotin; des lignes profondes, parallèles ainsi que des rails intérieurs, absorbés dans un séisme, se dessinent sur le front haut et large, dont la blancheur boit les rides, comme un palimpseste boit les signes anciens; le reste du visage apparaît mal, car le voyageur baisse la tête, emporté par la foule, puis se laisse distancer, bien qu'il n'ait pour tout bagage qu'un cahier d'écolier roulé autour d'un couteau à cran d'arrêt; des observateurs ont déjà vu que le jeune homme, en sautant du wagon, a fait tomber sur le quai ce couteau d'une

taille intolérable pour la Loi, a rapidement ramassé l'arme prohibée, puis, dans sa confusion, l'a entourée de son cahier au lieu de la remettre en poche. (70-71) [je souligne]

Cette révélation met, une fois de plus, le train et le couteau en présence. En effet, le train français a transporté de Constantine à Bône un jeune étudiant algérien qui lui-même transportait une "arme prohibée" en pleine ère coloniale. Le geste hâtif de notre Prométhée délivré lie à demeure l'écriture et le couteau. N'est-ce pas avec ce même couteau que Lakhdar écrit *Indépendance de l'Algérie* "sur les pupitres [et] sur les portes" (227) de son collègue, il y a quelques mois de cela? La mise en abyme trahit une langue française véhiculant un élément subversif, un signifiant capable de lui faire violence à elle, la langue de la maîtresse d'école ("cahier d'écolier"). Lakhdar, le jeune écolier a gagné ses premières rides à Sétif où l'histoire (nationale et personnelle) s'est inscrite en lui. Mais finalement, deux images nous livrent le procédé du palimpseste katebien: "un cahier d'écolier roulé autour d'un couteau à cran d'arrêt"; "l'a entourée [l'arme prohibée] de son cahier". Lakhdar-Kateb gratte ainsi au couteau les signes appris à l'école française. Une page (qui semble) virginale va en naître, prête à recevoir l'inscription de signes nouveaux--donnant naissance à un roman *algérien* de langue française.

Relire *Nedjma* en gardant à l'esprit l'image katebienne du palimpseste permet au lecteur d'entrevoir--progressivement--les fragments d'une histoire coloniale vécue de façon particulière et collective. Kateb a donc trouvé le moyen de transcender la situation particulière de son pays. En prenant ce recul sur l'histoire de l'Algérie, Kateb fait apparaître devant nous la "réalité" d'une histoire magistrale qui nous est cachée car lorsque l'on se trouve à l'intérieur, lorsqu'on en fait partie intégrante, lorsque nous en devenons ses "otages" (102), on ne peut en discerner les failles. Son texte s'affirme, pour reprendre ses termes, en tant que "tronçons"³ d'une Histoire coloniale universelle. C'est en nous rappelant la façon dont cette H/histoire se fait, s'écrit, se perpétue que le geste katebien est subversif. Non pas en s'enfermant à l'intérieur du texte mais justement en soulignant l'impossibilité de s'enfermer à l'intérieur de frontières solides. Les frontières (chez Kateb aussi) sont perméables; c'est ce qu'il nous reste à démontrer.

Nous pouvons y parvenir en empruntant le véhicule qui traverse et, peu à peu, *transforme* sous nos yeux l'œuvre katebienne, à savoir l'Express Constantine-Bône. Le motif du train se révélera, en effet, fondamental au niveau métalittéraire, mais déjà peut on

souligner que sa présence garantit la logique narrative. C'est parce qu'ils empruntent ce moyen de transport que nos quatre personnages-- Rachid, Mourad, Lakhdar et Mustapha--se rencontrent ou se retrouvent à Bône, la ville de Nedjma. Mais, l'héroïne éponyme, elle non plus, ne tient pas en place: "De Constantine à Bône, de Bône à Constantine voyage une femme" (183). Ainsi, en regardant uniquement le train qui vient de la métropole tel que Lakhdar dans la citation suivante, on risque fort bien de ne pas entendre arriver celui qui arrive dans l'autre sens, celui que représente *Nedjma*:

"[...] Le 8 mai a montré que la gentillesse de ce marin peut faire place à la cruauté; ça commence toujours par la condescendance[...]? Que fait-il dans un train algérien, ce marin, avec son accent marseillais? Evidemment le train est fourni par la France... Ah! si nous avions nos propres trains... D'abord les paysans seraient à l'aise. Ils n'auraient pas besoin de se trémousser à chaque station, de crainte d'être arrivés. Ils sauraient lire. Et en arabe encore! Moi aussi j'aurais à me rééduquer dans notre langue. Je serais le camarade de grand-père[...]" (63) [je souligne]

La mise en abyme est ici déclarée et traduit le dilemme d'un romancier maghrébin empruntant à regret un véhicule linguistique qui ne lui appartient pas, puisqu'il est Arabe, mais qu'il ne peut qu'utiliser puisqu'il ne maîtrise pas "sa" langue maternelle. Cependant, rappelons-nous Frantz Fanon déclarer, en 1952: "La situation n'étant pas à sens unique, l'exposé doit [donc] s'en ressentir" (13). N'est-ce pas précisément ce que Rachid nous démontre lorsqu'il conte à Mourad l'arrivée de la mère de Nedjma lors de la conquête française?

Les héritiers des preux se vengeaient dans les bras des demi-mondaines; ce furent des agapes, des fredaines de vaincus, des tables de jeu et des passages en premières classe à destination de la métropole; l'Orient asservi devenait le clou des cabarets; les femmes de notaires traversaient la mer dans l'autre sens, et se donnaient au fond des jardins à vendre [...] (103) [je souligne]

La parataxe met en évidence l'échange culturel inexorablement en marche. Si la conquête laisse sa marque sur la terre colonisée, la culture colonisée envahit également les phantasmes (des) métropolitains.

C'est dans ce va-et-vient que nous relirons *Nedjma* "comme un palimpseste [qui] boit les signes anciens", suivant la suggestion qui nous est faite au moment où Lakhdar arrive en gare de Bône et "fait tomber sur le quai ce couteau d'une taille intolérable pour la Loi" (70). La lecture de *Nedjma* est, il est vrai, une expérience toute particulière qui s'inscrit dans l'espace-temps d'une re-lecture qui nous amène à modifier nos habitudes de lecteurs français. Relire *Nedjma* nécessite, en effet, de commencer par la fin du texte, comme si Kateb nous invitait à une lecture de droite à gauche, ou encore comme si nous étions invités à bord d'un train allant de l'est à l'ouest, invitation qui, une fois acceptée, promet de nous offrir le fil d'Ariane pour confronter de nouveau le texte étoilé. Avant de "remonter aux causes" (184) du Big Bang--l'événement traumatique donnant lieu à l'écriture fragmentaire du roman), le lecteur doit patiemment repartir dans ce texte qui a aussi bien la forme d'une étoile à six branches que celle de l'hexagone métropolitain: "Il est vrai que Nedjma est née d'une française, et plus précisément d'une juive" (103). Le lecteur, devenu plus attentif, remarquera que le mouvement du texte nous est donné à travers deux motifs récurrents: le chantier et l'express Constantine-Bône. Le premier implique un déplacement vertical, une oscillation entre la construction et la destruction. Ameziane, le manœuvre berbère, présente le chantier de la façon suivante aux nouveaux arrivés:

Le patron de M. Ernest ne fait que fournir le matériel. Le contremaître donne les ordres; nous, la main-d'œuvre, on y est pour rien. Y en a qui sont morts sans être sûrs d'avoir vraiment travaillé à quelque chose; à supposer que le projet soit réel, qui sait si le marché couvert ne se transformera pas en commissariat de police? (46) [je souligne]

Comme on peut le voir ce mouvement d'édification projetée (dans le temps et dans l'espace de la construction) à la fois une promesse et une menace: la promesse d'un lieu de négoce et donc d'échanges; la menace de voir ressurgir finalement un tout autre lieu, celui de l'oppression coloniale. De son côté, le second motif implique un déplacement horizontal. Ce moyen de transport français permet une plus grande autonomie aux personnages algériens mais du même coup "les personnes déplacées" (92) deviennent difficilement maîtrisables tels des signifiants fuyants qui déstabiliseraient une structure textuelle du fait de leur caractère duplice (à la fois arabe et français). On voit donc ici deux plans en oppositions. Un plan ascensionnel (le chantier

ou la prison) qui se voit soudainement arrêté, ébranlé, perforé par une horizontalité en mouvement (le train et le couteau) qui traverse et tranche bientôt le texte que le lecteur a sous les yeux.

Pour arriver à cette lecture, il m'a fallu ajouter un motif à l'analyse de Erickson. Car, le train, motif ambigu, semble essentiel à la subversion de l'espace colonial dont effectivement le chantier et la prison forment les deux piliers.⁴ C'est cette déchirure du texte qui révèle (ou trahit) d'autres textes, d'autres histoires sur ce parchemin intemporel. D'où le motif de la porte entrouverte qui traverse *Nedjma*. En effet, demeure manifeste dans l'œuvre l'impossibilité de penser séparément l'incarcération et la libération. Ces notions circulent toujours en couple à travers un motif dont la duplicité permet le glissement d'une notion à l'autre, indiquant ainsi la possibilité de s'évader de la prison française. D'où l'incipit du roman: "Lakhdar s'est échappé de sa cellule" (11). Il devient alors difficile de prendre pour argent comptant l'explication jamesonienne suivante:

[...] none of these [third-world] cultures can be conceived as anthropologically independent or autonomous, rather, they are all in various distinct ways locked in a life-and-death struggle with first world cultural imperialism—a cultural struggle that is itself a reflection of the economic situation of such areas in their penetration by various stages of capital, or as it is sometimes euphemistically termed, of modernization. (68) [je souligne]

Ainsi les rapports de forces économiques rejailliraient-ils sur la forme littéraire qui ne serait donc que son miroir. Une certaine lecture du texte francophone abonde, en effet, dans ce sens; puisque traditionnellement le texte (post)colonial est identifié comme témoignage toujours particulier d'une relation conflictuelle à la langue du colonisateur. Cependant si on respecte la qualité polyphonique du roman katebien, on ne peut en toute honnêteté privilégier l'interprétation univoque de *Nedjma* comme l'écriture d'un discours nationaliste algérien. Lakhdar nous en donne la preuve au chapitre X, où chemin faisant dans le train du colonisateur, l'étudiant "en rupture de ban", se met à décrire la machine de fer qui le *transporte*.

Rattrapons Lakhdar et écoutons-le évoquer la pénétration de l'espace algérien par un signe de la modernité, dont Jameson parlait toute à l'heure, à savoir le train, et plus précisément l'Express Constantine-Bône--le train qui relie aussi l'ancienne Constantine et l'ancienne Bône, soient Cirta et Hyppone, "les deux citées qui

dominaient" jadis le royaume berbère (175). À travers ce *stream of consciousness* apparaissent trois moments: celui du train, celui de la ville et celui de la "rencontre machinale" avec la ville d'arrivée, Bône, où tout "aboutit," tout converge. "Les moteurs maîtres de la route"--dont la puissance coloniale est soulignée par l'allitération et dont le sens du contrôle est renforcé par l'oxymoron "tranquille rapidité"--semblent s'imposer dans toute la première partie de ce texte. Tant et si bien que l'humain se trouve dominé, écrasé par la puissante machine. Puis le temps du train entrecroise "l'heure de la ville"; l'économie textuelle se trouve alors "déjà" modifiée: le "centaure", être hybride au corps de cheval et au visage d'homme --dont le train ici est rapproché de façon métonymique--gagne alors une qualité féminine puisque son timbre de voix devient celui d'une "sirène" en "sanglot[s]." Ainsi passons-nous du "sursaut du centaure" au "sanglot de la sirène." La récurrence de la consonne spirante /s/ tend à nous faire entendre le sifflet du convoi ferroviaire qui pénètre la ville. Prêtons attention à cette allitération qui en évoquant une certaine réalité référentielle nous fait "déjà" oublier le sensible processus de mutation que subit le signe que l'on croyait stable, le train français, "l'express Constantine-Bône." Or, la deuxième partie du texte souligne la féminité de la ville maritime, "exigeante et nue", qui, parce qu'elle est par essence ouverte, "laisse tout mouvement se briser en elle" en déposant son genre sur ce qui la traverse sans pour autant réussir à l'abîmer. Son caractère spongieux (qui tient de l'amadou) empêche également de ressentir le choc des genres trop violemment. Mais dans la troisième partie du texte, le caractère androgyne du train français qui est entré en ville algérienne s'étale devant nos yeux à travers une métaphore filée de nature érotique. Finalement, il ne reste plus au train (français) qu'à "ramp[er] et se tord[re] au genou de la cité (algérienne)."

N'est-ce pas là une des plus belles preuves du rapport ambigu de l'auteur maghrébin à la langue française? Kateb amadou ainsi la langue coloniale, la langue de la "maîtresse" d'école de Mustapha, mademoiselle Dubac, et ce, au-delà de toute portée nationaliste comme nous le rappelle Arnaud: "Lié à son peuple du lien de participation le plus intime, il [Kateb] l'empêche de s'assoupir dans la béatitude des discours nationalistes et lui propose, lui, le fervent de Jugurtha et d'Abdelkader, *l'ouverture universelle*" (vol. II, 403). C'est depuis cette blessure trans-linguistique que le romancier algérien de langue française peut trouver le moyen de s'exprimer. En songeant davantage au rapport suggéré par Lakhdar entre le train français qui traverse l'espace algérien et le roman algérien de langue française, nous pouvons mieux comprendre, il me semble, la valeur de la

remarque émise par Mustapha: "Il faut bien dire que le vocabulaire français comprend 251 mots d'origine arabe [...] Nous aussi, nous influençons leur civilisation [...]" (80)

Ceci nous permet, alors, de revenir un instant sur les propos de Erickson:

We sense in the interstices of this narrative the absent text--the unvoiced narrative of the Algerians. Two worlds exist side by side--"as if we were destined never to find ourselves in the same world, except through clash and desecration" (19). *Nedjma*, if about anything, is about discourse being born in the crucible of the impossibility (34) [je souligne]

Or, ce passage rappelé par Erickson et qui met en présence Mourad et Suzy, "la fille du chef d'équipe", plus encore que la possibilité d'échanges démontre l'impossibilité de maintenir intactes les "frontières intérieures." Relisons-le ensemble:

[...] un pâturage s'étend assez loin de là; elle court au plus épais de l'herbe, se laisse choir parmi les narcisses; le soleil chauffe dur; elle ferme les yeux l'espace de quelques secondes, se redresse avec un frisson, et s'en retourne éperdument vers le village, **comme si** un monstre l'avait surprise et mordue à la cheville sans qu'elle puisse ni s'en détacher ni en ressentir la morsure. Sur la route, elle aperçoit des paysans à dos de mulet. Puis Mourad paraît au tournant.

– Bonjour, mademoiselle.

Suzy croit que les paysans la regardent, en piquant le col de leurs montures; elle s'approche de Mourad; quand les paysans passent, elle est si près de lui qu'il a un mouvement de recul.

– Vous allez loin?

– Je me promène.

Ils pressent le pas.

Mourad marche la tête baissée.

– Laisse-moi.

"Et voilà, pense Mourad, le charme est passé, je redeviens le manœuvre de son père, elle va reprendre sa course à travers le terrain vague **comme si** je la poursuivais, **comme si** je lui faisais violence rien qu'en me promenant au même endroit qu'elle, **comme si** nous ne devions jamais nous trouver dans le même monde, autrement que par la bagarre et le viol. Et voilà. Déjà elle me tutoie, et elle me dit de la laisser, **comme si** je l'avais prise à la taille, surprise et violentée, de même

que les paysans sont censés l'avoir surprise et l'avoir violentée rien que par le fait de l'avoir vue, elle qui n'est pas de leur monde ni du mien, mais d'une planète à part, sans manœuvres, sans paysans, à moins qu'ils ne surgissent ce soir même dans ses cauchemars [...] Si je lui pressais les seins?" Puis sa pensée n'est plus que de la frapper, de la voir par terre, de la relever peut-être, et l'abattre à nouveau-- "jusqu'à ce qu'elle se réveille, somnambule tombée de haut, avec toutes ses superstitions, quitte à mourir sans avoir reconnu qu'il y a un monde, ni le sien, ni le mien, ni même le nôtre, mais simplement le monde qui n'en est pas à sa première femme, à son premier homme, et qui ne garde pas longtemps nos faibles traces, nos pâles souvenirs, un point c'est tout," pense Mourad. Mais Suzy se retient de rire, à présent, toute rouge, les nerfs à fleur de peau comme ne peut l'être qu'une jeune fille; ça le désarme. "Elle va partir." Ils ne disent rien. "Elle regarde du côté des narcisses, là où elle était couchée tout à l'heure, humide, solitaire, **entr'ouverte**," et Mourad rougit, et le visage rougissant de Suzy se ferme à nouveau; elle s'en va en courant. (19-20) [je souligne]

Ce qui m'intéresse dans ce long passage, c'est que malgré la coexistence de deux mondes dessinés par l'idéologie colonialiste qui devrait séparer à "jamais" cette jeune fille française et ce manœuvre algérien, la couleur rouge fait éruption, teinte passagère qui passe des joues de Suzy à celles de Mourad, et ce, sans même que les deux jeunes gens ne se touchent. Kateb montre bien ainsi la possibilité, "l'espace de quelques secondes," de transcender "la maladie des races," (62) les interdits sociaux et les interdits religieux sur lesquels repose le colonialisme, et ce, en basculant dans le mythe, en "se laiss[ant] choir parmi les narcisses."

La force de ce passage tient à la double évocation d'un "charme" évanescent: d'une part, l'attrait mystérieux que Mourad exerce sur Suzy et réciproquement; d'autre part, l'espace du sortilège dans lequel cette attirance nous fait rentrer. L'incipit de notre passage est digne des plus classiques pastourelles: "une jeune fille," "loin" des forces sociales symbolisées par "le village," se trouve dans les verts "pâturage[s]" et "court au plus épais de l'herbe." La figure masculine "paraît" bientôt en ce *locus amœnus*. La scène de séduction peut enfin prendre place. Le registre lexical attaché au corps émaille le texte. Celui-ci, lié à la répétition sous forme de polyptote des verbes prendre, presser et violer, traduit une tension sexuelle certaine qui atteint son paroxysme dans la phrase suivante: "Suzy croit que les

paysans la regardent, en piquant le col de leurs montures; elle s'approche de Mourad; quand les paysans passent, elle est si près de lui qu'il a un mouvement de recul." Kateb illustre ici la suspension mythique à l'œuvre. Suzy et Mourad que le discours socio-politique éloignait se (re)trouvent soudain "au même endroit", "dans le même monde." Nous devenons alors témoins de la rencontre d'un "homme" et d'une "femme" tout "simplement", dans le sens le plus dépouillé qui soit et hors du Temps.

Cependant, la fugacité de ce rapprochement est marquée par le changement de temps (du présent au passé composé) du verbe passer. Alors qu'"ils pressent le pas [...] sur la route" qui mène au village ou au pâturage (sur ce lieu liminal, sur cette zone de contact) un échange a lieu, une rencontre en puissance que le temps de la parole vient compromettre en nous ramenant au présent, au temps actuel et à sa réalité socio-politique: "Et voilà, pense Mourad, le charme est passé, je redeviens le manœuvre de son père, [...] Et voilà. Déjà elle me tutoie." Les rapports hiérarchiques "ressurgissent." La proximité d'un instant est redevenue incommensurable écart entre deux univers: "elle qui n'est pas de leur monde ni du mien, mais d'une planète à part sans manœuvres, sans paysans." Tandis que le sortilège est rompu, l'adjectif "même" (en sa triple occurrence) cède la place à l'adverbe "autrement." "Le visage [...] de Suzy se ferme de nouveau." D'où la sensation d'échec. "J'ai failli l'avoir" dira Mourad (20) parodiant ainsi le chevalier-Mourad éconduit par la bergère-Suzy qui lui a échappé de peu: "les nerfs à fleur de peau comme ne peut l'être qu'une jeune fille; ça le désarme [...]; elle s'en va en courant."

Mais reconnaissons-le, nous sommes ici au-delà de l'échec discursif: la marque rouge sur les joues des deux jeunes gens aussi évanescence soit-elle témoigne de l'événement. Encore une fois, sous forme de polyptote ("rouge. . . rougit. . . rougissant"), la couleur s'écoule, se répand, pour reprendre Erickson, dans les "interstices" textuels et forme une inscription sur la trame katebienne. Il y a donc victoire puisque cette marque se (re)présente au fil de la narration à travers l'ingénieuse utilisation du phénomène de dérivation. L'ajout de préfixes (re- ou sur-) permet de (re)jouer sans cesse le *même* événement en le trans-posant dans d'*autres* lieux et d'*autres* temps. En effet, ne voit-on pas surgir, dans l'ombre d'une lecture attentive, la silhouette des couples mythiques les plus connus (Narcisse et Echo; Orphée et Eurydice, Adam et Eve...)? Ainsi Kateb nous dévoile-t-il la langue "entr'ouverte" à partir de laquelle il s'exprime, à travers laquelle la possibilité de se traduire surgit. La libération (pro)vient, donc, non de la destruction de l'idéologie colonialiste mais plutôt

d'une distanciation mythologique certaine par rapport à une Histoire coloniale qui devient alors une histoire parmi tant d'autres. Dans l'extrait analysé plus haut, à travers le *topos* du sentiment amoureux, Kateb nous révèle *à la fois* les cicatrices de la mémoire individuelle (des deux protagonistes) et les cicatrices de l'inconscient collectif (occidental et oriental): "les inestimables décombres du présent" (174). Cette technique se remarque à maintes reprises dans le roman.

Il faut donc raisonner à partir non du concept de pureté mais au contraire celui d'hybridité—qui peut expliquer la première ligne du roman algérien de langue française: "Lakdhar s'est échappé de sa cellule" (11). Comment expliquer une telle évasion sans possibilité de médiation *à travers* la langue française? C'est cette blessure de la langue qui permet de transcender des oppositions binaires telles que présent/passé, près/loin, veille/sommeil, réalité/mythe, incarcération/libération, français/arabe, Suzy/Mourad. C'est cette négociation ou greffe qui permet de passer de l'autre côté d'*une* "réalité" violente, "cauchemar," dont Suzy semble prisonnière. La répétition de "comme si," dans notre extrait, souligne le découragement de Mourad face à la vision monoculaire de Suzy. On ne peut ici manquer le clin d'œil à *Ulysses* (1922) de James Joyce, lorsque Stephen Dedalus déclare: "History [...] is a nightmare from which I am trying to wake up" (ch. 2: 377, p.28). Le réveil a lieu lorsque se trouve révélé le simulacre métahistorique (pour reprendre ici l'analyse de Erickson).

Ainsi, la langue katebienne est-elle plaie béante où se négocie dans la langue *française* l'inscription d'une généalogie *algérienne* avec toutes les ambiguïtés que ce travail de parturition (trans)porte--puisqu'il traverse différentes époques, dérégulant ainsi toute notion de souveraineté à demeure: [...] comme les Turcs, les Romains et les Arabes, les Français ne pouvaient que s'enraciner, otages de la patrie en gestation dont ils se disputaient les faveurs" (102). La personnification féminine de l'espace algérien est d'ailleurs intéressante ici car elle nous rappelle Nedjma--dont Mourad, Lakhdar, Rachid et Mourad se disputent les faveurs--mais elle nous rappelle également la mère de Nedjma (la femme d'un notaire marseillais venu s'installer à Bône au cours de la conquête française) qui séduisit à la fois Sidi Ahmed (le père de Mourad et de Lakhdar), mais aussi le père légitime de Kamel et encore le père de Rachid et enfin Si Mokhtar (à qui revient finalement la paternité gardée secrète de Nedjma). Le caractère spéculaire du roman katebien nous est ainsi dévoilé et c'est ce jeu de miroirs qui nous permet d'entrevoir progressivement

l'enchaînement des textes antérieurs et postérieurs à l'invasion française. Ainsi évoluons-nous, d'une part, entre le texte des pères-"félons" ["qui avaient vendu leurs parts de terre et contribué à la ruine de l'œuvre ancestrale"] (146) et le texte de la génération suivante, celle de nos quatre personnages.

D'autre part, au niveau métalittéraire nous évoluons entre les vestiges tenaces d'une littérature française et le texte fraîchement inscrit au poinçon katebien. Comme si Kateb se taillait une place parmi les auteurs de langue française, tout à coup "ressurgissent" des morceaux de bravoure connus de tout lecteur passé sur les bancs de l'école française. Ainsi en "filigrane" (174), le "vieux bouffon" (112) de Si Mokhtar nous rappelle Harpagon et sa célèbre tirade: "Je vais mourir. Ma cassette a été volée" (122). Mais *L'Avare* (1668) de Molière, c'est aussi *L'Euclion* de *L'Aulularia*, pièce écrite par le poète comique latin Plaute et Kateb se joue de chacune de ces traditions qu'il fait siennes. L'altercation de Rachid avec un automobiliste sur "le boulevard de l'Abîme" ne fait-elle pas écho au Clamence camusien en automobiliste irascible dans *La Chute*? Ou serait-ce avec Meursault qu'il y aurait règlement de comptes par œuvres interposées? Cette fois-ci "le coup est parti" (35) dans l'autre sens. Mais ce sont également des traditions ou *topoi* littéraires que nous découvrons parodiés au fil de *Nedjma*: la farce, la pastourelle, la complainte, la geste, la pièce de théâtre, le journal intime [celui de Mustapha], le poème en prose [ceux de Lakhdar], le conte de fée, le roman historique, le roman policier, le roman-à-clef, tout autant que le *topos* de l'enlèvement ou celui de la blessure d'amour...

Cette liste n'est bien sûr pas exhaustive. Chaque nouvelle lecture peut nous faire buter sur d'autres fragments. Le 8 mai 1945--comme événement traumatique--explique d'ailleurs l'écriture fragmentaire. Mais cette intertextualité justifiera peut-être la lecture de l'œuvre katebienne comme palimpseste. Rappelons-nous l'image du train français abordant la ville algérienne. Kateb nous montre la négociation sémiologique en train de se produire. La force de *Nedjma* réside dans la vérité de cette négociation que s'emploient souvent à nier la langue arabe comme la langue française comme le colon comme le colonisé comme les éditeurs français de 1956 comme le critique orientaliste comme le critique postcolonial... Pourtant, *Nedjma* illustre parfaitement ce qu'un slogan publicitaire pour la sécurité routière essaya--en France, dans les années 80--de transmettre: "Un train peut en cacher un autre!"

NOTES

¹ Selon Arnaud, Kateb a lu *Peaux noires, masques blancs* (vol. II, 587, note 20); ce qui légitimerait ainsi notre clin d'œil à la réflexion de Frantz Fanon sur la langue.

² Selon la vision de Kateb du rôle de l'écrivain "dans les pays en voie de développement" (Déjeux 202).

³ "Conférence", Gontard p. 85, cité par Moura p.160

⁴ "Kateb Traces the perimeters of the principles of power of the oppressor. In chapter one the Western reader becomes aware of two dominant loci by which he can "orient" himself physically and spacially--the *chantier* or workyard, and the prison. The chapter opens with the first and closes with the second. The Algerian's life in colonial Algeria is closed in, literally and narratively, by hard labor, poverty, repression and imprisonment. Images of closure haunt the text" (Erickson 33).

Bibliographie

Arnaud, Jacqueline. *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française: le cas de Kateb Yacine*. 2 vols. Thèse de doctorat, Paris III, 1978. Paris: L'Harmattan, 1982.

Camus, Albert. *La Chute*. Paris: Gallimard, 1956.

---. *L'Etranger*. Paris: Gallimard, 1957.

Déjeux, Jean. *Littérature maghrébine de langue française: introduction générale et auteurs*. Ottawa: Naaman, 1973.

Erickson, John D. "Kateb Yacine's *Nedjma*: A Dialogue of Difference." *Substance* 69 (1992): 31-45.

Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris: Seuil, 1995 [1952].

Jameson, Frederick. "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text* 15(1986): 65-88.

Joyce, James. *Ulysses*. (ed. Hans Walter Gabler). London, New York: First Vintage Books, 1986.

Kateb, Yacine. *Nedjma*. Paris: Seuil, 1956.

Moura, Marc. "Un imaginaire romanesque de la rupture". *Formes et imaginaires du roman*. Paris: Champion, 1998.

Spurr, David. *The Rhetoric of empire: Colonial discourse in journalism, Travel writing, and imperial administration*. Durham & London: Duke UP, 1993.

El deseo y la tauromaquia en Federico García Lorca y Pedro Almodóvar: ¿género, Ideología o fuerza irracional?

María Hernández

Boston University

“Algo que también es primordial es respetar los propios instintos. El día en que deja uno de luchar contra sus instintos, ese día ha aprendido a vivir”--Federico García Lorca¹

En el presente trabajo me propongo explorar cómo Lorca y Almodóvar representan la corrida de toros como un nuevo espacio transgresor y sagrado, un lugar de experiencia artística y erótica cuya intensidad es acentuada por la posibilidad de aniquilación. Es un espacio en el que dichos artistas, revisan y reescriben la modernidad española, y los deseos articulan otra realidad en la que el hombre, o, el artista, como diría Nietzsche, habitan con plenas capacidades creadoras y liberadoras. Es decir, el deseo, aún pudiendo ser género, fuerza irracional e ideología es mucho más que eso: es fuerza artística de creación. Hay que notar, no obstante, que la concepción de la tauromaquia como nuevo espacio revelado es, en *El público* de Lorca, presentada de una manera más abstracta que en la película *Matador* de Almodóvar--consecuencia del ambiente de represión que ha vivido España hasta hace muy poco. Por su parte, Almodóvar, director posfranquista y posmoderno, testigo de la explosión de libertad que siguió a la dictadura de Franco, nos presenta la tauromaquia como espacio transgresor de una manera más explícita que Lorca. En su película, la corrida se convierte en el lugar de desmitificación descarada e iconoclasta de clichés y estereotipos de una sociedad burguesa.

La obra de Lorca transcurre envuelta en la nebulosa imaginaria de las arenas de la tauromaquia donde los deseos reprimidos y las luchas interiores de los personajes se exteriorizan en “un verdadero combate que ha costado la vida a todos los intérpretes” (31) y que tiene la finalidad de “mostrar el perfil de una fuerza oculta” (31) que no es más que la fuerza del amor. Para ello, opone el teatro bajo la arena, libre en su arte y deseo, al teatro al aire libre y convencional que evade confrontar la realidad íntima y social del individuo.

Este espíritu transgresor se convierte en un impulso creador que cuestiona la razón, o, que incorpora a ésta, los instintos, la pasión. Como afirma Nietzsche en el *Crepúsculo de los ídolos*, Goethe encarna este espíritu creador y vital--dionisiaco: “Lo que él quería era la

totalidad; combatió la desunión entre razón, sensibilidad, sentimiento y voluntad (desunión predicada, con una escolástica espantosa, por Kant, el antípoda de Goethe)” (134). Para Nietzsche, la cultura moderna--gobernada por la razón--significa decaimiento, debilitamiento, renuncia a los instintos naturales, a la creatividad y la castración simbólica del hombre y la mujer.

Lorca, en el devenir de su obra, denuncia las máscaras, que esclavizan al ser humano a las demandas culturales de una realidad alienante, y, en consonancia con las ideas de Nietzsche se sumerge en la región oscura del teatro subterráneo para gozar de una auténtica realidad vital y nos presenta un deseo libre en su arte y aunque no hace uso explícito de la tauromaquia, toda la imaginaria contiene elementos que él asocia en otros contextos con la fiesta brava: las arenas romanas que evocan el espectáculo taurino romano, los caballos, el centurión y la alusión a “festín sangriento” no dejan lugar a dudas.

Para mostrar el perfil de esta fuerza oculta, cambia los actores, que estaban representado el papel de Romeo y Julieta, por otras personas, que “se amaban con un amor incalculable” (38); si bien, “Romeo era un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince” (38). Como afirma el estudiante:

Todo es cuestión de forma, de mascarar. ¿Es qué Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora? (39)

El muchacho 1 respondiendo a esta pregunta expresa:

Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra.
Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa.
¿Qué le importa esto al público? (39)

Es decir, las formas sólo son si son movidas por el sentimiento y la pasión. La transformación externa es el vehículo que Lorca utiliza para expresar la casualidad del deseo en su máxima plasticidad. En estas arenas, Lorca, nos presenta unos personajes que conforman sus trajes de acuerdo a su pasión, donde mezclan en sus ropas lo femenino y lo masculino: el Director se transforma en “un muchacho vestido de raso blanco”, papel que desempeña una actriz (126). El Hombre 2 en “una mujer vestida con pantalones de pijama negro” (127); la Figura de Pámpanos se despoja de los pámpanos y aparece un desnudo blanco de yeso” (138) y un traje quitado se convierte en personaje autónomo “el

mismo Arlequín blanco con una careta amarillo pálido” (158). Estas transfiguraciones quieren revelar la causalidad e ilogicismo del deseo, que es producto de una sinrazón terrible y no obedece a un sistema causa efecto convencional, sino que llega a través de una fuerza trágica del destino o duende. Lorca en “Teoría y juego del duende” articula:

El duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. Yo he oído decir a un viejo maestro guitarrista: “El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies.” Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación, en acto. Este poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica, es en suma, el mismo duende que abrazó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguriya de Silverio. (110)

El duende es una inspiración relacionada con el sufrimiento, el peligro y la muerte, y que anima especialmente al artista que actúa en público, el espíritu que surge en el momento que el ser finito y mortal entra en contacto con lo absoluto, en una ceremonia que proyecta al participante más allá de sí mismo. Este espíritu misterioso y creativo se manifiesta plenamente en la fiesta trágica de la corrida española, ya que, como expresa Lorca: “España es el único país donde la muerte es el espectáculo nacional, donde la muerte toca largos clarines a la llegada de las primaveras, y su arte está siempre regido por un duende agudo que le ha dado su diferencia y su calidad de invención” (119).

Lorca reta los engaños de la pretendida realidad y nos presenta un anhelo movido por una fuerza dionisiaca o duende que es creación y arte, y que se manifiesta en los personajes que luchan en las arenas, y así, Julieta, que habita en los sepulcros afirma su ansia de amar de una forma genuina, no impuesta por convenciones que idealizan a la mujer, pero que tan poco tienen que ver con ella, con la realidad de su cuerpo y su sangre. Es decir, a ella solo le importa su pasión genuina y cuando el Caballo Blanco, encarnación de la virilidad, y el falso amor le pide que monte su grupa Julieta contesta:

No quiero oírte más. ¿Para qué quieres llevarme? Es el engaño la palabra del amor. El espejo roto, el paso del agua. Después me dejarías en el sepulcro otra vez, como todos hacen

tratando de convencer a los que escuchan, de que el verdadero amor es imposible. Ya estoy cansada y me levanto a pedir auxilio para arrojar de mi sepulcro a los que teorizan sobre mi corazón y a los que me abren la boca con pequeñas pinzas de mármol...Yo no soy una esclava para que me hinquen punzones de ámbar en los senos, ni un oráculo para los que tiemblan de amor a la salida de las ciudades. ¡Nadie a través de mí! ¡Yo a través de vosotros! (154)

Aquí Julieta rechaza la concepción del amor, proveniente de los trovadores y que se desarrolla a través del drama shakesperiano, en la que el poeta viriliza la imposibilidad del amor sin tener en cuenta la realidad íntima de la mujer. Julieta grita contra aquellos que quieren “teorizar sobre su corazón”. Como bien sabe, luego la dejarían en el sepulcro otra vez, la abandonarían, y ella, se rebela ante esta tradición amorosa y exclama: ¡Nadie a través de mí! ¡Yo a través de vosotros! Nuestra protagonista rechaza una construcción cultural de lo femenino como pasivo, irracional y negativo y dirigiéndose al caballo blanco grita:

No os tengo miedo. ¿Queréis acostaros conmigo? ¿Verdad? Pues ahora soy yo la que quiere acostarse con vosotros, pero yo mando, yo dirijo, yo os monto, yo os corto los crines con mis tijeras.(154)

Ella transgrede la norma, reta las expectativas que un sistema ajeno a su realidad íntima le impone y crea su propia vida, su agresión hacia los que la agreden se integra como fuerza positiva. Su voluntad de poder se eleva sobre las mediocres circunstancias y afirma su poder de creación, sexualidad y pasión en el nebuloso y sagrado escenario de la Fiesta Brava.

Como ya podemos intuir, este espectáculo subterráneo nunca podrá ganar. La soledad e impotencia de los deseos irrealizables no pueden escapar a la realidad de aquella sociedad prefranquista. El drama *El público* finaliza de esta manera:

Criado: Ahí está el público

Director. ¡Qué pase!

Voz. (*Fuera*) Señor

Voz. (*Fuera*) Qué.

Voz (*Fuera*) El público

Voz. (*Fuera*). Qué pase

Las voces del público, las voces exteriores, acaban apagando e invadiendo esas otras voces oscuras e íntimas. El teatro bajo la arena y sus habitantes acaban recibiendo la estocada final. Pero, a pesar de este decepcionante desenlace, Lorca, en el devenir de esta obra, nos presenta una realidad secreta en lucha constante con el exterior, una realidad clandestina, poseedora de fuerzas escondidas que es el alma estética de esta obra, el poder de creación, pasional, agresivo, intuitivo, violento, pero espectacular.

Matador, de Pedro Almodóvar comenzó como un estudio de la España posfranquista de los 80 a través de la Fiesta Nacional. Diego Montes (el protagonista) es un torero retirado que crea una escuela dâe tauromaquia, pero tiene que seguir matando. Las chicas sustituyen en su retiro a los toros. Hace el amor con una mujer y matarla en el último momento es lo que más se acerca al placer de haber realizado una buena faena en la plaza. María Cardenal es una abogada obsesionada con Diego. Ella imita su modo de matar, pero con víctimas humanas, que sacrifica en el momento del orgasmo. Un alumno de Diego, Ángel, obsesionado con la homosexualidad, intenta violar a la novia de éste: Eva. Ángel con un gran sentido de culpabilidad acude a la policía y se acusa de lo ocurrido y de una serie de muertes en la ciudad. Ángel es ingresado en prisión, y más tarde, aquejado de alucinaciones se le asigna a María como abogada de oficio. María y Diego se conocen a causa del apresamiento de Ángel. Un día, camino de la prisión, María se da cuenta que Diego la sigue en un coche y decide entrar a un cine donde se está proyectando *Duelo al sol*. Ambos ven la escena final de la muerte o asesinato mutuo de los protagonistas, muerte por amor donde el amante herido arrastrándose hacia su amada le dice, antes de morir: “te quiero, cerda”.² Es un amor pasional y criminal. Al finalizar, María entra en los aseos de caballeros y allí se encuentra a Diego, ya los dos presienten el final de la película como suyo. María y Diego tienen varios encuentros y se confiesan su pasión y su gusto por la muerte. Son descubiertos por Eva, la novia de Diego, y deciden adelantar el anhelado encuentro amoroso en una casa que María tenía en el campo decorado con fetiches de Diego. Eva avisa a la policía y se dirigen también a dicha casa. María y Diego tienen por fin su ansiado encuentro; después de escenificar imágenes de la tauromaquia (con un capote, bajo la presencia del traje de luces, juegan a ser, respectivamente, toro y torero) y después de un gran orgasmo, se quitan la vida mutuamente. Cuando llegan los policías, con Eva, se encuentran el cuerpo desnudo de los homicidas sobre un capote taurino. Esta imagen evoca el deseo en su versión más transgresora y erótica.

El deseo y la muerte quedan íntimamente unidos. Sin embargo, en *Matador*, esto se complica aún más, si cabe, que en Lorca, ya ambos protagonistas tienen rasgos masculinos y femeninos y se invierten constantemente los roles: a veces, la mujer es el torero, otras, es el toro. María es tan masculina, que incluso, en algunos momentos, se podría caracterizar a la relación de homosexual. Diego y María son dos bestias que cambian sus roles, todas las diferencias femenino y masculino se disuelven en la estocada que mata, en el constante fluir de roles. En la película, Diego sigue a María que entra en el servicio de caballeros del cine donde se proyectaba la película, extrañado de encontrársela en los aseos masculinos, le pregunta qué hace allí, a lo que ella le contesta: “No te fíes de las apariencias”. En este momento, los roles se invierten. Y cuando más tarde se declaran su amor y confiesan sus crímenes, Diego le dice a María: “En todo criminal hay algo de lo femenino”, a lo que ésta responde: “En toda asesina hay algo de lo masculino”, Almodóvar indica el deseo esencialmente necrofilo que prevalece en una orquestación patriarcal de los roles de los géneros en la sociedad convencional. La dicotomía es desmantelada cuando el sadismo y necrofilia de Diego son exactamente reproducidos en María. Diego y María son símbolos en los que se cierne el duende o sombra del destino, que en este caso, no es más que su Eros y Tánatos interiores, que se atraen y acaban consumiéndose uno a otro, matándose. Como le dice Diego a María: “Tú y yo nos parecemos. A los dos nos obsesiona la muerte. Estamos condenados el uno al otro.” Más tarde, cuando María se encuentra a Eva, que lucha por recuperar a Diego, le dice: “Todo lo que tu le ofreces [a Diego] no tiene ningún valor. Él pertenece a otra especie: la mía.” Para Diego y María dejar de matar es dejar de vivir. María le confiesa a Diego: “Te he buscado en todos los hombres que he amado y he tratado de imitarte cuando los mataba.” Diego responde: “Dejar de matar es dejar de vivir”

Georges Bataille, apunta que toda sexualidad humana es irracional, excesiva y sanguinaria: “Aunque la actividad erótica sea en primer lugar una exhuberancia de la vida, el objeto de esa investigación o búsqueda psicológica [...] no es extraño a la muerte (23), y el Marqués de Sade enuncia: “es preciso encender la llama de las pasiones en la del crimen (80). La crueldad es parte de la naturaleza humana. Un acto cruel desencadena un complejo mecanismo interior cuya intensidad dependerá del grado de crueldad infligido, equivalente también al grado de transgresión de una prohibición.

El asesinato mutuo de los dos protagonistas al final de la película, es una transgresión ritualizada que sacraliza la muerte y unión sexual de los amantes. La muerte de Diego y María simboliza el

arrollador exceso que es común a todo deseo. La Fiesta Brava no es más que el escenario que ellos utilizan para dar forma a su pasión depredadora. Diego afirma: “Para matar a un toro bravo, además de con la espada hay que matarlo con el corazón.”. Es decir, hay que entregarse completamente a este proceso de disolución del sujeto, con todo el corazón, dejarse llevar por el deseo arrollador que nubla la conciencia, el no hacerlo, como Ángel, convierte al ser en víctima del miedo, la torpeza y la mediocridad. Cuando el joven confiesa su adquirida incapacidad de tal agresividad y su miedo a morir, el matador le contesta: “El miedo forma parte del juego. No hay que tenerle miedo al miedo.” Y añade: “A tu edad si a uno le gusta el riesgo piensa en matar, no en morir.”

Tanto Lorca como Almodóvar desarrollan una estética que muestra espectáculos marginales como discursos alternativos modernos. Ambos, coinciden con Nietzsche en enunciar que la única posibilidad para escapar de esta esclavitud moderna y llegar a la plena realización del ser artista y creador es incorporar lo instintivo, lo irracional, el deseo, en una realidad racional que se pretende objetiva y lineal, liberarse del lastre que supone toda filosofía e ideología impregnadas de subjetivismo, pero que se quieren instaurar como la causa prima. Almodóvar y Lorca se rebelan ante las máscaras, ante las filosofías que engañan, ante los intentos tiránicos de la razón que quiere instaurar la causa prima; incorporan, en sus obras, la fuerza creativa y pasional de los deseos, y desenmascaran el aspecto necrofílico de la sociedad moderna--la castrante en nombre de la razón. Los roles asignados en una sociedad patriarcal: femenino y masculino, en Lorca, se intercambian sin aparente razón, y en Almodóvar, se invierten y destruyen. Ambos, en los cambios de roles y en su mutua extinción--en su vacío--indican que lo no verdadero, es decir, aquello libre de lastres de un discurso ilustrado, es la condición de la vida y apunta al hecho del espejismo de creer que el yo es un ente objetivo, racional y unitario-- apartado de los oscuros misterios del deseo y la pasión. Lorca y Almodóvar presentan las arenas de la corrida, como espacio dionisiaco de creación, emoción, instinto, memoria y razón, donde todos estos términos coexisten en una lucha titánica que lleva a una nueva realidad y que rebela, en su devenir la voluntad de poder, las capacidades artísticas, creadoras y mitogenéticas de los hombres en general y de estos artistas en particular.

NOTAS

¹ Entrevista con Pablo Suero. *Noticias Gráficas*, Buenos Aires, 14 Octubre 1993.

² Todas las secuencias a la película *Matador* que cito pueden ser consultadas en el videocassette citado en la bibliografía.

Bibliografía

Allison, Mark. *A Spanish Laberinth*. Londres: Tauris, 2001.

Artaud, Georges. *Collected Works*. Londres: Calder&Boyars, 1974.

Bataille, Georges. *El erotismo*. Madrid: Cátedra, 1989.

Cocteau, Jean. *La corrida du premier mai*. Paris: Grasset, 1995.

D'lugo, Marvin. "Almodóvar's City of Desire." *Quarterly Review of Film* 4 (1991): 50-65.

García Lorca, Federico. *El público*. Ed. María Clemente Millán. Madrid: Cátedra, 1988.

---. "Teoría y juego del duende" en *Obras completas. Federico García Lorca*. Madrid: Aguilar, 1965. 109-126.

Gibson, Ian. *Federico García Lorca*. Barcelona: Grijalbo, 1987.

Harretche, Maria Estela. *Hacia una nueva poética dramática*. California: Bell&Howell company, 1991.

Holguín, Antonio. *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra, 1999.

Friedrich, Nietzsche. *Más allá del Bien y del Mal*. Madrid: Cátedra, 1987.

---. *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Fundamentos, 1988.

Matador. (Nuevo cine español) Dir. Pedro Almodóvar. Perfs. Andrés Vicent Gómez, Assumpta Serna, Antonio Banderas, Carmen Maura, Eva Cobo, Chus Lampreave, Julieta Serrano. Videocassette. Prod. Iberoamericana Films International, S.A., 1986; Dist. RCA/Columbia Pictures Home Video, 1990.

Sade, Marqués de. *Juliette*. Madrid: Fundamentos, 1990.

Smith, Julian. "García Lorca / Almodóvar: Gender, Nationality, and the Limits of the Visible." Inaugural lecture delivered 28 January 1993. Cambridge: Cambridge University Press (1995): 109-121.

Strauss, Frederic. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal, 2001.

Vernon M. Katheleen. *Post-Franco, Postmodern*. London: Greenwood Press, 1995.

La recreación cromática de la luz en la novela de María de Zayas: “La inocencia castigada”

Yonsoo Kim

Boston College

En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.
- San Juan de la Cruz. “Noche oscura”

El “Quinto desengaño” constituye el logrado paradigma que establece un espacio literario para expresar una ideología cuyas últimas consecuencias responden al lugar que ocupan el cuerpo y la voz de la mujer. María de Zayas fusiona dos espacios contradictorios: el que pertenece la voluntad femenina y el que la excluye como miembro autónomo de la sociedad socio-cultural del siglo XVII. En el desarrollo literal de esta obra, se marcan los diferentes desplazamientos de la protagonista para demostrar al fin, que su cuerpo no encuentra ningún espacio en la sociedad patriarcal. No obstante, el enfoque crítico de la autora no se apunta exclusivamente a los hombres sino a todos los individuos. Por consiguiente, este trabajo analizará la figura de la mujer vinculada con la “oscuridad” y la sociedad falocéntrica articulada con la “luz.” Al indagar cuidadosamente dichos elementos contrastantes, se discierne la representación del *chiaroscuro*. Esta técnica se empleaba en el arte renacentista para adquirir un exclusivo efecto en la pintura; las formas se lograban a través de un contraste balanceado de luz y oscuridad, destreza valiosa para crear ilusiones de profundidad y volumen alrededor de las figuras principales de la composición (Mayer). Zayas elabora dicho estilo para iluminar las perversidades de los diferentes individuos. La figura o el elemento que el artista pretende matizar se sumerge en la sombra mientras que la escena emerge parcialmente alumbrada por una radiación de “luz” dramática. Para descifrar las demarcaciones del *chiaroscuro* corresponderá distinguir entre la expresión literal y simbólica de las diferentes representaciones textuales. La “luz” manifiesta el dispositivo que alberga la descompuesta sociedad mientras que su legítimo personaje, la mujer, permanece en las penumbras. En tal caso, la iluminación no personifica el símbolo de la razón y del conocimiento, sino una retórica sombría de la decadencia moral y ética de la sociedad.

Vollendorf subraya que tanto los historiadores como los antropólogos ya han destacado la importancia de la interacción de los diferentes individuos que se encuentran circunscritos en el espacio establecido por la sociedad dominante. En las novelas se declaran las esferas domésticas en donde las mujeres eran víctimas de su propio espacio (131). De esta manera el concepto de espacio ha adquirido una dimensión principal en las diferentes obras. En la obra de Zayas se reconstruye un mundo explícito de hombres que no estiman a las mujeres como deberían hacerlo. Así, ilumina la hipocresía de los individuos que se desvelan por proteger su honor. La violencia se ejecuta como forma de castigo a la mujer que ha perdido la honra, sea por transgresiones libidinosas, sea por procedencia de la infamación, sea sin yerro alguno. La restitución de la mujer se constituye como primordial para el contrato familiar; una conducta inapropiada debe ser evitada bajo todo pretexto o se pagará con la muerte –condición tal como se entendía en ese período. Se articula al personaje femenino a la claridad de una sociedad incomprensible e injusta. La mujer no existe como ente individual, sino que se determinaba conforme a la sociedad y sus circunstancias. Por lo tanto, la protagonista, doña Inés, subsiste en este sistema socio-cultural delimitado según el destino que le marca otro individuo, así como su hermano o su esposo. Sin embargo, la diferencia entre ambos hombres yace en que su hermano habita en la misma casa que doña Inés y el dominio sobre ella emerge solamente dentro del espacio privado; por el otro lado, la unión matrimonial con un hombre ajeno indica que ella se ha permitido ver por otros sujetos foráneos a su familia. El estado marital de la mujer otorga su transición del espacio cerrado al espacio abierto para exhibirse a la sociedad:

Siendo doncella, jamás fue vista, por la terrible condición de su hermano y cuñada; mas ya casada, o ya acompañada de su esposo, o ya con las parientas y amigas, salía a las holguras, visitas y fiestas de la ciudad. Fue vista de todos, unos alabando su hermosura y la dicha de su marido en merecerla, y otros envidiándola y sintiendo no haberla escogido para sí, y otros amándola ilícita y deshonestamente, pareciéndoles que con sus dineros y galanterías la granjearían para gozarla. (266)

La aparición de doña Inés en la vía pública, o mejor dicho, al permitirse vislumbrar en la señalada comunidad, representa la invasión de un territorio que no le corresponde; por lo tanto, el hombre justifica el apropiarse del objeto que seduce su visión. Las características del *chiaroscuro* se percibe en dicho sistema social, puesto que se logra un

efecto especial para la recreación del sujeto: I) la “hermosura física” se percibe por el sentido visual dominado por el Otro –el hombre; II) y esa cualidad de doña Inés que cautiva el interés de las personas “amándola ilícita y deshonestamente.” Entonces, la “luz” simboliza el sentido visual del hombre, y también la “hermosura” de la mujer (hombre/luz, hermosura física/luz). La percepción visual del hombre transforma la “belleza física” en su usurpación de la voluntad de ella. En el espacio patriarcal se considera a la mujer como objeto de todo hombre que la apetezca físicamente, puesto que “the female characters lose ground in the *Desengaños Amorosos* as their bodies are violated in countless ways both in and out of the home” (Vollendorf 142). Las calles, tortuosas y amenazadoras, son el espacio del galanteo; la iglesia es el escenario del primer encuentro; y los dormitorios son el escenario de transgresiones. Estas representaciones iluminan dramáticamente la peligrosa sociedad mientras que metafóricamente la voluntad de la mujer se va reduciendo en un espacio umbrío. La mujer no tiene ni voluntad ni posesión de su propio cuerpo cuando forma parte del espacio social correspondiente al sexo dominante; así, se paraliza la mujer en un área minúscula. A través del discurso, –tal como el arte– Zayas logra la articulación cromática de los distintos elementos que componen la sociedad: simbólicamente el hombre personifica la “luz” del poder, y la voluntad de la mujer permanece en la “oscuridad.”

Una vez que el cuerpo femenino de doña Inés se ha especificado, se manipula mediante sustituciones y representaciones falsas que quedan figuradas en el fetiche inicial de la mujer virtuosa. Dichas transformaciones de la figura del personaje femenino se llevan a cabo en desafío de su voluntad, mientras su cuerpo se objetiva para los demás en una clara política de poder económico o sexual sobre el mismo. Su voluntad de dominio sobre el cuerpo de la mujer empieza con los primeros cortejos del galán enamorado. Una mala vecina engaña al enamorado cuando induce una trampa entre don Diego y una prostituta en las citas a oscuras. Mientras que se concierta la artimaña, la intermediaria subraya estas palabras a don Diego:

[M]as dice que, por el decoro de una mujer de su calidad y casada, no quiere ser vista; que no haya criados, ni luz, sino muy apartada, o que no la haya; mas yo, que soy muy apretada de corazón, me moriré si estoy a oscuras, y así podrás apereibir un farolillo que dé luz, y esté sin ella la parte adonde hubieres de hablarle. (270)

La representación de doña Inés implica una sustitución por una prostituta y la mediadora que pervierte los símbolos virtuosos de la dama, la castidad y discreción (Goicochea 21). Por lo tanto, representa a la doña Inés en un lugar sombrío que simboliza su falta de presencia como sujeto, y su presencia (irónica) como objeto. Conjuntamente, Zayas destaca la función de “oscuridad” de la intermediaria cuando hace que exprese “me moriré si estoy a oscuras” (270), puesto que necesita la “luz” para vivir; la iluminación es la unidad que ampara la vida de este sujeto dañino. Al prescribir estas palabras en boca de una prostituta, la narradora estructura el paradigma de luz/maldad y de oscuridad/virtud. Se invierte la connotación convencional, ya que el personaje “oscuro” (mediadora/prostituta) irónicamente reclama la “luz.” Este concepto exhibe la decadencia moral de la sociedad al contextualizar al período histórico:

Hay abundantes alusiones al tiempo referencial, es decir, al tiempo histórico exterior al relato que muestra una marcada preocupación por el presente y una actitud nostálgica ante el heroico pasado. Zayas se lamenta de la decadencia española y del ocaso de su aristocracia y añora los tiempos gloriosos de los Reyes Católicos y los primeros Austrias, lo cual indica su talante políticamente conservador. (Álvarez-Amell 23)

Esta postura sitúa a la prosista en una visión severamente crítica del pensamiento de su período, en donde la sociedad se afiliaba con la declinación filosófica y cultural. Se ha perdido la noción de la “luz” como guía de la moralidad social. El deseo de cambio y la conciencia del problema es aquello que nos permite caracterizar a Zayas de manera específica y que posibilita la individualidad de su escrito.

La artimaña de la prostituta se descubre cuando don Diego sigue un día a la dama hasta la iglesia y le reclama sobre sus encuentros amorosos. Ante la extrañeza, el persistente hombre le señala: “Decid que estáis arrepentida de haber ido a mi casa, y no lo neguéis, porque no lo podrá negar el vestido que traéis puesto, pues fue el mismo que llevasteis” (273). Lo que cuenta como evidencia para el galán es el ropaje —el objeto que ha visto con su sentido durante las citas a oscuras—, en lugar de la palabra del personaje femenino. Don Diego nunca llegó a ver el rostro de la dama durante los encuentros que sostuvo por un mes, sino que vio bajo la tenue “luz” un segmento de la prenda de la dama. Don Diego figura al vestido como sinécdoque de doña Inés, transfiriendo la pieza del ropaje como la parte del todo. La admirable conclusión es la distancia infranqueable entre el hombre y el objeto que ama,

precisamente porque el hombre se ha contentado con el objeto físico. El intercambio de objetos entre el galán y la intermediaria lleva a la sustitución del cuerpo de la protagonista.

En el próximo intento de don Diego, la transformación trasciende a un nivel incontrolablemente siniestro. El galán acude a los oficios de un mago mahometano para conquistar a doña Inés. El hechicero le entrega una imagen desnuda de la mujer sobre la cual le había colocado una vela con el poder mágico de privar de sentido y voluntad a la amada:

Díjole el moro que, en estando solo, pusiese aquella figura sobre el bufete, y que encendiese la vela que estaba sobre la cabeza, y que sin falta ninguna vendría luego la dama, y que estaría el tiempo que él quisiese, mientras él no le dijese que se fuese. Y que cuando la enviase, no matase la vela, que en estando la dama en su casa, ella se moriría por sí misma. (276)

De igual forma, como se representa tradicionalmente la figura de la bruja y el maligno poder femenino, ha sido sustituida por un hechicero morisco vinculado a las perversidades del hombre. El cuerpo de doña Inés queda personificado por una falsa imagen fálica y acéfala, puesto que representa la proyección del deseo masculino (Alvarez-Amell 29). El procedimiento sobrenatural es encargado por el hombre para conseguir sus fines lujuriosos por la fuerza.

Cuando recibe la reproducción del cuerpo de ella, don Diego queda íntegramente absorto de la imagen que, según intercala la narradora, “creo que con ella olvidara el natural origen de doña Inés, a imitación del que se enamoró de otra pintura y de un árbol” (277). Dicha imagen refuerza a la dama como objeto masculino. El elemento que simbólicamente proporciona autoridad al hombre para controlar la voluntad de la mujer yace en la “luz” de una vela. Las intenciones de Zayas se distinguen al inferirle poder maligno a don Diego con la intervención del personaje diabólico. En esta escena, la imagen del *chiaroscuro* adquiere una resonancia específica, puesto que literalmente la vela/luz, y simbólicamente el poder de don Diego/luz, se opone a la voluntad de doña Inés/oscuridad. La figura de la dama metafóricamente se encuadra en la “oscuridad” de sus sentidos, privada de toda voluntad, mientras que la acción de don Diego se alumbra con la “luz” dramática de la vela mágica. Zayas prescribe el acto para iluminar las perversidades del género masculino, y el resplandor de la llama, significa su poder de control sobre la desamparada mujer. Esta obstinada voluntad del hombre

por dominar el cuerpo femenino usurpa la voluntad de doña Inés, ya que se trata de un relato de una violación al hacer de ella un objeto.

El hechizo no sólo despoja a doña Inés del sentido y de la capacidad de hablar, sino que provee a don Diego el poder de vida y de muerte sobre ella, pues el mahometano le advierte que la vela tiene la facultad de destrucción sobre la dama. Dicha aniquilación valdría implicar la voluntad del control del hombre que se refleja en el dominio sobre la mujer ya que esta “luz” inmoviliza la voluntad femenina. Por consiguiente, se implica que la mujer no tiene vida o existencia en la sociedad si no se proyecta a través del hombre. Más tarde, a pesar de que se descubre el embrujo y el Corregidor comprueba la facultad mágica de la vela, la pública inocencia de doña Inés no satisface a su familia ni a la sociedad, y hasta el propio don Diego se apena de ella: “Idos, señora, con Dios, que ya tuvo fin este encanto, y vos y yo el castigo de nuestro delito. Por vos me pesa, que inocente padeceréis” (280).

No se atribuye ningún valor a la inocencia de doña Inés. Una vez establecido el contacto sexual la dama parece sin poder escaparse de la situación, los verdugos de la sociedad la mutilan y la destruyen en nombre de su dignidad. La mujer no existe como individuo autónomo, sino que coexiste implantada por las circunstancias determinadas por el código de honor. La narradora refuerza la transgresión de la interlocutora: “se arrojó a sus pies pidiéndole que la matase, pues había sido mala, que, aunque sin su voluntad, había manchado su honor. Don Francisco, mostrando en exterior piedad, si bien en lo interior estaba vertiendo ponzoña y crueldad, la levantó y abrazó” (281). Cuando dicho engaño trasciende al espacio público, se corrompe la dignidad del linaje de la familia, y por eso, doña Inés no puede ser perdonada.

La protagonista se ha librado de la inquisición oficial para concluir en un peor castigo, ya que su esposo Alonso, su hermano Francisco y su cuñada, la enclaustran en el hueco de una chimenea:

Pusieron a la pobre y desdichada doña Inés, no dejándole más lugar que cuanto pudiese estar en pie, porque si se quería sentar, no podía, sino, como ordinariamente se dice, en cuclillas, y la tabicaron, dejando sólo una ventanilla como medio pliego de papel, por donde respirase y le pudiesen dar una miserable comida, por que no muriese tan presto, sin que sus lágrimas ni protestas los enterneciese. (283)

La situación de doña Inés, maniobrada por su familia, se ha convertido en un espectáculo macabro de muerte en vida que la narradora representa en detalles profundamente dolorosos. La encierran en una pequeña

chimenea sin permitir la entrada de la luz. En este momento, los efectos del *chiaroscuro* colocan a la figura principal, doña Inés, en un espacio totalmente oscuro, aislada de la vida social, mientras su familia se irradia de la luz horrorosa de la realidad fuera de la chimenea. Se producen las imágenes chocantes con el mundo externo y una simpatía con la mujer que yace en la oscuridad. La autora dispone el ya tratado tema de los abusos masculinos a la luz de la inmovilización de la subjetividad de la mujer. Esta representación del aislamiento de la protagonista, declara Vollendorf, “epitomizes Zayas’s critique of women’s physical and psychological confinement” (153). Con imágenes imponentes, la novelista expone la exclusión femenina tanto física como psicológica en el discurso patriarcal, en el cual, no le tolera “más lugar que cuanto pudiese estar en pie” (283). La manifestación de la crueldad de los individuos convierte a la novelista en una figura crítica indiscutible de su época.

Cuando la buena vecina la escucha desde el otro lado de la pared, doña Inés declara su estado: “no tengo lugar para extender este triste cuerpo: tan estrecho es el que estoy, que si no es en pie, o mal sentada, no hay otro descanso, sin otros dolores y desdichas que estoy padeciendo, pues, cuando no la hubiera mayor que la oscuridad en que estoy” (285). La frase sintetiza el paradigma de su condición, puesto que cada uno de sus desplazamientos se ha debido a un escape del deseo de otros, y en ninguna parte de la sociedad encuentra un espacio propio que le corresponda. La movilidad corporal simboliza la expresión mínima de una conducta individual, de la que es despojada por completo doña Inés. La iluminación de poder posesivo del mundo exterior ejerce su política de violencia y dominación sobre el cuerpo de la protagonista, y, a la vez, es la consecuencia final de la ideología que concibe a la mujer como objeto.

El encierro de seis años transforma la belleza de doña Inés en la aterradorante imagen de la corrupción corporal:

Aunque tenía los ojos claros, estaba ciega, o de la oscuridad (porque es cosa asentada que si una persona estuviese mucho tiempo sin ver luz, cegaría), o fuese de esto, o de llorar, ella no tenía vista. Sus hermosos cabellos, que cuando entró allí eran como hebras de oro, blancos como la misma nieve, enredados y llenos de animalejos, que de no peinarlos se crían en tanta cantidad, que por encima hervoreaban; [...] descalza de pie y pierna, que de los excrementos de su cuerpo, como no tenía dónde echarlos, no sólo se habían consumido, mas la propia

carne comida hasta los muslos de llagas y gusanos, de que estaba lleno el hediondo lugar. (287)

El estado de la heroína es violentamente degenerado, pero la misma imagen permite enfatizar la maldad de los hombres contra las mujeres. De esta última manipulación del cuerpo, Zayas delata que la vida es un devenir trágico, donde la existencia femenina está marcada por una serie de conflictos y desgracias ajenas a su voluntad.

Después de que doña Inés es rescatada, recupera su belleza pero no su vista. Según la voz narrativa, la ceguera procede de residir por considerables años en la oscuridad o por llorar durante incansable tiempo. Se refuerza la disociación irónica de la “luz” y la “oscuridad,” puesto que doña Inés pierde el sentido de la visión –una cualidad perteneciente a los infames de la sociedad. Durante su estadía en la chimenea se produce una transición de la visión literal de la mujer a la visión simbólica: “The most obvious interpretation might be the virtue of blindness to the temptations of the world, or blindness as a path to insight into transcendent truth and spiritual values”(Greer 275). De la misma manera, Zayas juzga la ceguera como una virtud del estado de la mujer que le permite comprender la “luz” interna. La iluminación irónica de la periferia no es más que el símbolo de la crisis moral y cultural de la sociedad. La condición del cuerpo de la mujer sirve para idealizar su interior y alcanzar lo divino; y lo que al principio puede resultar deplorable, la falta de libertad, el cuerpo torturado, y sobretodo, la falta de visión, se transforma para darle un valor trascendental y una finalidad nueva. Alcalde señala:

En los textos medievales el cuerpo puede aparecer representado como parte de una doble vertiente interna, espiritual y terrenal: encontramos lo idealizado, en una perfecta consonancia con la proporción y la belleza del arte, y junto lo más mórbido y desagradable. Esta dualidad responde a una necesidad de cumplir con lo estipulado espiritualmente para que se dé la trascendencia después de la muerte. (111)

La muerte funciona como el escape definitivo del mundo patriarcal. Mientras se prepara para morir próspera, la mujer tiene que indagar la manera de sobrevivir en dicha sociedad. La iluminación de distintas formas de violencia de la sociedad aclara que la tortura extrema produce la desunión del cuerpo y el espíritu femenino, como en el caso de doña Inés. Para su última etapa se pone a doña Inés en el convento, un espacio en donde la mujer puede refugiarse de la crueldad del grupo dominante,

y que, además, sirve de lugar de encuentro con otras mujeres. La “luz” interna de la mujer encuentra un espacio vital dentro del convento, alejada de toda maldad humana (Meek 141). Asimismo, el proceso de iluminación de la violencia permite la representación del maltratado de la mujer y su identificación con el cuerpo de Cristo; de acuerdo con Perry, el desenvolvimiento de Zayas resulta eficaz, ofreciendo la destacada imagen de la mártir-heroína, construida para validar su mensaje (30). El personaje de doña Inés se transforma en mártir, y ahí se convierte en héroe, para producir coerción en un grupo carente de auto reflexión.

El convento es un lugar de encerramiento voluntario de la mujer –ya que afuera no tiene otra opción que la tortura– para protegerse de la maldad de la sociedad. Dicho espacio sirve para que renazca un nuevo concepto de mujer, la virtuosa en la castidad y el ascetismo, que se origina en ese lugar apartado de la convivencia dominante. Así Zayas propone cambiar la actitud de la sociedad frente al amor y a las relaciones que condicionan sus desgracias. La misma luz degradante que sirve a los hombres para manipular la voluntad de la mujer, es la que utiliza la narradora para defender la misma.

Zayas desarrolla la “luz” como el módulo que alberga la ilícita sociedad mientras que la mujer subsiste en la “oscuridad,” alumbrando la decadencia moral de la época. A través del discurso cromático en “La inocencia castigada,” la escritora ilustra con nítidas imágenes esta discrepancia; el texto se llena de las perversidades y crueldades de los hombres que se desvelan por saciar sus incontrolables pasiones, y, en su entorno, se manifiesta la falta de albedrío de la mujer que no encuentra su propia tonalidad más que permanecer en la oscuridad. La falta de un espacio propio y la ceguera de la protagonista parece en una representación paralizada; no obstante, la misma inmovilidad figurativa permite que la voz narrativa impulse en alumbrar y prevenir a las mujeres de los desengaños de la sociedad.

Bibliografía

Alcalde, Pilar. *Estrategias temáticas y narrativas en María de Zayas: Las practicas de la femineidad*. Diss. University of Southern California, 1998. Ann Arbor: UMI, 1999.

- Álvarez-Amell, Diana. "El objeto del cuerpo femenino en el 'Quinto desengaño' de María de Zayas." *Actas Irvine-92, Asociación Internacional de Hispanistas: La mujer y su representación en las literaturas hispánicas*. Ed. Juan Villegas. Vol. 2. Irvine: University of California, 1992. 25-33. 5 volúmenes.
- Guillén, Felisa. "El marco narrativo como espacio utópico en los *Desengaños amorosos* de María de Zayas." *Revista de literatura* 60:120 (1998): 527-35.
- Greer, Margaret Rich. *María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*. Pennsylvania: Pennsylvania State UP, 2000.
- Mayer Ralph. "Chiaroscuro." *The Harper Collins Dictionary of Art Terms and Techniques*. 2da ed. 1991.
- Meek, Christina. *Women in Renaissance and Early Modern Europe*. Portland: Four Courts, 2000.
- Perry, Mary Elizabeth. "Crisis and Disorder in the World of María de Zayas y Sotomayor." *María de Zayas: The Dynamics of Discourse*. Ed. Amy R. Williamsen. New Jersey: Associated UP, 1995. 23-39.
- Zayas, María de. Introducción. *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*. Por Alicia Redondo Goicoechea. Madrid: Castalia, 1989. 7-39.
- . *Desengaños amorosos*. Ed. Alicia Illera. Madrid: Cátedra, 1998.

¿Garcilaso el Inca, subalterno?

Ahmed E. Martínez

Boston College

El tema de la subalternidad ha florecido en la última década dentro de los círculos de la crítica de estudios culturales. El campo de las letras coloniales también se ha beneficiado por esta serie de nuevas interpretaciones ya que amplía el universo de lecturas. El texto de los *Comentarios Reales* y su autor, Garcilaso, El Inca, se prestan para una exploración reformadora ante lo que consiste un subalterno. Teniendo en cuenta el interrogante presentado en el título, añadiremos nuestra voz al coro que se compone de acercamientos críticos de este particular texto. Críticos tales como: Castro-Klarén, Durand, y Zamora, entre otros, han considerado los *Comentarios Reales* un texto revelador debido a la combinación de una estructura narrativa innovadora suplida por un lenguaje asimilador característico de la ideología renacentista. El Inca, Garcilaso describió un nuevo mundo desde su perspectiva híbrida formada entre su linaje paternal castizo y el maternal incaico enmarcado en su condición histórica de subalterno en el Perú virreinal. La interpretación de la realidad histórica del Perú que enmarca el texto se limita a la formulación ideológica del escritor, cómo sugiere Althusser. Su condición histórica de sujeto colonial junto a los rasgos renacentistas permiten entender los posibles límites de pertenencia donde un subalterno podría actuar.

Para evidenciar este tema primero intentaremos definir los límites del discurso teórico sobre la materia del subalterno; luego discutiremos cómo el argumento de una construcción de una identidad híbrida en el Inca, ampliamente discutida por la crítica tradicional, mantiene su resonancia con la crítica de estudios de los subalternos; y, finalmente, presentaremos una respuesta viable a la cuestión inicial y posibles resoluciones. En este proyecto se recurrirá al texto clave de Ileana Rodríguez para fijar la definición de subalterno donde se presenta la definición de Ranajit Guha, quien a su vez, se basa en Antonio Gramsci para definir lo que es un subalterno. Estos coinciden en que es “una condición de subordinación, entendida en términos de clase, casta, género, oficio o de cualquier otra manera”(Rodríguez 101). Dado a esta amplia definición, el concepto está lleno de resonancias dialécticas que se alimentan de un análisis construido por oposiciones binarias obvias. La crítica reciente ha tomado este término para responder al vacío teórico que dejó la caída de los estudios marxistas. Cómo bien propone

Rodríguez: “[la] subalternidad es pensada cómo una condición ontológica en relación con contextos históricos predeterminados” (103), por lo tanto, para definir un subalterno hay que tener en cuenta: el panorama histórico, la relación con las estructuras sociales y la formación psicológica de los entes subalternos. La figura compleja del Inca Garcilaso ha sido discutida ampliamente a través de lecturas basadas en dicotomías. Las oposiciones binarias se formulan por diferencias axiomáticas tales como: el origen mestizo y los argumentos que fluctúan entre un español con conocimiento de la cultura Inca o Indio renacentista.

Según José Durand existen dos elementos narrativos inseparables de la estructura de la obra de Garcilaso, “el marco general de la crónica indiana y el de la historiografía renacentista resultan indispensables para Garcilaso” (209). Los esquemas usados por el Inca se adscriben a las formas más relevantes y comunes de la época renacentista. El vaivén entre los rígidos elementos estilísticos de una crónica y la función creadora del agente narrativo posicionan al personaje del Inca Garcilaso en una situación conflictiva. En esa difícil construcción ideológica nutrida por la cultura de las dos “Romas” se edifica un hábitat donde un ente subalterno puede existir. Considerando la referencia de Rodríguez sobre los elementos ontológicos para identificar un subalterno y la propuesta de Durand, se puede dictaminar que el relato del Inca Garcilaso es alimentado por su realidad psicológica e histórica; ambas esenciales para el desarrollo de lo que caracteriza a un subalterno. La entidad híbrida es el resultado del contacto con las fronteras ideológicas que definen el aparato retórico de Garcilaso. Es en esa selección de palabras que usa para describir los elementos culturales del Perú se encuentran rastros de elementos de subalternidad.

La construcción híbrida del Inca Garcilaso transcurre por variantes de la ideología renacentista del momento. José Durand define este mestizaje estilístico e ideológicos como “uno de los primerísimos fundadores de las letras hispanoamericanas, por ser hijo del Nuevo Mundo y parte indiscutida del Siglo de Oro español” (209). El Inca Garcilaso hace alardes de su amplia educación sustentada en el modelo europeo renacentista. Esta auto-publicidad funciona como método de difusión y propaganda en distintos círculos sociales y culturales. Su empeño constante de demostrar a sus lectores sobre su conocimiento puede dejar expuesta la distancia que el autor quería mantener con otros elementos de la jerarquía social en la colonia y en España. Su conocimiento del latín y la cultura latina (7; I, 1) sus constantes indicaciones de dominio de varias lenguas además del latín y del español, como por ejemplo su idioma maternal, Quechua (91; II, 27), y el

reconocimiento de otros historiadores (64; II, 10) comprueban que en el ámbito ideológico el Inca Garcilaso se aproximaba más al esquema europeo. Lo que sí interesa ver, es que detrás de esos constantes recordatorios de su afinidad por la cultura renacentista europea, se ve también su fascinación por el mundo de sus abuelos maternos. Es por su conocimiento del mundo incaico que puede crear los puentes ideológicos entre los conceptos sociales, políticos y religiosos de occidente con los del Perú.

La necesidad de fijar los márgenes de interpretación de lo que constituye el Perú es algo vital tanto para el proyecto narrativo de Garcilaso como nuestro objetivo de análisis. Garcilaso en el capítulo IV del primer libro discute el origen del nombre “Perú”. Es aparente que el autor quiere eliminar cualquier confusión con el nombre de estos territorios. El inca es capaz de identificar y estudiar la pronunciación exacta en esta toponimia para así evitar cualquier tipo de errores interpretativos entre ambos idiomas. Las funciones de agente cultural e intermediario fortalecen el discurso histórico de Garcilaso.

La fijación del narrador con el nombre de su patria es un evento que no debe darse por desapercibido. Cuando un ente subalterno, nombra algo, lo hace para marcar sus fronteras de actuación; hasta cierta medida el inca cumple con este cometido. Garcilaso expone: “[...]y preguntaba por los nombres de las tales tierras, no entendiendo la significación de los vocablos, sino imaginando que el indio respondía a propósito de lo que le preguntaban, como si todos hablaran un mismo lenguaje” (14; I, V). El ejemplo muestra un espacio vacío, una frontera, donde la palabra es el premio de aquel no tan solo que pueda nombrar, pero que pueda comprender lo dicho. El ente que pueda hablar y ser entendido, y por lo tanto, el que puede nombrar, es el emisor del discurso dominante mientras aquel que calla, el receptor, se acoge al rango de subalterno. Aunque históricamente, se ha representado a los grupos indígenas como individuos “callados”, o con poca participación en el lenguaje colonizador, es interesante notar que el discurso de Garcilaso nunca fue silenciado por ningún elemento incaico o español. Acaso, guardó cierta distancia con el discurso dominante, pero nunca le controló su discurso con el silencio. ¿Si el silencio --la falta de discurso, de hablar-- es algo característico de la subalternidad, ¿es entonces Garcilaso El Inca, un subalterno dado a su capacidad de describir el Perú colonial?

En el ensayo fundamental, “Can the subaltern speak?” Gayatri Spivak propone esta interrogante fundamental sugiriendo los límites de la escritura del subalterno relacionados a su posición en la estructura social. El argumento básico de Spivak infiere que todo intento de (re)construcción de un texto está ubicado dentro de los márgenes del

agente que lo anuncia. Es en este proceso de comunicación (hablando o escribiendo) que se zonifican las fronteras del subalterno. En esa zona, el ente asume una posición histórica y responde a sus circunstancias. John Beverley sugiere: “[...]the category that defines subaltern identity or ‘will’ is negation” (26). Al reaccionar a unas condiciones de supresión social y “negación” del Otro, el subalterno busca una identidad donde pueda operar, en términos de Spivak “hablar”. Cuando el Inca Garcilaso narra (“habla”) sus *Comentarios* lo hace con un estilo sofisticado siguiendo los modelos retóricos del Renacimiento. Aunque seguía estos modelos narrativos, su tono descriptivo sugiere cierta sutileza poniendo su texto paralelamente a otras crónicas y documentos históricos.

El uso de la palabra “comentario” en el título da cierta distancia de la palabra “historia”. Se evidencia en esta sutileza estilística el trayecto espacial que Garcilaso buscaba para poder “hablar” desde su condición de subalterno. Queda claro tanto en el proemio, como en varios capítulos del libro primero, que el Inca Garcilaso no ostentaba asumir el rango de historiador oficial sino apelar a un entendimiento mejor de unas nuevas culturas “salvajes”, siempre resaltando los aspectos nobles y similares a la cultura española. Si seguimos el modelo de razonamiento de Spivak y un por un momento se sugiere que el Inca Garcilaso es un subalterno absoluto, se entendería que en esa ingeniosidad del lenguaje se vierten elementos reaccionarios a las historias oficiales. Cuando Spivak se cuestiona si el subalterno puede hablar, a lo que se refiere, es que para participar del discurso dominante hay que hacerlo siguiendo las formulas de este grupo. A esto John Beverly añade: “the subaltern cannot speak in a way that would carry any sort of authority or meaning for us without altering the relation of power/knowledge that consitute it as subaltern in the first place” (28). Su aparato estilístico e ideológico estaba construido por las ideas del momento, ideas donde se centraba al ser humano como máxima expresión “de la creación”.

Es interesante el análisis que hace Walter Mignolo sobre el título de *Comentarios Reales*. Según él, Garcilaso conocía de los modelos clásicos sobre tratados políticos e históricos. De ahí puede que salga su interés por nombrar su obra con la palabra “comentario”. Ese uso de la palabra “comentario” recuerda cierta distancia con la idea de una “historia” oficial. Mignolo sugiere que “parece ser cierto que al optar por ‘comentarios’ en lugar de ‘historia’ opta por una máscara que bajo la intención manifiesta de ‘servir de comento y glosa’ a los autores españoles (que también habían narrado los hechos del Perú, faltándole sin embargo, por no conocer la lengua, la interpretación correcta de algunos datos)[...]” (91). Al atreverse a nombrar, su caracterización

como subalterno disminuye, dando paso a su linaje mestizo donde sobresale su alcuña señorial española. De esta manera, el discurso híbrido pierde balance tras disimular su capacidad de nombrar como subalterno.

La investigación de Margarita Zamora profundiza la línea renacentista de Garcilaso. El modelo de escritura del renacimiento se constituye a través del tipo de lenguaje de expresión para los fundamentos cruciales de la humanidad. La noción de la palabra como mecanismo para “hablar” se incorpora como el factor principal de la retórica del siglo dieciséis. Según Zamora los humanistas renacentista insistían en que: “the power of speech was mankind’s most distinguishing and noble characteristic, that the beauty and clarity of language were inseparable from correct thinking, and that knowledge was meaningless unless it led to virtuous deeds” (13). El Inca Garcilaso reconociendo el valor de la palabra, la usó para describir, argumentar y plantear su perspectiva sobre el Perú. Lo interesante de este proceso de selección de las palabras se constituía por un uso refinado del castellano salpicado por muestras de vocablos tomados de lenguas amerindias. Sí en cada palabra existe la posibilidad de incitar cambio o reaccionar a la norma social, la selección léxica de Garcilaso transgrede de la razón renacentista. De esta manera, el narrador intentaba, “hablar”, expresarse con las formas filológicas similares a los hombres de letras europeos. La preocupación constante de ser aceptado como un historiador era más vigente que rebelarse ante las normas sociales o inclusive a las formas de escritura. El argumento sobre los modelos renacentistas del lenguaje usados en los *Comentarios* refleja una visión del autor como subalterno ante el lente del lector. También, se puede argumentar, que el Inca Garcilaso se acogió a estos modelos retóricos para poder diseminar su versión sobre unos hechos históricos en el Perú; postura que atentaría contra el régimen colonial.

Un momento de comparación entre las “Romas” lo vemos en el capítulo XXVII, libro segundo, donde Garcilaso examina los logros de su cultura maternal reconociendo que ellos tenían la capacidad de filosofar, y producir comedias: “No les faltó habilidad a los amautas, que eran los filósofos, para componer comedias y tragedias[...]” (91; II, XXVII). A través de este ejemplo, Garcilaso compara la expresión artística americana con modelos conocidos en Europa. No era tan solo obras teatrales sino “comedias y tragedias” que resonaban a un linaje clásico en los oídos europeos. En ese mismo capítulo se encuentra que las obras incaicas eran de gran virtud, “no hacían entremeses deshonestos, viles y bajos: todo era de cosas graves y honestas, con sentencias y donaires permitidos en tal lugar” (91; II, XXVII). El Inca intenta apelar al buen

gusto y señala que estos “subalternos” eran capaces del buen gusto en su producción artística.

El capítulo vigésimo séptimo ejemplifica un supuesto manejo de los idiomas que sabía el Inca Garcilaso: español, quechua y latín. Garcilaso muestra su capacidad bilingüe remontándose a su niñez para describir una de las fábulas incaicas que sus familiares le contaban. Lo curioso del caso es que Garcilaso el Inca comenta: “no les pedí la significación, ni ellos me la dieron” (92; II, XXVII). El autor acepta los límites de su desconocimiento, sean estos porque ocurrieron en un pasado lejano, o porque no entendió el contexto del argumento. Garcilaso se lanza a interpretar esa zona limítrofe no sin antes señalar: “Para los que no entienden indio ni latín me atreví a traducir los versos en castellano, arrimándome más a la significación de la lengua que mamé en la leche que no a la ajena latina[...]” (92; II, XXVII).

Al “atreverse” a contar y traducir esta fábula, el inca demuestra su inquietud por aspirar a las normas renacentistas del conocimiento y, a la vez, situarse como intérprete de unos sucesos históricos. Zamora valoriza la visión de Garcilaso añadiendo: “[...]an essentially rhetorical conception of history is accompanied by very specific ideas on how language becomes a vehicle for gaining access to the past, for restoring it in authentic form, and for mediating the interpretation of the historical material” (14). Su discurso adquiere valor no tan solo al explicar su versión de la historia, o discutir sobre los elementos artísticos y culturales de los incas basados en experiencias personales, sino también al delinear todo un andamiaje retórico para explicar las diferencias filológicas y culturales entre estas dos sociedades. El juego de máscaras entre historiador, traductor e intérprete coloca a Garcilaso en una encrucijada donde no complementa con el significado de subalterno al usar todas las “máscaras” de hombre renacentista, pero tampoco se separa de su condición histórica que le permite clasificarse como subalterno.

En el estudio de Castro-Klarén se comenzó a discutir estas interrogante originales sobre los aspectos de subalteridad de Garcilaso. La interpretación de la realidad histórica del Perú que aparece en el texto está limitada a la formulación ideológica del escritor, cómo sugiere Althusser. La labor de Castro-Klarén en torno a la construcción del sujeto colonial del Inca ante la teoría poscolonial esclarece ciertos puntos sobre la función del texto ante las nuevas teorías. Aunque su investigación se dedicó a plantear el problema, cualquier acercamiento estaba basado en las lecturas fundamentales de la crítica poscolonial, tales como Bhabha o Pratt la posición (location) del sujeto que habla es lo que determina su condición social. "Their location, as Garcilaso

readily metaphoricized it with his parental doubling-not duality- is the place in between.[...]" (242). Aunque se permita un ambiente que favorezca al ente subalterno, no necesariamente existe por unas pautas teóricas inflexibles. El autor se posiciona entre el discurso cultural de los incas y el método estilístico de escritura española para mostrar sus experiencias como mestizo en la colonia. Garcilaso se muda de una interioridad muy arraigada a lo inca, lo que constituye por definición lo subalterno en él, a un exterior enmarcado por su condición de español.

Al quererse acuñar tantas características opuestas, a Garcilaso y su obra, se cuele una aceptación del concepto hibridez y, por lo tanto, muy sutilmente una afirmación a su condición de su subalternidad. La configuración binaria es lo que permite que los elementos de un subalterno se validen ante cualquier intento de interpretación cultural. Garcilaso impuso una visión mixta sobre la realidad histórica del Perú. Su afán de caer bien a los letrados y proyectar un Perú noble que encajara en el imaginario europeo fue lo que tal vez se le hizo difícil representar. Garcilaso al usar la técnica de historiador-observador de la cultura incaica se hacía testigo y cómplice de los sucesos históricos en el Perú. Como sugiere Hernández, Garcilaso “[...]sufría la violencia que agitaba a una sociedad que se dividía en vencedores y víctimas, dominantes y dominados: una antigua civilización transformada en botín de los invasores”(71). Estas oposiciones binarias reflejan los eventos históricos del período colonial en el Perú sirviendo de terreno fértil para que Garcilaso sea visto como un subalterno. La muestra de escritura de los *Comentarios Reales* es a su vez un intento de rescate cultural. Redención que se efectúa usando los códigos oficiales de escritura histórica.

Gayatri Spivak sugiere que la construcción de un subalterno está afinada en su capacidad de expresar las inquietudes que lo oprimen. Spivak toma la idea de sujeto de Foucault caracterizando a un subalterno como “-the person who speaks and acts...is always a multiplicity” (Critique 257). Este ente, también es capaz de “represent those who act and struggle” (257). Actuando dentro de los márgenes de una multiplicidad de aspectos es que Garcilaso puede construir su argumento a favor de los incas. Su representación de un grupo social de personas subyugadas esclarece mejor su posición como subalterno.

La facultad de Garcilaso de "hablar" en términos de aquellos en los que dentro de la perspectiva histórica subyugaban a los de su misma cultura lo hace separarse de la definición clásica de subalterno. Se puede concluir que la obra de Garcilaso es un de los mejores ejemplos de tipo narrativo renacentista en Hispanoamérica. Aunque su proceso de escritura ocurrió en España, el interés de liberar a su pueblo de

interpretaciones erróneas fue lo que lo acercó a lo que constituye hoy el subalterno en términos de la crítica. Sería injusto designar al texto de Garcilaso y su figura como ejemplos absolutos de la subalternidad. Lo que sí se puede desprender es que tanto los *Comentarios* como su narrador oscilan entre los límites (adentro y fuera) de los márgenes de una escritura subalterna. Garcilaso constituye un ejemplo preciso de la unión entre los elementos claves de las culturas de las dos "Romas" y de lo que será mucho más tarde una de las muchas muestras del discurso de la identidad latinoamericana.

Obras consultadas

Bhabha, Homi. *Nation and Narration*. New York: Routledge, 1990.

Beverly, John. *Subalternity and Representation*. Durham: Duke UP, 1999.

Castro-Gomes, Santiago, y Eduardo Mendieta. *Teorías sin disciplina: Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. San Francisco: U of San Francisco, 1998.

Castro-Klarén, Sara. "Writing Subalterity: Guaman Poma and Garcilaso, Inca". *Dispositio/n* 46 (1994): 229-244.

Durand, José. "En Torno a la Prosa del Inca Garcilaso". *Nuevo Texto Crítico* 1.2 (1988): 209-227.

Hernández, Max. *Memoria del Bien Perdido: Conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega*. Lima: IEP/Biblioteca Peruana de psicoanálisis, 1993.

Mignolo, Walter D. "Cartas, crónicas, y relaciones del descubrimiento y la conquista." *Historia de la literatura hispanoamericana: Época colonial*. Ed. Luis Iñigo Madrigal. Madrid: Cátedra, 1982. 57-116.

---. "Posoccidentalismo: El argumento desde América Latina." *Teorías sin disciplina: Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. Ed. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México: U of San Francisco P, 1998.

- Rodríguez, Ileana. "Hegemonía y Dominio: Subalternidad, un significado flotante." *Teorías sin disciplina: Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. Ed. Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta. México: U of San Francisco P, 1998.
- Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Cary Nelson y Lawrence Grossberg, ed. Urbana: U of Illinois P, 1988.
- . *A Critique of Postcolonial Reason* Cambridge: Harvard UP, 1999.
- Vega, Garcilaso de la, El Inca. *Comentarios Reales*. México: Editorial Porrúa, 1998.
- Zamora, Margarita. *Language, Authority and Indigenous History in the Comentarios Reales de los Incas*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.

Contaminación del discurso histórico como acto de fundación, renovación y toma de autoconciencia: la identidad latinoamericana por medio de la re-escritura

Peter A. Neissa

Boston College

Los textos de Cristóbal Colón *Cuatro viajes* y *Testamento* son obras fundamentales y también escrituras fundadoras en cuanto a la identidad latinoamericana. Es decir que la escritura “colombina” sirve como una fundación de identidad para el continente latinoamericano, aunque en decirlo hay que enfrentarse al concepto de la escritura como construcción o un tipo de meta-ficción, por la simple razón de que Colón se inventó gran parte de lo que escribió acerca de la realidad latinoamericana. Pero si se toma la idea de Bronislaw Baczko de que la mentira todavía puede representar la realidad, entonces la escritura “colombina” se puede entender no como una cuestión de una representación exacta, sino una construcción imaginaria que tiene un conflicto en si mismo. Ese aprieto es un resultado de la ideología, un “factor *real* de los conflictos sociales, [que] sólo opera gracias a lo *irreal* e *ilusorio*” (20). Esta ideología es impuesta por la cultura y la época en el que vivía Colón.

Colón había descubierto el Nuevo Mundo para los reyes católicos españoles, pero también fue el primero en explorar y anotar lo que vio en esas tierras nuevas. Esas anotaciones, apuntes, entradas en los diarios y cartas de relación de sus cuatro viajes se convirtieron en lo que hoy se considera como la escritura “colombina”. La “escritura” como lenguaje es lo que me interesa en este trabajo no sólo como discurso, sino como un símbolo para mostrar cómo se basó la identidad latinoamericana en un constructo imaginario:

Uno de los caracteres fundamentales del hecho social es precisamente su aspecto simbólico. En la mayor parte de las representaciones colectivas no se trata de una representación única, de una cosa única; sino de una representación elegida más o menos arbitrariamente para significar otras y para impulsar prácticas (Baczko 21).

Lo problemático con la “escritura colombina” en cuanto al discurso y el lenguaje es la legitimidad de los documentos o, mejor dicho, es preguntar ¿quién los escribió? Porque ninguno de los

documentos se han conservado en su original, y más aún, los relatos del primer y el tercer viaje fueron copias efectuadas por fray Bartolomé de las Casas. Aunque la legitimidad de los documentos merece una atención seria, no es el enfoque de este artículo. Que esos documentos hayan sido copiados o interpretados por otras personas, no disminuye el discurso producido por esas escrituras a través de un lenguaje en el cual se ha fundado una identidad latinoamericana.

Cuando Colón pisó tierra firme en el Nuevo Mundo se enfrentó con un problema que nunca había pensado. Los traductores a quienes había llevado para traducir las lenguas de las indias no le sirvieron para nada. La comunicación entre los indios del Nuevo Mundo y los recién llegados españoles fue un fracaso total. Este estropicio se manifestó en la escritura “colombina” en cuanto a la identificación y la representación de los indios, los sistemas sociales y la representación de las cosas, cosas que eran desconocidas por los viejos mundistas. Es decir que por la falta de vocabulario o un sistema lingüístico en sí, Colón se dio cuenta de que su propio lenguaje no le servía adecuadamente para expresar o representar lo que quería comunicar. Lo más básico, es decir la palabra en sí, no existía para representar lo que existía en el Nuevo Mundo. Por ejemplo, los diferentes tipos de flores, árboles, y frutas. Colón, en no saber, impuso una palabra “española” a la fuerza o, mejor dicho, los españoles ignoraron el lenguaje de los indios en el Nuevo Mundo e impusieron sus propias definiciones a las cosas que veían. Esas definiciones, por consiguiente, estaban arraigadas a un sistema socio-cultural del mundo europeo, particularmente el español.

Aunque Colón había sido impulsado en cierto modo por “las fuerzas espirituales del Renacimiento” su pensamiento, igual que los otros cronistas y conquistadores, tenía un “marco medieval” (Imbert 11). Entonces, porque el lenguaje es un sistema cultural, Colón sin darse cuenta estaba imponiendo un marco medieval a lo que escribía:

In describing the new land to his patrons, he resorted to literary models. He looked for and saw prodigies Pliny had described in his wildly imaginative *Natural History*; he also remembered Marco Polo's wonders; he exhausted the rhetoric of the “marvelous” he knew from romances of chivalry and Renaissance epic poems [. . .] and vouched for the existence of Amazons and mermaids [and] of men with tails. A whole stereo-type of the fabulous New World was being created. (Rodríguez Monegal 4)

En fin, las escrituras “colombinas” implican una noción de intertextualidad en donde las voces (heteroglosia) se confluyen para construir un discurso que representa la realidad y la identidad latinoamericana. “Pero la palabra sola no muestra la cosa, si la cosa no es antes conocida” (Carpentier 128). Por consiguiente, esa palabra que imponía Colón llevaba una carga semántica que tenía una connotación o un contexto europeo. La palabra en sí se convertía en una, “discursive formation -- not simply allegory or imaginative vision, but a gestative political structure which the Third World artist is consciously building [...] where nationalism is a trope for such things as ‘belonging’, ‘bordering’, ‘commitment’” (Brennan 46).

Esta “formación discursiva” es el discurso social en el cual se explica la realidad de acuerdo con la condición política del momento o, la condición de representación e identidad que imponía el centro imperial para mantenerse en la posición central y marginalizar lo que no se podía identificar como lo suyo. Aunque el europeo no entendía claramente que era lo que veía *allá* en el Nuevo Mundo, esa confusión le sirvió para esclarecer y confirmar su propia identidad y lo que veía aquí. Por lo tanto, las escrituras de Colón son en gran parte las escrituras culturales de su tiempo, eso es si el lector del siglo XXI logra pelarlos como las capas de una cebolla. Por consiguiente, la ‘formación discursiva’ en las escrituras de Colón crearon una representación totalizadora del Nuevo Mundo la cual se puede analizar de la siguiente manera: 1) la representación del espacio por analogía europea; 2) la representación de civilización y barbarie; 3) y la separación del autor con el ambiente para poder escribir el “relato” y así cobrar una legitimidad en lo que ha escrito.

Al comienzo de su relato en el Nuevo Mundo (empezando con la entrada del jueves 12 de octubre), Colón simplemente empezó a representar las cosas y el espacio que veía por un método analógico que comparaba casi todo en el Nuevo Mundo con algo europeo o nombrando cosas del Nuevo Mundo con palabras del Viejo Mundo. Por ejemplo, los indígenas de Guananí los llamó “indios” porque pensó que el estaba en el Oriente, la India: “Vieron a uno que tuvo el Almirante por gobernador de aquella provincia, que llamaban cacique” (Colón 132); las ‘canoas’ se convirtieron en ‘almadías’ y así sucesivamente. Pero cuando llegó el tiempo de describir el espacio físico, es decir, el paisaje, la descripción era fuertemente analógica, aunque el paisaje no se veía en lo mínimo con lo que se comparaba: “[. . .] y aquí en toda la isla son todos verdes y los hierbas como en el abril de Andalucía” (Anzoateguí 43), “[. . .] y unas vegas las más hermosas del mundo y cuasi semejables a las tierras de Castilla” (Anzoateguí 84). “El agua de aquella mar dize que era tan

dulce, como la del río de Sevilla, y así turvia” (Colón 266). Pero Colón se dio cuenta de la retórica, porque todo lo que describía era igual a los terrenos y campos de España, y es posible que para tener un impacto más grande sobre la audiencia para quien escribía (los reyes católicos), haya empezado por nombrar terrenos con nombres o palabras que aludían al paraíso perdido: “Puso nombre al valle *Valle del Paraíso*” (Anzoateguí 90).

Las descripciones de las tierras del Nuevo Mundo se comparaban con las ideas bíblicas del “paraíso”, en el cual ayudaron en la creación mitológica del Nuevo Mundo como un Jardín de Edén, y por consiguiente logró inspirar la idea de utopías que podían existir en un futuro indeterminado en el Nuevo Mundo. Montaigne en su ensayo “On Cannibals” (circa 1580) fue uno de los primeros en inspirarse en los relatos de Colón. Además de que las escrituras de Colón creaban un espacio ideal y mitológico en el Nuevo Mundo, también presentaban al indígena como un bárbaro o un noble salvaje. Colón convirtió al indio en bárbaro y al mismo tiempo en un ‘noble salvaje’ por medio de la posibilidad de que existían indios canibalescos en el Nuevo Mundo: “[. . .] porque todas estas islas viven con gran miedo de los Caniba, y así torno a decir como otras veces dije, dice él, que Caniba no es otra cosa sino la gente del Gran Can, que debe ser aquí muy vecino, y terná navíos y vernán a captivarlos, y como no vuelven creen que se los han comido” (Anzoateguí 85). Pero aunque Colón nunca vio un caníbal en sus cuatro viajes, la impresión de esa descripción dejó una huella en la mente colectiva del europeo y fomentó la idea de una dicotomía en cuanto a quién o que civilización era superior o inferior. Desde ese momento en adelante la idea de civilización y barbarie se arraigó en el pensamiento europeo que continuaría por siglos venideros en descripciones literarias y filosóficas.

La palabra “caníbal” que representaba lo bárbaro para Colón y por lo tanto para los europeos, se convirtió y funcionó como un concepto-metáfora en una serie de discursos de identidad en latinoamérica. Calibán, el personaje de *The Tempest* (1611) de William Shakespeare, es un anagrama de la palabra ‘caníbal’, el cual sirve como un tropo clave en el análisis de la condición de América Latina colonial. Por consiguiente, Calibán se convierte en base del archivo de metáforas de la identidad latinoamericana. Calibán es la idea conceptual del “noble salvaje” que necesita una educación o indoctrinización ideológica, teológica y cultural por medio de la civilización más avanzada que era representada por el europeo.

En *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez, el autor trata de re-escribir ese momento en el cual se comenzó a definir la

identidad latinoamericana, y en hacerlo añade otra voz y otro punto de vista en la polémica discursiva sobre la formación de esa identidad. El contexto histórico para García Márquez es “el histórico viernes de octubre” (42), la llegada de Colón al Nuevo Mundo. Pero el punto de vista que toma no es una simple inversión de los acontecimientos, sino un punto de vista ideológico opuesto al punto de vista europeo establecido por Colón. En tomar esa posición ideológica se deshace de la escritura de Colón y re-escribe la historia latinoamericana desde el punto de vista antropológico (Echevarría 15).

El uso del humor y la ironía por parte de García Márquez descalifica la autenticidad y la legitimidad de la representación europea. El problema está en que la representación de García Márquez no es un relato real, es decir, que él no estaba presente durante la llegada de Colón. Por consiguiente, el relato que nos cuenta es un constructo imaginario sobre el constructo real-imaginario de Colón. García Márquez re-escribe el archivo fundacional usando, en cierto sentido, las mismas palabras que usó Colón pero dándole a esas palabras una diferente carga semántica porque el contexto histórico es el del descubridor descubierto. Por lo tanto, es posible imaginar y revivir ese histórico viernes.

La re-escritura por parte de García Márquez no solamente subraya la diferencia del punto de vista, pero también nos hace entender que hay dos idiomas y que uno no es superior al otro. Lo que sí hace por medio del lenguaje es separar el lenguaje que “ellos” usan y el lenguaje que “nosotros” usamos en palabras tan básicas como “la mar” y “el mar”, “el calor” y “el calor”. El resultado es que no hay una sola verdad sino una dialógica discursiva. La historia real de ese “histórico viernes” no se puede fijar exactamente, pero el lenguaje lo convierte en mito abriendo paso a los diferentes discursos. El lenguaje en sí se convierte en herramienta: “Latin American history is narrated in the language of myth because it is always conceived as the history of the other, a history fraught with incest, taboo, and the founding act of naming”(Echevarría 21).

El lenguaje que usa García Márquez ha sido apropiado por él para escaparse de la versión histórica que ofrece el centro imperial. Es un lenguaje que no se conforma con las reglas establecidas por ese centro. El uso de una gramática no convencional, es decir con frases de una extensión inconcebible por la Real Academia española, legitima otra lengua/idioma que no es la ofrecida por el centro. De esta manera la lengua latinoamericana se afirma en esa insubordinación lingüística. El autor/narrador se separa del centro imperial por medio de la apropiación lingüística para poder escribir un relato que ofrecerá una versión que podrá considerarse como una versión legítima:

[...] writing the contradictory topoi of exile and nation are fused in a lament for the necessary and regrettable insistence of nation-forming, in which the writer proclaims his identity with a country whose artificiality and exclusiveness have driven him into a kind of exile -- a simultaneous recognition of nationhood and an alienation from it. (Brennan 63)

La idea de escape de la autoridad a través de la afirmación por medio de la insubordinación lingüística, se convierte en base del archivo de estilo discursivo de la identidad latinoamericana. El autor debe “salir” del poder del centro para poder contar su relato y cobrar legitimidad de que existe una “Otridad.” El uso de una gramática diferente es sólo una parte de la afirmación y resistencia al lenguaje del centro (España), puesto que existe otra manera y es a través del uso de palabras codificadas. Esas palabras son de origen latinoamericano, como “cambalachando”, “parloteando”, “cayucos”, y otros como “caimanes” y “guacamayos” (animales que sólo se encuentran en las américas), y en su existencia afirman y refuerzan la idea de diferencia y la existencia del “Otro.”

El otoño del patriarca como novela se convierte en lo que Echavarría describía como: “[...] part of the discursive totality of a given epoch, occupying a place opposite its ideologically authoritative core” (8). García Márquez, por consiguiente, se ha vuelto en un tipo de descubridor del Nuevo Mundo, esclareciendo nuevos campos literarios basados en una construcción imaginaria de un texto fundacional (*Los cuatro viajes de Colón y su Testamento*). La ideología y la noción de la realidad de la colonización que el centro había propuesto es atacado por él para desmitificar el mito de Colón y la idea del descubrimiento: “La primera obra maestra de literatura en el sentido de realismo mágico es el diario de Colón” [García Márquez citado por Michael Palencia Roth] (251). Por lo tanto, la idea de una historia cronológica descrita y escrita por un europeo carece de legitimidad cuando ignora el punto de vista de todo un continente. La historia carece de sentido, “excepto cuando se comunica a través de un proceso de lectura y re-escritura” (Echavarría 38) (mi traducción).

García Márquez, a través de *El otoño* y la re-escritura del descubrimiento de América, contamina el discurso histórico como acto de fundación, renovación y toma de autoconciencia para establecer una identidad latinoamericana que se puede considerar como propia. No importa que la re-escritura se base sobre un constructo imaginario al mismo tiempo que se considere como fundacional, lo que importa es el

nuevo discurso que se intercala dentro de la polémica de discursos sobre la identidad latinoamericana.

En *El arpa y la sombra*, Alejo Carpentier no solo re-escribe los viajes del Almirante, sino que también re-escribe las re-escrituras que se han hecho sobre ese constructo imaginario que creó Colón sobre el Nuevo Mundo. El tema de *El arpa* es Cristóbal Colón, no la vida del Almirante en sí, sino la imagen que ha proyectado la historia a través de los siglos. Por consiguiente, la novela de Carpentier es una re-escritura que “des-construye” el mito del descubrimiento y por ende la vida del Almirante. Carpentier en su novela plantea que el mundo latinoamericano es un imaginario construido por varios puntos de vista que al fin de cuenta son personales. Pero la re-escritura de Carpentier no es simplemente una cuestión de añadir otra voz porque: “Bajo su pluma el discurso histórico se contamina de literatura, de mitología, se funda a sí mismo y se apunta en un acto de auto-reflexión” (Martin 159). Es decir que Latinoamérica es en sí el producto de una estrategia textual. Como las ficciones que ha creado a través de su historia, Latinoamérica es la reivindicación de lo imaginario y las estructuras literarias imaginativas -- sean los diarios de Colón o las novelas de Carpentier y García Márquez. La ficción, como arte, proyecta una interpretación de la realidad sobre el descubrimiento y la vida de Colón, pero sólo porque sea ficción no es menos válida que la interpretación que proyecta la “ciencia histórica”. Los dos discursos, el histórico y el literario, en verdad son uno, porque ambos son productos de la narración. Por consiguiente son diferentes puntos de vista, pero son el mismo discurso. Este discurso se preocupa en encontrar “la verdad” sobre la realidad histórica latinoamericana. El problema está en que no se puede diferenciar el discurso histórico por el literario, ya que el tipo de narración es determinado por los tropos en que ella se usan (White ix). Como resultado, Antonio Fama sustenta que “[*El arpa y la sombra*] se ofrece como lienzo en el cual se despliegan todas las discordantes perspectivas históricas sobre el ilustre Navegante” (Fama 57).

En la novela *El arpa*, Carpentier ha llenado su relato con citas de obras latinoamericanas, de poemas gauchescos como “La refalosa” y otros textos como *Facundo*, un libro de ensayo/ficción que en sí se fundó sobre otro texto. En llenar su relato con citas intertextuales, Carpentier apunta a la construcción imaginaria del Nuevo Mundo. Por consiguiente, *El arpa* no es tanto una re-escritura o lectura de Colón, sino un proceso dialógico entre historia y ficción.

Donald L. Shaw en su libro *Alejo Carpentier*, sustenta que Carpentier en una entrevista declara que el relato surgió de haberse enfadado con la escritura colombina y las consiguientes re-escrituras

(Shaw 119). Aunque el propósito de Carpentier en cuanto a su novela era de entrar en el discurso histórico para apuntar hacia un nuevo entendimiento de Colón y el mito que la historia había engendrado -- una historia que por la mayor parte era europea. Por consiguiente, la segunda parte de *El arpa* es donde este trabajo se enfoca, porque en ella se ve el uso del tropo irónico para reflejar no sólo la vida de Colón, sino para mostrar las diferencias que apunta la historia y los diferentes discursos que se han propuesto sobre esa vida. Carpentier aborda ese discurso por medio de la parodia, y por ende, él entra en el discurso desde un punto dentro de la literatura, basándose en su propio modelo de la realidad.

Pero el discurso surge no sólo a través de la parodia, sino a través de las dos voces opuestas de Colón, mejor dicho, entre las palabras que Colón dice que son la “verdad” y las palabras que antes había afirmado como la verdad, pero que ahora dice que son “mentiras”. Las palabras que Colón dice que son “mentiras” constituyen los diarios, las cartas, y su último testamento. Las palabras que ahora dice que son la verdad de acuerdo con el relato de Carpentier, son las que usa para confesarse ante el padre confesor. El problema está en ¿cómo sustituir “la verdad” por “la mentira”, si esa “mentira” constituye el marco y la escritura histórica? Hayden White en su libro *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, sustenta que una investigación o trabajo histórico es nada menos que una estructura verbal en la forma de una prosa narrativa:

Histories (and philosophies of history as well) combine a certain amount of “data,” theoretical concepts for “explaining” these data, and a narrative structure for their presentation as an icon of sets of events presumed to have occurred in times past. In addition, I maintain, they contain deep structural content which is generally poetic, and specifically linguistic, in nature and which serves as the precritically accepted paradigm of what a distinctively “historical” explanation should be. This paradigm functions as the “metahistorical” element in all historical works that are more comprehensive in scope than the monograph or archival report (ix).

El problema, es ¿hasta dónde el lenguaje es capaz de acorralar los eventos y hasta que punto el constructo verbal no hace nada más que reemplazar otro constructo verbal? Es posible que no haya un límite, que la ‘verdad’ no se pueda acorralar del todo y que el constructo verbal nunca deje de ser un constructo verbal, ya que el lenguaje es una estructura social que cambia y se adapta a través del tiempo.

En *El otoño del patriarca*, García Márquez se preocupó en no sólo rechazar la versión histórica, pero quiso hacerlo a través del lenguaje mismo. García Márquez usó palabras nativas de la región caribeña dándole una carga semántica no sólo a las palabras sino al discurso. En *El arpa y la sombra*, Carpentier apunta a la función referencial del lenguaje, una función que se niega en la obra misma:

En cuanto al paisaje, no he de romperme la cabeza: digo que las montañitas azules se divisan a lo lejos son como las de Sicilia, aunque en nada se parecen a las de Sicilia. Digo que la hierba es tan grande como la de Andalucía en abril o mayo, aunque en nada se parece, aquí, a nada andaluz. Digo que cantan ruiseñores donde silban unos pajaritos grises, de pico largo y negro, que más parecen a gorriones. Hablo de campos de Castilla, aquí donde nada, pero nada, recuerda los campos de Castilla. (130)

Sin embargo Carpentier, como en el pasaje anterior, refuerza la distinción que las cosas son distintas con el simple uso de las palabras de “aquí” y “allá” para señalar no sólo la diferencia semántica, sino la distancia física que había entre el viejo y el nuevo mundo.

En conclusión, los tres textos, *Los Cuatro Viajes. Testamento* de Cristóbal Colón, *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez, y *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier, forman un corpus sobre la identidad latinoamericana, individualmente contienen un discurso individual que se basa sobre otros textos, pero juntos forman no sólo son una mera reescritura de lo que pudo haber pasado hace 500 años, sino una amplitud al discurso narrativo sobre la identidad latinoamericana. En reescribir contaminan a propósito el discurso histórico para que se incluya otra manera de abordar la realidad sobre lo que ocurrió. En hacerlo se funda una realidad, más astuta y crea un acto de autoconciencia en dónde el latinoamericano puede identificarse como algo aparte de lo que el pensamiento europeo imponía.

Bibliografía

- Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales: Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión [19-?].
- Brennan, Timothy. “The National Longing for Form”. *Nation and Narration*. Homi K. Baba, ed. London: Routledge, 1990.

- Carpentier, Alejo. *El arpa y la sombra*. México: Siglo XXI Editores, 1999.
- Colón, Cristobal. *Los cuatro viajes. Testamento*. Ed. Consuelo Varela. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- . *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento*. Ed. Ignacio B. Anzoátegui. Relación compendiada por Fray Bartolomé de las Casas. Quinta ed. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1982.
- Echevarría, Roberto Gonzalez. "Ultimos viajes del peregrino." *Revista Iberoamericana* 57. 154 (1991): 119.
- Fama, Antonio. "Ficción, historia y realidad: Pautas para una teoría de la novela según Carpentier." *Revista Iberoamericana* 57.154 (1991): 135-149.
- García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1996.
- Imbert, Anderson, and Eugenio Florit. *Literatura Hispanoamericana*. Editado y revisado. 2 Tomos. Forth Worth: Holt Reinhart Winston, 1988.
- Montaigne, Michel de. "On Cannibals". *Essays*. Selected edition & newly done into English by Francis Carmody. Decorations by Mallette Dean. Hillsborough: L-D Allen Press, 1948.
- Palencia-Roth, Michael. "Prisms of Consciousness: The "New Worlds" of Columbus and García Márquez." *Gabriel García Márquez*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1989.
- Rodríguez Monegal, Emir. *The Borzoi Anthology of Latin American Literature: From the Time of Columbus to the Twentieth Century*. New York: Knopf, 1994.
- Shaw, Donald. *Alejo Carpentier*. Boston: Twayne Publishers, 1985.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975.

Visiones Paralelas de Nueva York: José Martí y Federico García Lorca

José Ramos

Boston College

A finales del siglo XIX, José Martí reside en Nueva York, donde produce la mayor parte de su obra. Unas décadas más tarde, Federico García Lorca se une también a las masas neoyorkinas y escribe su colección titulada *Poeta en Nueva York*. Ambos autores coinciden en sus reacciones a la vida tumultuosa y deshumanizada de la gran metrópolis y, en “Amor de ciudad grande,” de Martí, y “New York: Oficina y denuncia,” de Lorca, los poetas utilizan en ocasiones términos y construcciones métricas idénticas e invocan una serie de imágenes y temas organizados en el mismo orden. Estas coincidencias en la organización de elementos es aplicable tanto a los análogos como a los que se encuentran en oposición, aunque, en este estudio, ésta consiste de imágenes correspondientes pero contrastantes dentro de marcos modernistas y vanguardistas. El punto de divergencia más saliente entre las obras es la conclusión, en la cual el autor cubano invita a un rechazo de la vida desenfrenada de la ciudad mientras que el español la denuncia enfáticamente y se ofrece, si es necesario, como sacrificio para redimir la existencia pecaminosa de la metrópolis. La comparación de estos dos poemas es sorprendente, en especial al considerar la ubicación histórico-literaria de estos poetas, con Martí al principio del modernismo y Lorca en el polo opuesto del Vanguardismo. Las similitudes son tales que sugieren que el poema de Martí sirvió de modelo para Lorca, hipótesis que podría ser considerada más a fondo en un estudio aparte explorando las influencias martianas en la producción lorquiana. Sin embargo, dentro de los confines del presente estudio me limitaré a considerar los paralelismos en cuanto a la estructura, formal y temática, y el uso de imágenes análogas y contrapuestas, y sus interpretaciones críticas, para demostrar una misma visión de Nueva York, expresada desde tanto el modernismo de Martí como el vanguardismo de Lorca.

“Amor de ciudad grande” forma parte de la colección *Versos libres*, publicada en el año 1882 en medio de su producción periodística y poética. “New York: Oficina y Denuncia” se encuentra en *Poeta en Nueva York*, que Lorca escribió en los años 1929-30 y publicó en el año 1935, un año antes de su muerte (García López 689). Por lo tanto, estas obras nacen en plena madurez literaria de ambos escritores y surgen de una situación de autoexilio. Oviedo

señala que “el grueso de la obra y acción martianas es neoyorkino” y que “la etapa neoyorkina de Martí es fundamental y de gran riqueza en obras, gesto y actos”(33). Williams opina que “New York,” y el poema “La aurora” “sum up the total impact of New York on the poet” (125). Finalmente, Maurer ofrece una caracterización de la obra del autor español que podría ser utilizada igualmente para el cubano:

Poet in New York is a sharp departure from all his earlier works. In it, one finds an anguish that is both personal and societal. An intensely lonely poetic “narrator” with the qualities of biblical prophet and priest raises his voice in condemnation of urban capitalist society and all that it entails: [including] the materialistic corruption of love and religion (xiv).

Ambos poetas recurren al uso de títulos paradójicos en sus obras y las construyen con una extensión y métrica similares. El “Amor de ciudad grande” es, por supuesto, lo contrario de lo que se expresa en el poema y Maurer opina que “the title *Poet in New York* was meant to sound paradoxical,” aunque el título del poema en sí ofrezca una acusación directa. La extensión de “Amor” es de sesenta y cinco versos endecasílabos mientras que “New York” cuenta con setenta y dos versos, cuya métrica varía entre siete y diecinueve sílabas. No obstante, los dos primeros versos de Lorca son endecasílabos y García Posada observa que, en la colección *Poeta en Nueva York*, “los ritmos endecasílabos (5, 7, 9, 11, 13 y 14 sílabas) dominan en el libro, con presencia más frecuente de 14, 11 y 9 sílabas” (200), lo cual ocurre también en el poema “New York.” Ambos poemas comienzan con endecasílabos de terminación llana, lo cual atempera las imágenes aceleradas de “rapidez” y “multiplicaciones” (una terminación aguda enfatizaría el sentimiento de velocidad). Además, el primer conjunto tetrasílabo de Martí, “De gorja son,” encuentra su eco en las sílabas iniciales de Lorca, “Debajo de.” Craige opina que, al principio del poema, “the ‘multiplications’ and ‘divisions’ express a disintegrating world no longer united by a central myth in which all might believe” (73), mientras que García Posada encuentra que las “operaciones aritméticas” crean un efecto de deshumanización (223).

“Amor” y “New York” se pueden dividir en siete partes cada uno, de acuerdo al siguiente esquema temático común¹: I - rapidez, muerte y navegación (1-11, 1-9); II - un espectáculo de decadencia (12-25, 10-15); III - el exceso vulgar (26-35, 16-38); IV - la caída y

los desechos (36-42, 39-46); V - la caza, la carrera (43-51,47-55); VI - la crueldad de la ciudad (52-60, 56-61); VII - la indignación y denuncia (61-65, 62-72). En general, las secciones tienen una extensión y ubicación similares en ambos poemas.

Como se mencionó anteriormente, las obras empiezan con imágenes de aceleración pero también de muerte. El sentido de movimiento apresurado, el cual corresponde a una acción deshumanizada, continúa con una “nave despeñada en sirte horrenda” o “un río de sangre tierna.” Schulman ve en la nave martiana un “recipiente simbólico de la humanidad a la deriva en un mar de dificultades” en las que el alma está “batida por las tomentas” (331) y, en la obra de Lorca, García Posada equipara al poeta con el nadador que debe luchar contra la corriente (98). En “Amor,” el desplazamiento lleva a la “villa,” “jaula de palomas muertas,” y a las “carnes rotas” que “por tierra ruedan.” Estas imágenes de encierro y desbordamiento pueden compararse con las jaulas de la ciudad, “los dormitorios de los arrabales,” y la “turbia sangre” que se despeña por las “cataratas” en “New York.” Además, la paloma martiana corresponde al pato lorquiano y estas imágenes no sólo consisten de aves que han muerto, sino que también representan la espiritualidad fallecida. En el contexto bíblico, la paloma es sinónimo del Espíritu Santo y, si el pato es víctima del matadero, como implica el poema, entonces “con la metáfora del cuello degollado Lorca explota el viejo motivo que asocia cuello y espíritu,” como señala García Posada (147).

El espectáculo decadente y lamentable está representado por la muerte de la naturaleza causada por los seres humanos. En Martí “muere / la flor que nace” y en Lorca “se matan” millones de “patos,” “cerdos,” “vacas,” “corderos” y “gallos.” Esta oposición entre civilización- naturaleza equivale al conflicto entre opresores y oprimidos (García Posada 75). La muerte de lo natural es también la triste muerte de la inocencia y unos versos después aparece en ambos poemas una imagen de llanto, el “romper en llanto” del “niño feliz” de “Amor” y el “sollozar afilando la navaja” de Lorca. Por supuesto, el acto de llorar aparece en contextos diferentes – como se discutirá más tarde – pero, no obstante, el orden de aparición de las varias imágenes sigue un mismo patrón.

Después del llanto, las siguientes coincidencias son la embriaguez, la sangre en los pechos o corazones y las fiestas, elementos que representan el exceso, la deshumanización y la decadencia. En el frenesí de la ciudad “la copa que pasa se la apura” y “el Hudson” contaminado “se emborracha con aceite.” La prisa del

“hábil catador” decadente martiano causa que se le manche “el pecho de una sangre invisible” y, después de la borrachera del río neoyorkino, Lorca inserta el latido de pequeños “corazones” entre los “montes de cemento.” Ambos autores utilizan aquí referencias anatómicas, pechos y corazones, pero esta mención de sangre es la única en el poema cubano, contrastando con la presencia sangrienta constante en el poema español, donde aparece desde el segundo verso. Además, Martí emplea este símbolo metafóricamente para describir la degeneración, ya que menciona que es “una sangre invisible.” Lorca, por otra parte, usa este símbolo concreta y metafóricamente y el término “sangre” se repite siete veces en su poema. La “sangre de pato” y de otros animales es el derrame actual de los mataderos innumerables necesarios para alimentar a la inmensa metrópolis al igual que la imagen deshumanizada de una masa que consume desafortadamente. Algunos críticos encuentran una misma interpretación crítica de sangre como redención en la poesía de ambos autores. Schulman escribe que, en Martí, la sangre es “una contribución a la lucha representada por el sufrimiento de quien la ofrece” (289). Según Craige, Lorca “continually counters abstract multiplicity with the oneness of blood” y “the poet offers himself as the sacrificial lamb desperately needed by the civilization of rootless knowledge represented by New York” (73). De hecho, en la opinión de García Posada, “la compasión del poeta [Lorca] llega al punto de ofrecerse a servir the alimento [para la vaca],” una de las víctimas de la masacre citadina (167). El tercer elemento común en estas secciones de los poemas contrasta fuertemente con lo sangriento ya que consiste de una imagen de festejo. El ciudadano, ebrio de decadencia, en “Amor” “sigue alegre, coronado de mirtos” mientras que en “New York,” “caeremos todos en la última fiesta de los taladros.” Una vez más, como en el llanto analizado anteriormente, los contextos de las imágenes y temas son distintos en las dos obras pero siguen un esquema común.

Los poemas continúan con el uso de una antítesis casi idéntica, incorporando el término “fruta,” representante de la vida, en oposición a la muerte, y después mencionan golpes o choques que causan un estremecimiento y cuestionamiento. Martí escribe que “las almas [desechas] no son como en el árbol fruta rica” mientras que, para Lorca, “no es la muerte, es la tienda de frutas.” Refiriéndose a esta imagen, Craige sugiere que “Lorca denounces the civilization of New York City and identifies himself with ‘the other half,’ the more primitive world of Spain, its streets and fruitstands”(74). Tres versos después, en “Amor,” la fruta martiana sufre “brutales golpes” mientras

que, dos versos más tarde en “New York,” se encuentra la violencia de “la patita de ese gato quebrada por el automóvil.” El impacto de estos golpes dejan, otra vez tras un espacio de tres versos, a la “vida estrujada” y a la “tierra estremecida” y causa que los poetas rompan el ritmo de sus versos y pregunten, en un grito indignado: “¿Qué es lo que falta / Que la ventura falta?” y “¿Qué voy a hacer, ordenar los paisajes?”²

Estas preguntas no sólo interrumpen el ritmo de los poemas sino que también cambian el tono y la perspectiva, enfocándolos en la primera persona, un “yo” íntimo e indignado que ofrece una visión mesiánica de sacrificio y de redención aunque el exceso orgiástico siga a su alrededor. Martí, descorazonado, exclama: “¡Me espanta la ciudad!” y “Tengo miedo ¡ay de mí!” Por otra parte, Lorca acusa: “No, no; yo denuncio, / Yo denuncio la conjura / de estas desiertas oficinas.” Para García Posada, el uso enfático del “yo” en “New York” es necesario ya que este poema combina al “poeta, testigo y personaje” (234). La misma caracterización se puede aplicar a los versos martianos. Ambos poetas ofrecen una posible respuesta a su desesperación ofreciendo imágenes de redención que siguen modelos cristianos. En “Amor,” el poeta es un profeta que exclama: “Tengo sed, - mas de un vino que en la tierra / no se sabe beber!” El mesías de “New York” presenta el pan que complementa esta bebida divina cuando dice: “me ofrezco a ser comido.” Mientras tanto, el poeta cubano sigue rodeado por los “catadores ruines” que “sin compasión y sin temor” beben y, en los últimos versos de la obra española, todavía se oyen los incesantes “gritos [que] llenan el valle donde el Hudson se emborracha con aceite.”

Aunque los temas e imágenes de los dos poemas siguen un mismo orden, se presentan en general de manera contrastante o en oposición total, donde choca la estética modernista contra la vanguardista. Por ejemplo, en “Amor,” Martí recurre a un lenguaje refinado, en el que todavía existe lo delicado y lo fugaz. En “New York,” por el contrario, Lorca reúne todo lo que es animal y mecánico. Aun los títulos de las obras reflejan esta divergencia; el poema cubano ofrece una visión universalista al no nombrar su metrópolis mientras que el español denuncia a New York explícitamente, y usando su nombre inglés, lo cual se opone a la lengua castellana esmeradamente aplicada de Martí.

Las oposiciones entre las dos obras son constantes (e incluso varios de los paralelismos ya mencionados presentan un contraste modernista/vanguardista) pero son especialmente evidentes en los sustantivos. Por ejemplo, las “palomas muertas” de Martí son

“patos” en Lorca. Schulman interpreta esta imagen martiana como el “idealismo truncado y descuartizado” mientras que los diferentes animales lorquianos están realmente descuartizados, lejos de cualquier visión idealizada, y ofrecen un espectáculo de gula atroz. También, las “carnes rotas” de la ciudad grande son un término refinado que corresponde, y se opone, al “río de sangre” - o “los interminables trenes de sangre” de la ciudad de “New York.”

Como se mencionó anteriormente, la naturaleza muere en ambos poemas. Sin embargo, la delicadeza de la muerte de “la flor que nace” contrasta con la matanza de animales recién aludida. La construcción que Martí utiliza es simbólica, al demostrar la “predilección del poeta por la nobleza de la flor” (Schulman 222), y antitética, al combinar la idea de muerte y nacimiento. La versión de Lorca carece de un simbolismo idealizado ya que “todo lo natural, lo vivo, es sacrificado al gran monstruo, es convertido en mercancía” (García Posada 71) y tampoco ofrece una antítesis de vida y muerte puesto que, desde el principio del poema, los animales ya están condenados por la anticipación del segundo verso “hay una gota de sangre de pato.”

En la visión modernista de “Amor” todavía existen rasgos de inocencia pero en “New York” ésta ha muerto y ha sido remplazada por una honestidad vanguardista brutal. Aunque el llanto se presentó anteriormente como un elemento paralelo, aparece en contextos opuestos diametralmente en las obras; el amante/niño martiano, ingenuo y ansioso, es el carnicero lorquiano, desafiante y acusatorio. La memoria del amante que, como un “niño feliz” podía “romper en llanto” no existe más en la ciudad lorquiana, donde “más vale sollozar afilando la navaja.” Igualmente, el ansia, representada por la sed, en los “labios secos” de Martí es lo contrario de la denuncia atrevida de Lorca: “Os escupo en la cara.” Lo que es sequedad y nerviosismo en la primera obra es humedad corporal excesiva y agresividad en la segunda.

Otras imágenes que sufren una deformación decadente de un poema a otro incluyen sustantivos concretos y abstractos, como los árboles y el espíritu. Martí elige un término refinado cuando se refiere a un “soto selvoso,” el cual hubiera sido un bosque frondoso, por ejemplo, en una obra romántica. En la interpretación lorquiana de las primeras décadas del siglo XX, sin embargo, ya no quedan sino “frágiles palitos.” Finalmente, el interior del ser humano cambia drásticamente también ya que, en “Amor,” “como liebre / Azorada, el espíritu se esconde / Trémulo huyendo al cazador que ríe / [...] en nuestro pecho” pero “el canto de la lombriz” vive “en el corazón de

muchas niñas” en “New York.” El suave, delicado y asustadizo animal de la estética modernista es un gusano parasítico en la vanguardista.

En general, Martí expresa sentimientos de sed y de anhelo que coinciden y contrastan con el hambre y la denuncia de Lorca. Los dos autores se indignan ante la barbarie que presencian como ciudadanos de la metrópolis, “la gran ciudad capitalista [que] es asimismo, el infierno” (García Posada 183), y estarían de acuerdo con la conclusión de Craige: “The world needs an apocalypse” (74). Sin embargo, la solución a la degeneración de la civilización es el punto de mayor divergencia en los poemas. En “Amor,” el poeta permite que la orgía continúe: “Tomad vosotros catadores ruines / de vinillos humanos [...] / Tomad! Yo soy honrado: y tengo miedo!” Este último verso revela la sinceridad y vulnerabilidad del poeta, quien espera que otros, que hayan captado su canto en contra de la deshumanización de la existencia citadina, se unan a él y rechazen esa vida frenética y nociva para el alma. Al admitir su propio temor, la voz poética de Martí se hace más humana e íntima, alejándose de un registro elitista e impersonal. Por lo tanto, el lector/ciudadano puede identificarse con el poeta, compartir su visión y unirse a ella. Sin embargo, la exhortación martiana es relativamente pasiva, especialmente si se le compara a la denuncia Lorquiana. El “yo denuncio” de Lorca, que recuerda al “j’accuse” de Emile Zola, es activo y enérgico y “no está dispuesto a la evasión cómoda o a la autosatisfacción” (García Posada 79). El poeta de “New York” no se aparta del abismo metropolitano sino que se une a él. Al utilizar términos como “muchedumbres” y “trenes de sangre,” entre otros, Lorca crea una sensación de masa inmensa a la cual finalmente se ofrece, como ejemplo de comunión y de redención digno de ser imitado.

No parecería inconcebible comparar dos poemas pertenecientes a estéticas contrastantes, como lo son el modernismo y el vanguardismo, y encontrar elementos coincidentes y contrapuestos, similares a los que han sido mencionados aquí. Sin embargo, “Amor” y “New York” tienen una extensión, una estructura métrica y una organización temática extremadamente similares. Además, el orden de imágenes, -- correspondientes y en oposición--, es *idéntico* en ambas composiciones. La coincidencia más sorprendente es la mención de “frutas” justo antes del nexo interrogativo, después del cual los poemas se enfocan en la voz poética en primera persona. Por lo tanto, parece no ser probable que todas estas características comunes se deban al azar.

Debido a estas similitudes múltiples, sugiero que el poema de Martí sirvió de modelo para Lorca. Para corroborar esta propuesta,

sería útil considerar otras composiciones de ambos autores para determinar si existen otras confluencias estructurales y temáticas. También sería necesario evaluar la historiografía de la crítica comparativa de los dos poetas para establecer si se han señalado vínculos íntimos entre estos dos máximos representantes del modernismo temprano y del vanguardismo.

NOTAS

¹ Los números entre paréntesis corresponden a los versos de Martí y Lorca, respectivamente.

² Como en los versos iniciales, tenemos un mismo patrón métrico en estas preguntas, que consisten de un hemistiquio pentasilábico y otro heptasilábico, si se toman los versos encabalgados de Martí como uno solo y si se considera que la terminación aguda de “hacer” añade una sílaba al verso de Lorca.

Obras citadas

Craige, Betty Jean. *Lorca's Poet in New York: The Fall Into Consciousness*. Lexington: UP of Kentucky, 1977.

García Lopez, José. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens-Vives, 1992.

García Lorca, Federico. *Selected Poems*. Trad. Marryn Williams. Newcastle upon Tyne : Bloodaxe , 1992.

García Posada, Miguel. *Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York*. Madrid: Akal, 1981.

Jiménez, José Olivio, ed. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperión, 1989.

Martí, José. *Versos libres*. Barcelona: Labor, 1970.

Oviedo, José Miguel. *La niña de Nueva York*. México: Fondo de cultura económica, 1989.

Schulman, Ivan A. *Símbolo y color en la obra de José Martí*. 2da ed. Madrid: Gredos, 1970.

Translating Tradition: Abdelkébir Khatibi's *La Mémoire tatouée*

Alison Rice

University of California, Los Angeles

Jacques Derrida begins his reflection on language in *The Monolingualism of the Other* by commenting directly on the work of Abdelkébir Khatibi, a Moroccan-born writer who composes poetry, novels, and critical essays in a foreign tongue. In contrast to Derrida who claims to speak *only one* language,¹ Khatibi is *bilingual*, proficient in (at least) two languages. In Derrida's analysis, the mother tongue emerges in Khatibi's writing in significant ways: "Certainly, he evokes a language of origin which has perhaps 'lost' him, but which he himself has not lost" (36). In an open letter responding to Derrida, Khatibi reveals himself indeed to be influenced by his native Arabic (*La Langue de l'Autre*, 30). And when this language of origin comes through in the French text, it communicates much more than a simple transcription of equivalent phrases. His mother tongue is replete with meaningful expressions tied to his community's Muslim faith, and these "translated" words and ideas infuse his adopted French idiom with new life. The "quest for meaning" that translation normally entails is taken further in the case of Khatibi, who "translates" his Islamic background for a "Western" audience in his complex, poetic texts.

Unlike many multicultural, multilingual individuals, Khatibi does not find his "multiple" identity troublesome or painful. The differences between the cultures he inhabits are not a source of distress, but serve instead as inspiration for the new identities and evolving ideologies he develops in his writing. In this paper, I will explore specific examples of the ways in which language, gender, and religion are closely intertwined in Khatibi's autobiographical *La Mémoire tatouée*. This personal text entails an inevitable encounter with language(s), and it soon becomes clear that the tongues Khatibi speaks are inextricably tied to varying *Weltanschauungen*, to markedly different systems of belief. Khatibi highlights the religious aspect of the confrontation of cultures when he translates (his) tradition in this novel.

In the opening passage of *La Mémoire tatouée*, the first-person narrator reveals that his first name, the name he acquired at birth, was determined by the religion of his people: "Né le jour de l'Aïd el Kébir, mon nom suggère un rite millénaire et il m'arrive, à l'occasion, d'imaginer le geste d'Abraham égorgeant son fils" ["Born the day of Aïd el Kébir, my name suggests a millenary rite and I happen, on occasion, to

imagine the gesture of Abraham cutting the throat of his son”] (17).² The importance of his name is underscored only a few pages earlier in the preface penned by the author: “de là mon prénom Abdelkébir, serf du Grand, esclave de Dieu. Le Patriarche a doublement signé mon enfance, par le nom et la circoncision” [“whence my first name Abdelkébir, serf of the Great One, slave to God. The Patriarch signed my childhood twice: by the name and by circumcision”] (10). The emphasis in this passage on the double manifestation of what he calls his “metaphysical destiny” is crucial to the translation project of Khatibi’s autobiographical novel. His entry into the world consisted of an entry into a *specific context*: his appellation and his body were determined according to religious tradition. Both require contextualization in the written work, but Khatibi chooses to present them in a very “untraditional” manner.

While these citations contain some brief explicatory comments with respect to the first name Abdelkébir, the passages that address the name and its meaning are not *didactic* in any sense. Signification is communicated through apposition and poetic evocation rather than pedagogical clarification. The narrator’s troubled, ambiguous reaction to his name is communicated succinctly and effectively through reference to the imagined gesture of the sacrifice. The name is of undeniable power, as the narrator reveals: “Mon nom me retient à la naissance entre le parfum de Dieu et le signe étoilé” [“My name holds me at birth between the perfume of God and the starred sign”] (17). But the power of the name is largely *relative*: it depends on the *specific* day on which he was born, and therefore his “metaphysical destiny” (17) rests entirely on the “chance” of this date. It is clear by the narrator’s account, however, that the “déchirure nominale” [“nominal tear”] (17) that characterizes his birth is directly related to his *place* of birth: the faith community in which he grew up is distinct and special.

The narrator’s name reveals his ties to a specific system of belief, a system that must be translated for Francophone readers who come from the other side of the “tear” that characterizes Khatibi’s relation to “Orient” and “Occident.”³ In the preface to *La Mémoire tatouée*, the author maintains in retrospect that this is one of the crucial philosophical themes that inspired and guided his autobiographical writing in this work: “Comment ai-je délimité le champ autobiographique[...] en dirigeant mon regard vers les thèmes (philosophiques) de ma prédilection: identité et différence [...], simulacre de l’origine, blessure destinale entre l’Orient et l’Occident” [“How did I delimit the autobiographical field? [...] by directing my gaze to the (philosophical) themes of my predilection: identity and difference [...], simulacra of origin, the wound between Orient and

Occident”] (11). The use of the word “wound” in this reference to the division between East and West recalls a theoretical text by Khatibi, *La Blessure du nom propre* [*The Wounding of the Proper Name*], a title which brings us back to the initial tearing that we find delineated in reference to his appellation: “Je fus sacrifié en venant au monde, et ma tête fut, en quelque sorte, offerte à Dieu” [“I was sacrificed in coming into the world, and my head was, in some way, offered to God”] (10). This symbolic separation of head from body is a presage of the linguistic sacrifice to come: “Et j’aurai jalousement retenu mon être sacrifié à la langue française” [“And I will have jealously retained my being sacrificed to the French language”] (11). This decapitation, this crucial “cutting off” of an essential, indeed *the* essential body part from the rest, finds its corporeal parallel in the rite of passage known as circumcision.

Circumcision, an essential ritual in Muslim tradition, marks the second great instance of the “Patriarch’s signing” of the protagonist’s childhood, according to the opening passage. As in the case of the name, very little formal explanation is given. The narrator does not take time to “set up” the scene and does not give any commentary on the preparations for the momentous event. Instead, the action occurs suddenly and unexpectedly with the following words: “Regarde les fleurs au plafond; je regardai et mon prépuce tomba” [“Look at the flowers on the ceiling; I looked and my prepuce fell”] (36). In this sentence, no distinction is made between words pronounced by others and the narrator’s recollection of the past; the absence of quotation marks plunges the reader directly into the setting and initiates the passage with a frenetic rhythm. Short, choppy sentences and sentence fragments seem to reenact and reproduce the traumatic event. Information is packed into meaningful words and terms that are not glossed; the reader is left with the impression of having experienced the circumcision in all of its frenzy and ritual, of having absorbed the scene completely without the distance of explanatory words on the page. The rest of the poetic opening paragraph communicates the fervor of the occasion:

La fête de la circoncision commençait, nous passâmes par les ciseaux, mes frères et moi. Ouwah! Ouwah! Peut-être nous sera-t-il fait miséricorde pour ces fleurs d’oranger, sur ces myrtes et cet encens. Prie ton Seigneur! Au plus pur, au plus droit. Prie ton Seigneur! Il reviendra contre nous, le jour du Très Grand Egarement. Salez le prépuce et jetez! Hé quoi! Brûle-t-elle, la tribu des femmes? Elles te portent maintenant sur un drap blanc, que ne troquent-elles leurs signes contre ma blessure? (36)

[The circumcision ceremony was beginning, we went under the scissors, my brothers and I. Yeah! Yeah! Maybe mercy would be shown us for these flowers from the orange tree, on this myrtle and this incense. Pray to your Lord! To the purest, the most righteous. Pray to your Lord! He will come back against us, the day of the Very Great Distraction. Salt the prepuce and throw it! And what! Does it burn, the tribe of women? They carry you now on a white sheet, don't they exchange their signs for my wound?]

The “wounding” of the proper name that occurred at birth has now manifested itself physically in the parallel “wounding” of the body through circumcision. This ritual is not explained or justified for a foreign readership; it is simply *transposed* in all its vertiginous fury into the French language.

A number of the words and expressions employed in this evocative passage on the circumcision are not common to the French language. Such terms as “*circumcision*” itself, as well as “*prépuce*,” and expressions like “*Prier votre Seigneur!*” are not often found in French written texts of the twentieth century. Employing these words gives the work an immediate flavor of exoticism; this scene is not one that would typically take place in France. But, although the “foreign” nature of the novel’s contents is clear, the theme is not treated in an anthropological or ethnographical way; rather, the writer is obviously an “insider” who seeks not to *translate* the order of events for a foreign audience but who seeks instead to *recreate* his own personal experience in a foreign tongue. The translation in this text therefore takes place not only on a *semantic* level, but also, and more importantly, on the level of *syntax*. The exclamation points and question marks peppering this passage connote the excitement of the scene and create a rhythm that communicates the whirlwind of emotions behind the action. The symbolism of the objects mentioned is caught up in the motions associated with them; lengthy *explanations* are elided in favor of brief *descriptions*. The reader “sees” what is going on, perhaps without always understanding the deeper significance of the actions. What matters is not an intellectual comprehension of the ritual, but rather an emotional and experiential sensitivity to the custom.

It is significant that the passage on the circumcision cited above contains reference to women and their participation in this communal event. Khatibi knows that addressing faith is not an abstract activity that can be separated from the gender of the believer, and therefore shows great sensitivity to the condition of women in this Muslim society.⁴

Their role is frequently evoked and elaborated *in contrast to* that of men. Reflections on women's faith begin with direct reference to the young protagonist's mother early on in the novel; her eventual pilgrimage to the holy city of Mecca is evoked (22). Despite similarities like the hajj, it is clear that her faith is very different from that of the father, a theologian who doubles as a businessman.⁵ The mother, rather than being torn between faith and money (like her husband) or between Eastern and Western worldviews (like her son), is instead divided along gender lines. Her dilemma lies in the difference between "male" and "female" interpretations of religion.

The monumental event of circumcision prepares the young protagonist for life as a "patriarch" in the Moroccan town he inhabits. This is his inheritance as a man in this Muslim society, and the passage to manhood represented in the act of cutting the foreskin makes him a potential husband, like his father and *his* father before him: "Ne crois-tu pas qu'on t'a élevé à la dignité du patriarche? Sois digne de ton sang, sois patriarche! Epouse une, deux, trois, quatre femmes, et passe! Hérite, enfant, hérite de ton père de ton père, la fêlure n'est pas mortelle" ["Don't you believe that you have been raised to the dignity of the patriarch? Be worthy of your blood, be a patriarch! Marry one, two, three, four women, and go on! Inherit, child, inherit from your father of your father, the crack is not mortal"] (37). Khatibi does not choose to claim this inheritance, as this text indicates; exposing the patriarchal nature of this community and exhibiting a sensitivity to the plight of women within it are two of the main themes of Khatibi's autobiographical work.

The narrator's own (geographical and philosophical) *distancing* from the Islamic tradition finds its inverted reflection in women's struggle *within* the community and its beliefs. The mother's faith doesn't waver, even if she endeavors (like other women) to refuse the "religion of men": "Aïcha est le nom même de ma mère et nos femmes brodent à loisir sur le fantastique pour dire non à la religion des hommes. Quand elles te disent: l'inconscient est maternel, réponds: je suis patriarche et ordonne le système" ["Aïcha is the very name of my mother and our women elaborate on the fantastic at leisure in order to say 'no' to men's religion. When they tell you: the unconscious is maternal, respond: I am the patriarch and I command the system"] (55). In this passage there is a noticeable absence of quotation marks, as in the passage on circumcision. Throughout the novel, the "*on dit*" or "they say" is not set off from the rest of the text. It is integrated into the prose in order to demonstrate how thoroughly instructions and expectations are incorporated (literally and figuratively) in the Moroccan society to which the young protagonist

“belongs.” But this belonging is constantly called into question, and resistance to the corporal restrictions and regulations is clear in passages like the following, in which the haik is reinterpreted and ultimately rejected by the narrative voice: “le haïk est une draperie en danse... la femme par ici se couvrait tout le corps et l’on surprenait, sous une apparition fougueuse, un seul œil ... Je m’égars devant ces formes imprécises. Sauve-toi” [“the haik is a dancing drapery... the woman here covered her entire body and one discovered, under an ardent apparition, a single eye... I strayed from these imprecise forms. You’d better be off”] (58). The protagonist does indeed leave his country and culture behind, heading off to Paris to continue his studies. But his corpus in French reveals that, even if he can depart physically from his place of origin, his mother tongue and the culture it vehicles cannot be definitively dismissed. The faith of Khatibi’s childhood reemerges in his writings in significant ways as a recurring theme and point of departure for a variety of reflections.

Perhaps the most fruitful translation of Islamic tradition in *La Mémoire tatouée* occurs in passages that juxtapose the colonizers and the colonized in Morocco. The life of the French varied noticeably from the life of the Moroccan “natives” during the time of the protectorate.⁶ The narrator underscores the ways Sundays were different for the French in North Africa: “Un dimanche pied-noir était un autre dimanche: tangos, valse grognante, puanteur douce, alcools trop agressifs pour mon débordement” [“A pied-noir Sunday was another Sunday: tangos, groaning waltzes, sweet stench, alcoholic beverages too strong for my excesses”] (43). The debauchery of the French is clearest in the consumption of products off-limits to those who adhere to the teachings of the Muslim tradition: “Scintille une belle femme, donnée à un militaire français, tout rouge et tout rond. A cause du porc et du vin, me disait-on. Dieu engraisse-t-il les mécréants pour les mieux rôtir?” [“A beautiful woman sparkles, given to a French military man who is all red and round. Because of the pork and the wine, they tell me. Does God fatten up the unbelievers to better roast them?”] (43). This humorous reflection intimates the interdict on pork and alcoholic beverages in Islam without stating it outright, in line with the fashion of the writing throughout this text. Translating the beliefs and practices of his community in this subtle way, Khatibi communicates his childhood value system without explicitly detailing the “do’s and don’ts” of his upbringing. The differences in appearance between the French and the Moroccans are attributed to dietary variants that effectively translate disparate lifestyles and points of view.

The clear contrasts between the French and the Moroccans come to a head in the different educational systems the narrator describes in *La Mémoire tatouée*. The young protagonist attends “l’école coranique” [“school of the Qur’an”] for a certain length of time: “On me demanda de m’exercer à la calligraphie, parce qu’elle mène, nous répétait le fqih, droit au paradis” [“They asked me to practice calligraphy, because it leads, the *fqih* repeated, straight to paradise”] (39). References to “paradise” are nowhere to be found, however, in the secular institution the boy’s father sends him to in 1945: “A l’école, un enseignement laïc, imposé à ma religion... Où, dans ce chassé-croisé, la cohérence et la continuité?” [“At school, a secular teaching imposed on my religion... Where, in this criss-cross, were coherence and continuity?”] (64). The continuity between the initial education in the Muslim holy book known as the Qur’an and the French secular instruction is to be found in the *language* of his writing, the narrator concludes (67). The music and the rhythm of Khatibi’s work is the first echo of the writer’s early exposure to the Book: “Arbre de mon enfance, le Coran dominait ma parole alors que l’école, c’était une bibliothèque sans le Livre. Chant d’abord, le Coran s’apprend par coeur” [“Tree of my childhood, the Qur’an dominated my word while school was a library without the Book. Initially song, the Qur’an is learned by heart”] (67).

As a student in a secular French school system, the boy sought at first to “annihilate” himself; he deliberately dissimulated his background in order to assimilate to his surroundings. This effort at “*pâle décolonisation*” was effective: “On m’acceptait parce que j’étais semblable, annihilant d’avance toute mon enfance, toute ma culture” [“They accepted me because I was similar, annihilating ahead of time my entire childhood, my entire culture”] (124). But this self-effacement did not last long, for the culture of the Qur’an ultimately commanded respect and emerged in the writing, even if the writing took place in the adopted French tongue: “car le Coran se faisait respecter; là où il gisait, il se chantait à l’intérieur et à l’extérieur. La parabole, le proverbe et la bonne nouvelle arrangeaient [...] notre culture” [“for the Qur’an made itself respected; there where it lay, it sang inside and outside. The parable, the proverb and the good news/short story made up [...] our culture”] (77). Multiple mentions of the Qur’an and other founding texts in Arabic like *The Thousand and One Nights* reveal a *conscious* indebtedness to this literary and cultural tradition; the insertion of parables, proverbs, poetry, and anecdotal passages demonstrates indebtedness to this tradition *on another level*. The inclusion of these elements in the French text may not always be “conscious” but may instead manifest a deep inner attachment to what has been imprinted on the heart.

The narrator makes reference to a “double identity” throughout *La Mémoire tatouée*. From the very beginning, the young protagonist is marked by a “*dédoublement*” (17), a “dividing” or “splitting” epitomized through the division of his life into Orient and Occident. In his analysis, this “double” influence and temporal scission are a source of wealth in writing: “la parabole coranique [...] figure la mémoire d’une identité, que le savoir peut redoubler dans quelque rhétorique contemporaine” [“the parable of the Qur’an [...] is the memory of an identity, that knowledge can redouble in some contemporary rhetoric”] (198-99). The insertion of the verb “*redoubler*” in this passage is very significant, for it marks an evolution in the conception of the “double identity” mentioned throughout the book. Instead of focusing on a “splitting in two” with negative connotations of division between different cultures and traditions, the import of “*redoubler*” is entirely other, carrying with it the ideas of “increasing,” “intensifying,” “redoubling,” and “reduplication.” Instead of conceiving of his cultures as divided neatly in two, the narrator embraces the multiplicities of *both* Orient and Occident in the following reflection: “je lutte contre tous les occidents et orientes qui m’oppriment ou me désenchangent” [“I struggle against all the occidents and orientes that oppress or disenchant me”] (118). Engaging in a struggle against the oppressive aspects of Eastern *and* Western thought is an enterprise Khatibi undertakes in *La Mémoire tatouée* by subtly translating the positive and negative aspects of his “native” culture into the French text. He doesn’t take sides or aim to assert the supremacy of one culture and accompanying worldview over another; he doesn’t seek to expose *only* the pejorative aspects of his Moroccan homeland for the French reader. His project is more complicated, because it begins with and returns to a complicated subject: the self.

The narrator of *La Mémoire tatouée* unveils the competing worldviews of Orient and Occident that vie for position within him, but he ultimately shows that he cannot simply be labeled as *split*: “Certes, Occident, je me scinde, mais mon identité est une infinité de jeux, de roses de sable” [“Indeed, Occident, I split myself, but my identity is an infinity of games, of roses of sand”] (187). The Maghrebian writer is characterized not by *two* competing factions, Orient and Occident, but by a *multitude* of orientes and occidents. As a result, the individual evoked in Khatibi’s autobiographical fiction is multiple and varied, just like the written text. The person, like the book, is marked by an “infinity of games” that incorporate Arabic language (and) practice into written French. Ultimately faithful to *both* cultures, the Francophone Moroccan wordsmith “literally” makes his mark, permanently inscribing Islamic custom and tradition on the Occident: “Je tatoue sur ton sexe, Occident,

le graphe de notre infidélité” [“I tattoo on your sex, Occident, the graph of our infidelity”] (189). As Derrida might phrase it, “the circumcision of the Other.”

NOTES

¹ The oft-cited catch phrase of this work underscores its writer’s *monolingualism*: “je n’ai qu’une langue; ce n’est pas la mienne” (13) [“I have only one language; it is not mine” (1)].

² No translation of *La Mémoire tatouée* has been published in English to date. Translations from the French are mine.

³ Lucy Stone McNeece, in her article “Decolonizing the Sign: Language and Identity in Abdelkebir Khatibi’s *La Mémoire tatouée*, picks up on what she calls “the tear in the name” as a recurring theme in Khatibi’s work, briefly mentioning its presence (and its importance to the translation project) in two other texts by Khatibi: “In *Maghreb pluriel*, as in *La Blessure du nom propre*, Khatibi speaks of the symbolic function of names and of the deformations they inevitably undergo when translated from one language to another” (18).

⁴ As John Erickson points out in his reading of Khatibi’s *L’Amour bilingue*, the role of the Arab woman (among other “cultural elements”) is not known to most Francophone readers: “[...] most of his readers run up against cultural elements that are at a remove and grossly unfamiliar — to name just a few: the manifold and unusually indirect allusions to Islam, the Book (the Qur’an), the importance of naming, and the traditional role of the Arab woman” (111).

⁵ “Prêcheur grisâtre et commerçant doué, il vivait en une dualité farouche et morose. De coutume, il habitait dans le Coran, entouré de sa famille ou de ses fidèles” [“Greyish preacher and gifted merchant, he lived in a wild and morose duality. Customarily, he lived in the Qur’an, surrounded by his family or his faithful followers”] (25). Despite his duality, the father does not know the “tearing” that characterizes the son, since for the father, the Occident has little to offer. In contrast to the god of Western philosophers, the father’s God is *alive*: “Avait-il compris qu’il n’avait rien à apprendre de l’Occident, puisque son Dieu était

vivant?” [“Had he understood that he had nothing to learn from the Occident, since his God was living?”] (25)).

⁶ The French protectorate lasted from 30 March 1912 until 2 March 1956, when France recognized the Independence of the Kingdom of Morocco.

Works Cited

Derrida, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996.

---. *Monolingualism of the Other; or, the Prosthesis of Origin*. Trans. Patrick Mensah. Stanford: Stanford University Press, 1998.

Erickson, John. *Islam and Postcolonial Narrative*. Massachusetts: Cambridge University Press, 1998.

Khatibi, Abdelkébir. *La Blessure du nom propre*. Paris: Éditions Denoël, 1974.

---. *La Langue de l'Autre*. New York: Editions Les mains secrètes, 1999.

---. *La Mémoire tatouée*. Paris: Éditions Denoël, 1971.

McNeece, Lucy Stone. “Decolonizing the Sign: Language and Identity in Abdelkébir Khatibi’s *La Mémoire tatouée*.” Françoise Lionnet and Ronnie Scharfman, eds [“Post/Colonial Conditions: Exiles, Migrations, and Nomadisms.” *Yale French Studies* 83 (1993): 12-29.

The Hysterical Lesbian and the Unspeakable in Diderot's *La Religieuse*

Alistaire Tallent

Vanderbilt University

Denis Diderot's *La Religieuse* is the story of Suzanne, a young woman forced by her family to enter a convent. The novel takes the form of a letter she writes to a marquis asking for help. In this letter she tells him of her misfortunes, including physical and emotional abuse in her first convent. She recalls how she escaped this abuse and moved to a new convent, Sainte-Eutrope, where she became the object of the superior's attention and desire. Although she is treated with kindness and even favoritism in this convent, once Suzanne realizes the homosexual nature of the superior's advances, she is horrified and runs away.

The superior of Sainte-Eutrope (the only name ever given to her in the novel) has received little critical attention up to now, despite her vital role in the development of the plot of this novel. Even if mentioned in criticism of *La Religieuse* she is generally simply considered "the lesbian." By reducing her to such a label, these critics miss the complexity of her character. This study will begin to explore this complexity through eighteenth-century definitions of female homosexuality and hysteria, nineteenth-century studies by Freud and Breuer on hysteria, and Michel Foucault's twentieth century theories of sexuality.

Throughout the duration of the relationship between Suzanne and the superior at Sainte-Eutrope, the superior's mental state deteriorates from eccentric to insane up to the moment when she dies suffering from violent delusions. Her mental deterioration is usually referred to as simply her "folie," as when Suzanne calls her "O la folle créature."¹ It is interesting to note that the superior's first words to Suzanne are: "Je vous aime à la folie,"² establishing both her feelings for Suzanne and her mental state.

Defining the exact nature of this "folie" is problematic. Hysteria as a mental disorder has been historically difficult to define in terms of its causes, symptoms, and treatment. Elizabeth Williams explains how the medical texts of the period from 1756-1789 employ a wide range of terms to describe this state.³ The period during which Diderot wrote *La Religieuse*, saw the production of numerous medical texts dealing with an illness defined as "hysteria," "the vapors," or even "vaporous affections." In 1765 Diderot himself wrote an article for the

Encyclopédie entitled “les vapeurs” in which he lists the alternative terms “mal hypochondriaque” and “mal de rate.” In this article Diderot also differentiates between the disorder in males, often called “affection hypochondriaque,” and in females “suffocation hystérique?”⁴

But the sexual and inherently female connotations associated with the term “hysteria” make it the most appropriate word to use when describing the emotional suffering and uncontrollable behavior of the superior. Many Enlightenment thinkers maintained the ancient association of hysteria with women. Diderot attributed hysterical behavior to the dysfunction of some internal organ present only in female bodies. In his essay “Sur les femmes” Diderot explains this connection: “La femme porte au-dedans d’elle-même un organe susceptible de spasmes terribles [. . .] suscitant dans son imagination des fantômes de toute espèce.”⁵ Diderot calls this state “le délire hystérique” and repeats his assertion that: “C’est dans l’organe propre à son sexe que partent toutes ses idées extraordinaires.”⁶

Mark Micale explains that the term hysteria is derived from the Greek word for uterus, and that ancient Greek, Egyptian, and Roman physicians believed the disorder to be caused by the wandering of the uterus into other parts of the body. They considered virgins, widows, and spinsters especially prone to the disorder and recommended marriage with regular sexual relations as a cure.⁷ By the seventeenth century, many physicians considered hysteria to be a problem of the mind rather than of the sexual organs. Micale sees in the eighteenth century a return to uterine-centered theories, as evinced in Diderot’s essay. Although Elizabeth Williams has recently refuted this claim, it is sufficient to note for the purposes of this study that the term “hysteria” had by Diderot’s time a significant historical connection with sexual dysfunction among women.

The symptoms of hysteria (whatever the name it is given) vary greatly in the medical texts of the period. They include physical ailments such as oppression of the chest, swollen throat, icy hands and feet, and constant fever, as well as emotional disturbances such as impatience, yawning, overwhelming sorrow, shrieks and cries, sighs, wild laughing, falls and despair.⁸ In Diderot’s novel, the superior’s first symptoms are emotional and relatively mild. As Suzanne introduces this character to the reader she describes her as agitated and easily distracted. Her impatience is evident in her first conversation with Suzanne, who is introduced to this convent by M. Hébert. During his speech the superior simply cannot sit still. She scratches her head, readjusts her clothing, and yawns.⁹ The first time she plays the piano for Suzanne, the pieces she plays are described as “folles, bizarres, et décousues comme ses

idées.”¹⁰ In general, the superior seems to have difficulty concentrating: “Elle ouvre la bouche avant que d’avoir arrangé ses idées [. . .] elle vous interroge, vous lui répondez et elle ne vous écoute pas.”¹¹

In addition to impatience and distraction, the superior’s personality manifests extreme mood swings and changes in behavior that affect her direction of the convent. As her moods change, the nuns under her direction experience treatment from extreme indulgence to arbitrary severity: “Elle est tantôt familière, jusqu’à tutoyer, tantôt impérieuse et fière jusqu’au dédain [...]. Elle est alternativement compatissante et dure [...].”¹² These unpredictable mood swings have a negative effect on the whole convent: “Aussi l’ordre et le désordre se succédaient-ils dans la maison [...] le silence le plus profond suit le bruit, les cris et le tumulte.”¹³

These extremes seem to manifest themselves physically in the superior’s appearance and her movements. Suzanne’s initial physical description of her reveals unevenness and an imbalance similar to that of her personality:

Sa tête n’est jamais rassise sur ses épaules; il y a toujours quelque chose qui cloche dans son vêtement; sa figure est plutôt bien que mal; ses yeux, dont l’un, c’est le droit, est plus haut et plus grand que l’autre, sont pleins de feu et distraits. Quand elle marche, elle jette ses bras en avant et en arrière [...].¹⁴

The something that swings in her clothing and the movement of her arms as she walks indicate a movement from one side to the other and back again reflecting the changes in her moods.

As the superior’s relationship with Suzanne becomes more intimate, her hysteria becomes more evident. After the scene in which Suzanne tells the superior her story, the latter begins to develop more recognizable symptoms. She loses her gaiety, she begins suffering from insomnia and bad dreams, she experiences cold sweats and chills, and she cries out.¹⁵

Once Suzanne realizes the homosexual desire behind the superior’s attention, she rejects the superior and refuses to see her. This seems to plunge the superior deeper into hysterical behavior. As Suzanne explains, she moves from melancholy to piety to delirium. We see her repeatedly crying and falling to her knees. Suzanne describes how “elle se mit à pousser les plaintes les plus aiguës.”¹⁶ Her treatment of the other nuns becomes at this time more unpredictable as well: “[...] elle nous traitait quelquefois, les autres et moi avec sa douceur

accoutumée, quelquefois aussi elle passait subitement à la rigueur la plus outrée.”¹⁷ She locks herself away in her room and gives herself severe penance, prostrating herself and asking others to walk on her. She stops eating, develops a fever, and frequently faints.¹⁸ Suzanne tells us how she laughs uncontrollably one moment and sobs uncontrollably the next. Her movements become erratic, as she runs in all directions, falls face down, runs screaming about her room, tears her clothes and runs naked through the convent. Even as she dies, she hallucinates that spirits from hell are flying around her tormenting her.¹⁹

Her symptoms resemble those of some of the case studies discussed by Freud and Breuer in their famous work on hysteria. Anna O. exhibited many of the same conflicting emotions and wildly varying behavior: “The most rapid changes of her mood went to extremes, from very transitory cheerfulness to deep feelings of anxiety, obstinate opposition to all therapeutic measures, and anxious hallucinations of black snakes for which she mistook her hair and laces, etc. [. . .].”²⁰ Another of their patients, Elizabeth von R, manifested her hysteria in a distinctive walk similar to the swinging motion in the superior’s walk: “She walked with the upper part of her body bent forward, but without any support [. . .].”²¹

The studies of Freud and Breuer found that the act of speaking often reduced or relieved the symptoms of hysteria. For example, Anna O. noticed that the changes in her personality were less frequent and extreme after she spoke about the fear and the frustration that provoked her problems. She named this process “the talking cure.” Breuer describes how once she “talked out” the events causing her distress the symptoms of her hysteria disappeared.²² The same is true of Elizabeth von R. whose symptoms were relieved after talking about her illicit sexual desires for her brother-in-law.²³

A close examination of Diderot’s novel reveals that “the talking cure,” although predating Freud, helps the superior as well. There are two instances in the novel in which her personality seems to be calmed and Suzanne remarks that the convent is running more smoothly. Both times, these remarks directly follow a scene in which the superior has talked about herself, and more specifically, about her sexuality. The first time occurs just after the scene in which the superior orders Suzanne to tell her about her experiences at the previous convent. After Suzanne’s story, the superior maneuvers the conversation towards sexuality. This conversation has been generally analyzed in terms of what Suzanne refuses to say,²⁴ but one must also consider what the superior allows herself to say. Even though she is asking about Suzanne’s desires and passions, she also reveals information about her own activities. When

Suzanne asks how she could satisfy desire in a convent with no men, the superior replies: “Comme moi.”²⁵ This cryptic “as I do” is an indirect admission of her own sexuality. There also appear in the kinds of questions she asks Suzanne and in the feelings and actions she proposes small confessions of her own activities, or at least her own fantasies:

Et le matin, quand vous vous éveillez de bonne heure? [...] Vous n’aimez donc pas à rêver? [...] A vous reposer sur votre oreiller? [...] A jouir de la douce chaleur du lit? [...] Jamais vous n’avez été tentée de regarder avec complaisance combien vous êtes belle? [...] Jamais vous n’avez pensé à promener vos mains sur cette gorge, sur ces cuisses, sur ce ventre, sur ces chairs si fermes, si douces, si blanches?²⁶

Even though Suzanne refuses to say what the superior wants to hear, the superior takes this occasion to articulate, albeit indirectly, her own sexuality. Then, the paragraph immediately following this scene describes how she seems calmer since Suzanne’s arrival: “La supérieure paraissait avoir perdu l’inégalité de son caractère. On disait que je l’avais fixée.”²⁷

This same sort of cure can be seen after Suzanne overhears the superior’s confession. The narrator gives us only the first five words of the confession: “Mon père, je suis damnée...”²⁸, but by Suzanne’s reaction, we easily understand what she is referring to. Presumably, this is a confession of her desire for Suzanne and her homosexual activities with other nuns of the convent. And again, the description of the superior directly after this confession shows her tranquility: “Après cette confession, nous eûmes quelques jours de sérénité. La joie rentre dans la communauté [...]. Elle ne me fuyait plus; elle me regardait; mais ma présence ne me paraissait plus la troubler.”²⁹

Although these moments of discourse do not ultimately cure her disorder, they do alleviate for a time her conflicting hysterical behavior. The text gives us no clues as to why her behavior calms for a time. The only clue lies in the juxtaposition of these moments of calm just after moments of discourse. The relationship between her hysterical behavior and her need for discourse is perhaps best exemplified by two sentences of the scene in which she comes to Suzanne’s room upset and cold: “Elle avait un tremblement général dans tous les membres. Elle voulait me parler.”³⁰ The placement of these two sentences, one right after the other, seems to underline their interconnectedness.

The subject of the superior’s discourse during these two moments undergoing the “talking cure” was her sexual desires and

activities. Whether these moments were confessions of her true activities or simply of her fantasies is irrelevant. In either case she is putting into words her sexuality. Michel Foucault discusses the relationship between sexuality and discourse in his *History of Sexuality*. He affirms that, in order for sexuality to exist in western cultures, it must be spoken:

This is the essential thing: that Western man has been drawn for three centuries to the task of telling everything concerning his sex: that since the classical age there has been a constant optimization and an increasing valorization of the discourse on sex; and that this carefully analytical discourse was meant to yield multiple effects of displacement, intensification, reorientation, and modification of desire itself.³¹

According to Foucault, discourse on sexuality has replaced the sexual act as the source of pleasure. The transition from *ars erotica* (the physical actions and sensations of sexuality) to *scientia sexualis* (discussion of sexuality) is in fact the creation of sexuality in European cultures.³²

Elizabeth von R. was able to speak of her desires in her therapeutic sessions, but sexuality (especially homosexuality) was an unspeakable subject in the eighteenth century. At this time love between two women was excluded from discourse. D.A. Coward explains how lesbians, although not criminalized, were treated with mockery. In general he notices a refusal to look squarely at homosexuality,³³ and he recalls that literary historians have found little evidence of female homosexuality in the fiction of the time.³⁴

Definitions of feminine homosexuality at the time of Diderot also point to an unspeakable quality. The article in the *Encyclopédie* that discusses lesbians, “La Tribade” is extremely brief, stating only: “Femme qui a de la passion pour une autre femme; espèce de dépravation particulière aussi inexplicable que celle qui enflamme un homme pour un autre homme.”³⁵ The word “inexplicable” in this definition shows how this sort of sexuality could not only not be understood; it could not be explained or discussed. This same word appears in a quotation by Louis XIV about the lesbian habits of some women in his court. He calls this desire “un égarement de sens *inexplicable* pour la plupart des femmes.”³⁶ A part of the definition of the word “expliquer” in the *Dictionnaire de Langue Française* of 1699 is “rendre un discours intelligible.”³⁷ If something is inexplicable, it is not only unintelligible, but also not a discourse.

If the sexuality of the superior cannot be spoken and is without discourse, it is not legitimate. Foucault explains that society forbids

discourse on homosexuality in three ways: “affirmer que ça n’est pas permis, empêcher que ça soit dit, nier que ça existe.”³⁸ This denial of the existence of the superior’s desires and feelings creates an internal conflict. It is not simply the pleasure of an act that is denied the superior; she is also denied the confirmation that her desires and her sexuality exist in reality. Thus, those two moments in the novel when the superior finds a way of articulating and putting into discourse her otherwise unspeakable feelings are moments of triumph for her.

Just as the frustration of her unspeakable sexuality causes extreme and hysterical behavior in the superior, the times she finds to speak about her sexuality calm it. When she speaks of her sexuality, it is the articulation of her secret. Even if Suzanne refuses to recognize the sexual tension in their relationship and to put it into words, the superior does speak of it. When one considers the superior in this light, she ceases to be simply the lesbian temptress who confronts Suzanne and becomes a rich and complicated character in her own right, with much to reveal about the relationships between sexual legitimacy, discourse, and sanity.

NOTES

¹ Denis Diderot, *La Religieuse*. (Paris: Bookings Intl., 1993) 137.

² Diderot, *Religieuse* 135.

³ Elizabeth Williams, “Hysteria and the Court Physician in Enlightenment France,” *Eighteenth-century Studies* 35 (2000): 247.

⁴ “Les Vapeurs,” *L’Encyclopédie de Diderot et de d’Alembert. The ARTFL Encyclopédie Project*, dir. Robert Morrissey, 1996, U of Chicago, Apr. 2001

<http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/getobject_?a.126:483./projects/artflb//databases/artfl/encyclopedie/IMAGE/>

⁵ Denis Diderot, “Sur les femmes,” *Qu’est-ce qu’une femme?* Pref. Elisabeth Badinter. Paris: POL éditeur, 1989. 170.

⁶ Diderot, “Sur les femmes” 171.

⁷ Mark Micale, *Approaching Hysteria: Disease and Its Interpretations*. (Princeton: Princeton UP, 1995) 20.

-
- ⁸ Williams 254-55.
- ⁹ Diderot, *Religieuse* 135.
- ¹⁰ Diderot, *Religieuse* 141.
- ¹¹ Diderot, *Religieuse* 133.
- ¹² Diderot, *Religieuse* 133.
- ¹³ Diderot, *Religieuse* 133-34.
- ¹⁴ Diderot, *Religieuse* 133.
- ¹⁵ Diderot, *Religieuse* 164-65.
- ¹⁶ Diderot, *Religieuse* 192.
- ¹⁷ Diderot, *Religieuse* 193.
- ¹⁸ Diderot, *Religieuse* 204.
- ¹⁹ Diderot, *Religieuse* 205-09.
- ²⁰ Joseph Breuer and Sigmund Freud, *Studies on Hysteria*, trans. A.A. Brill (Boston: Beacon P, 1937)16.
- ²¹ Breuer 97.
- ²² Breuer 23.
- ²³ Breuer 113.
- ²⁴ See Eve Kosofsky Sedgwick, "Privilege of Unknowing," *Genders* 1 (1988) : 102-24; Christopher Rivers, "Inintelligibles pour une femme honnête: Sexuality, Textuality, and Knowledge in Diderot's *La Religieuse* and Gautier's *Mademoiselle de Maupin*," *Romantic Review* 86 (1995): 1-29; and Vivienne Mylne, "What Suzanne Knew: lesbianism and *La Religieuse*," *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 208 (1982): 167-73.

²⁵ Diderot, *Religieuse* 162.

²⁶ Diderot, *Religieuse* 163-64.

²⁷ Diderot, *Religieuse* 164.

²⁸ Diderot, *Religieuse* 204.

²⁹ Diderot, *Religieuse* 204.

³⁰ Diderot, *Religieuse* 168.

³¹ Michel Foucault, *The History of Sexuality*, trans. Robert Hurley (New York: Pantheon Books, 1978) 23.

³² Christopher Rivers applies this idea to Suzanne: “Sexuality—and I would hasten to add that this is perhaps especially true of homosexuality—truly exists only as an object of knowledge and discourse and not merely as a set of anatomical and physiological experiences” (13). Yet he never considers the superior’s sexuality in this light.

³³ D.A. Coward, “Attitudes to Homosexuality in Eighteenth-century France,” *Journal of European Studies* 10 (1980): 247.

³⁴ Coward 248.

³⁵ “La Tribade,” *L’Encyclopédie de Diderot et de d’Alembert. The ARTFL Encyclopédie Project*, dir. Robert Morrissey, 1996, U of Chicago, Apr. 2001

<http://duras.lib.uchicago.edu/cgi-bin/getobject_?a.125:38/projects//artfl1//databases//encyclopedie/>.

³⁶ Coward 246, emphasis added.

³⁷ “Expliquer,” *Le Dictionnaire de L’Académie Française, Dédié au Roy*, 1694.

³⁸ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité* (Mayenne, France: Gallimard, 1977) 111.

Símbolo y lenguaje poético: Góngora, Sor Juana y el barroco negro español

María M. Vázquez Vélez

Yale University

“Que aunque negros, gente somos,” Proverbio español

En uno de los episodios centrales de la novela *Concierto Barroco* (1974) Alejo Carpentier nos transporta a un carnaval de la Venecia de principios del siglo de XVIII y al interesante intercambio “musical” que se da entre Filomeno, el criado negro de un indiano viajero y tres prominentes figuras de la música barroca europea: Handel, Scarlatti y Vivaldi. Frente a los presentes, y respondiendo a la imagen de una serpiente enroscada en un árbol tentando a Eva, Filomeno oficia una extraña ceremonia cuyo canto termina con el estribillo “Ca-la-ba-són / Son-son.” La reacción de Filomeno ante la serpiente es espontánea, como si su canto y movimientos lo transportarán a un más allá, al origen o paraíso perdido escenificado en el cuadro. Los presentes, contagiados por el ritmo del canto de Filomeno repiten como en un trase a viva voz “Kábala-sum-sum-sum” al mismo tiempo que forman una fila de conga detrás del pintoresco negro.¹

De esta manera, la ficción de Carpentier nos apunta hacia un momento dentro de la sociedad renacentista europea en el cual comienzan a escucharse voces y rostros que se alejan de la estética greco-latina. Es una instancia que revela la mirada barroca en su descubrimiento de la rareza del Otro. De este entrecruce de culturas nace una nueva concepción de lo “estético” en la cual la realidad del ser se extrae a partir de los símbolos de la cultura y de un lenguaje poético lleno de contrastes, contradicciones y ruido lingüístico. Este es el barroco gongorino que Dámaso Alonso y la Generación poética del 27 rescatan. Pero sobre todo, este es el barroco sorjuanescos en el cual los neobarrocos hispanoamericanos encontrarán la inspiración en su búsqueda de la expresión americana.

Este trabajo intentará analizar ciertos aspectos simbólicos y lingüísticos en el lenguaje poético de Don Luis de Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz en los cuales explícitamente se devela una visión o concepción del negro-africano insertado en la cultura española y virreinal del siglo XVI y XVII. Mi interés me llevará a buscar la

manera en la cual se incorporan estos elementos al arte literario de ambos poetas, en otras palabras ¿en qué consiste este artificio poético? Lo que se intenta es hacer una lectura que revele las formas en que las tradiciones africanas y europeas se superponen o entrecruzan, primero en el barroco español de Góngora y luego en el barroco de indias de Sor Juana, y cómo de esta amalgama de culturas comienza a asomarse un concepto de “lo negro” que luego tendrá repercusiones importantes en poetas del siglo XX interesados en desentrañar las raíces africanas en el contexto americano.

En la *Agudeza y arte de ingenio*, Baltazar Gracián define la palabra concepto como "un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos".² Una determinada imagen u objeto, ya sea el cabello, la rosa, un árbol, o una nariz, adquieren cierta suerte de trascendencia al establecerse dentro del poema una correspondencia lingüísticamente entre estos elementos con otros elementos, aparentemente fuera de su campo semántico. En este artificio de la palabra radica el arte del ingenio y agudeza individual del poeta. Se nos revela, pues, un afán de originalidad, de búsqueda de lo nuevo y sorprendente en la cual los objetos cotidianos, así como los personajes humildes e insustanciales de la sociedad se convierten en fuentes de inspiración incorporándose tanto en la pintura como en la poesía de estilo barroco.

Mucho antes de la conquista y colonización de América, ya existían en la Península Ibérica negros africanos, esclavos y libertos, que desde la segunda mitad del siglo XIV habían comenzado a registrarse en aumento en comparación con los demás grupos de esclavos no negros de la Península, entre ellos los orientales, musulmanes y canarios.³ Para 1492, la mayor parte del sur de España y Portugal, sobre todo en ciudades mercantiles como Sevilla, Valencia y Lisboa, eran regiones de contacto entre las culturas europeas y africanas dentro de las cuales comunidades de negros conocidas como cofradías mantenían vivas las costumbres y tradiciones de las diferentes culturas africanas en suelo ibérico.

En la cultura renacentista española encontramos la figura del negro esclavo como fuente de inspiración en los poetas más destacados del barroco español: Quevedo, Lope de Vega y Góngora. Todos ellos incluirán la figura del negro en su lírica, en la mayoría de los casos, como objeto de sátira o de burla. Lope de Vega, más que ningún otro escritor del barroco español, incorpora el elemento africano dentro de su trabajo literario. Su lírica, por ejemplo, nos presenta al negro a través de juegos de negro / blanco, en el cual los personajes son cómicos, pintorescos o burlescos. En el teatro, los

negros son personajes secundarios, parte de la acción dramática que se distinguen porque hablan en un castellano perfecto o deformado de acuerdo a su origen y falta de instrucción.⁴ La mulata o la negra, además, es ejemplo de belleza y sensualidad. En la poética de Lope, sin embargo, no hay una transformación estética del objeto poético. Será Góngora el que, con su artificio barroco, irá mas allá de tratar al negro como un tema o personaje literario para convertirlo en un concepto de su ingenio.

La letrilla XXXIX de Góngora conocida como "A la procesión, que víspera del corpus se hace al Sagrario", por ejemplo, es una letrilla de metro irregular que se distingue por su estructura desordenada y confusa, poco tradicional, que de alguna manera emula el diálogo de dos esclavas que en víspera del Corpus Christi se preparan para la celebración:

Juana	Mañana sa Corpus Christi, mana Crara: alcoholemo la cara. e lavémono la vista.
Clara	¡Ay Jesús, cómo sa mu trista!
Juana	¿Qué tene? ¿Pringa señora?
Clara	Samo negra pecandora e branca la sacramenta.
Juana	La alma sa como la denta, Crara mana. Pongamo fustana, e bailemo alegre; que aunque samo negra, sa hermosa tú. Zambambú, morenica de Congo, zambambú. Zambambú, qué galana me pongo, zambambú. (1-18) ⁵

Podemos ver en este fragmento, como la mayoría de las letrillas de Góngora, no están exentas del artificio que encontramos en su poesía de carácter más culto. Si bien el uso de la forma tradicional disfraza la complejidad en la letrilla, los juegos de palabras, las alusiones y los conceptos revelan el artificio retórico. Por ejemplo, en los versos "Samo negra pecadora/ e branca la sacramenta" (7-8) se alude a la oscuridad en la piel de las negras esclavas para resaltar la blancura / pureza de la eucaristía, haciendo alusión al mismo tiempo a la sombra del pecado. El juego de contrastes que revela el típico claro /

oscuro barroco continúa revelándose en los siguientes versos: "La alma sa como la denta/ Crara mana" (9-10). En estos versos se invierte la metáfora y ahora son los dientes blancos de las negras los que revelan la blancura del alma. Además, encontramos en esta letrilla una alusión a un conocido tópico *Quamquam nigra sum formosa* del *Cantar de los cantares* en el verso " que aunque samo negra / sa hermosa tú" (13-14). Hasta aquí el poema de Góngora parece seguir una estética tradicional barroca. Es, sin embargo, en los últimos versos del estribillo (--/--/--/) cuando el lenguaje poético explota como "escándalo del aire" traduciendo en símiles onomatopéyicas el sonido y el ritmo de percusión de la música africana.⁶ En su afán por asombrar y maravillar, el lenguaje mismo se convierte en acción que expresa el "ruido" lingüístico y choque cultural que para un español debió representar los bailes y la música de los negros esclavos que acompañaban las procesiones del Corpus. De esta manera la poética de Góngora va más allá de la pura representación estereotipada de los negros al utilizar en su lírica un lenguaje onomatopéyico, rítmico, lleno de aliteraciones y palabras de lenguas africanas en el cual los negros recuerdan sus ritmos y aluden con nostalgia a su lugar de origen. Las palabras, como consecuencia, adquieren en la estética gongorina una fisonomía audible y visible quedando expuesto el sentido de lo que se pretende crear de "lo negro." No olvidemos que a la estética barroca la constituye "lo no natural, lo vario, lo injertado, incluso lo fiero y monstruoso; lo contrario a lo armónico, equilibrado e igual".⁷ Así pues, lo "negro", como un símbolo deformado, un injerto dentro de la cultura renacentista, encuentra sus posibilidades de expresión a través del artificio de la estética gongorina.

Uno de los aspectos que distingue la poética de Góngora es la manera en la cual los objetos cotidianos de la inmediatez cultural alcanzan trascendencia precisamente en su interpretación poética.⁸ Según Antonio Fernández de la Vega y Antonio N. Pamiés en su libro sobre la poesía afro-americana la voz "zambambú" es una ritmación de la zambomba, un ronco y fricativo instrumento de magia que fue llevado de África a España por los esclavos negros en los siglos XVI y XVII, popularizado y adoptado por las músicas callejeras de las ciudades españolas de entonces.⁹ En el texto de Góngora, la simple y pura valencia de la vibración fónica de esta onomatopeya muestra cómo un significante externo (lo africano) ha alcanzado un "significado" interno en la arquitectura del poema debido a las repeticiones con sílabas estruendos, y el ritmo y el sonido del verso que representa el instrumento musical dentro del contexto renacentista. Tenemos que recordar que en la cultura renacentista el

negro africano era por lo general considerado un ser "primitivo", un ser sin cultura. Así que mostrar "lo negro", como un elemento de entidad cultural, obedece a una reacción individual del poeta que va en contra de la atmósfera cultural y los cánones de belleza establecidos dentro de la cultura en la cual se inscribe. En este sentido, estoy de acuerdo con Severo Sarduy al observar que Góngora "parte como terreno de base, de un estrato ya metafórico armado de esas figuras de tradición renacentista que han constituido hallazgos para la poesía precedente, que él considera como enunciados 'sanos' 'naturales' y a los que, mediante una nueva metaforización, dará acceso a un registro propiamente textual".¹⁰ Esta nueva metaforización en Góngora se basa en transformar lo negro en un significante de la cultura.

La poética de Góngora, como comenta González Echevarría es de "inclusión, no de exclusión".¹¹ De manera que a través de su poesía negra, Góngora recrea la realidad multifacética, caótica e intensamente difícil de interpretar que le rodea. Recordemos que el renacimiento fue un período histórico de primeros contactos entre fuertes tradiciones orales y textuales, entre lenguajes vernáculos y literatura clásica, entre lo culto y lo popular. El valor en el tratamiento de la cultura "negra" por Góngora radica entonces, en la relación que éste establece entre la cultura y las razas africanas dentro de la tradición literaria española. En su interés y tratamiento de la diferencia del Otro podemos pensar que de alguna manera Góngora comienza a problematizar ambos conceptos al sugerir la posibilidad de una noción de lo negro africano que vaya mas allá de lo racial / étnico. En esto consiste, a mi entender, el barroco negro de Góngora. Esto es importante porque gran parte de la lírica popular hispanoamericana de tema negro tendrá esta misma perspectiva "cultural" y utilizará de manera muy semejante, y a veces hasta idéntica, los recursos estilísticos que Góngora inventa para recrear el ritmo de la música y la danza africana (onomatopeyas, aliteración y voces africanas), y que luego Sor Juana desarrollará en su máxima expresión dentro de su contexto cultural particular.

El concepto de "lo negro", que constituye la base de lo que defino como "barroco negro", en Sor Juana Inés se va a manifestar con características particulares que revelan el contexto colonial y la geografía del mundo americano, así como una insistencia en la naturaleza "espectacular" del lenguaje poético. Una de las características que más distinguirá el barroco negro de Sor Juana será su tratamiento del contraste entre las razas, en la que se enfatizará el mestizaje espiritual, físico y plástico que se da en América. Un ejemplo interesante lo encontramos en el siguiente fragmento del

villancico VIII en el cual se escuchan varias voces, entre ellas la de un negro, que intentan contestar la pregunta “¿Cuál oficio San José tiene?” (88):

Negro
-Pues, y yo
también alivinalé;
lele, lele, lele, lele,
¡que pulo ser Neglo Señol San José! 1- ¿Por dónde esa línea
va?
Neg. - Pues ¿no pulo de Sabá
telé algún cualteló?
Que a su Parre Solomó
también eya fue mujel:
¡lele, lele, lele, lele!
¡que por poca es Neglo Señol San José!(93-103) ¹²

El Barroco, para la oligarquía criolla del siglo XVII y su sector letrado, representaba el lenguaje del poder, al que se podía venerar o subvertir, según el grado de conciencia alcanzado.¹³ Mediante la apropiación del lenguaje poético barroco Sor Juana invierte la versión oficial de la iglesia sugiriendo el posible mestizaje de San José. Después de todo, ¿Cómo es posible que un negro "ignorante" establezca un nexo entre la Reina de Saba y el Rey Salomón para sugerir a José, esposo de María, como descendiente de la casa de David? Este proceso conceptual, de claras connotaciones políticas, y que Sor Juana esconde detrás del planteamiento artificioso del negro, revela dos aspectos de su lenguaje poético. Primero, el énfasis en el conocimiento como manera de llegar a una mejor conciencia del ser mismo y su condición marginal dentro de las jerarquías del poder. En segundo lugar, su creencia de que mediante el artificio poético podemos llamar la atención a la realidad tensa y plural de la colonia. Sus versos, además, nos revelan un aspecto definitorio del barroco de Indias: una conciencia aguda sobre el mestizaje cultural en América.

El mestizaje en la obra de Sor Juana se va a manifestar mayormente a través de la tensión y el conflicto entre las razas y las culturas. En el villancico VII denominado “Negrillo”, por ejemplo, dos negros dialogan antes de prepararse para una fiesta. Nótese la desconfianza que se expresa hacia los blancos. Otro aspecto interesante de este villancico es la mención del tabaco, planta de origen americano, como parte de la realidad cultural del negro:

-De los branco nos guardemo,

que tosemo a lo billaco.
-Debe de tomal tabaco,
que tanto a neglo tosemo.
A lo pesebre yeguemo
y a lo són de trumentiyó,
guitarriya y panderyo,
hagamo fiesta en Belé.(26-33)¹⁴

Desde un aspecto formal, el mestizaje en la poética sorjuanescas se evidencia claramente en la estructura de los villancicos y letras sacras de tema negro. Muchos de éstos se dividen en dos partes: la primera parte, una introducción escrita en lenguaje culto y de uso habitual, presenta el tema y los personajes a tratarse. En la segunda parte se da paso a las coplas y a los "Negrillos" o "estribillos" escritos en un español que imita el habla y el ritmo expresivo de los negros. De hecho, la mayoría de estos villancicos están escritos para ser cantados y acompañados de algún instrumento musical de percusión.

Otro aspecto que esta poesía negra lleva hacia su máxima expresión es el recurso de la repetición, en sus diversas manifestaciones retóricas: estribillos, anáforas, aliteraciones. Además, la recurrencia del uso del apóstrofe a modo de creación dramática que culmina en un diálogo sugerente, incitante, en muchos casos hasta de protesta, como revela el siguiente villancico en el cual se escuchan las quejas de un negro :

-Mas ya que te va,
ruégale a mi Dios
que nos saque libe
de aquesta plisión.
- Rorro, rorro, ró! & (100-104)¹⁵

Una de las peculiaridades que introduce la obra Sor Juana, y que revela la particularidad de su código expresivo, es el recurso sonoro de la jitanjáfora, como vemos en el último verso de este fragmento "Rorro, rorro, ró". Término que tomó Alfonso Reyes de Mariano Brull para designar palabras y juegos de palabras sin contenido conceptual determinable, la jitanjáfora adquiere una función eminentemente expresiva en el barroco negro sorjuanescas al constituirse su artificio poético en pura sonoridad verbal apartada del sentido de los vocablos. Según Fernández de la Vega y Pamiés, y contrario a la opinión de muchos críticos, en los versos de Góngora no parece hallarse un antecedente jitanjáforico. Para ellos, lo que se da en Góngora son las

onomatopeyas y el uso de ciertas estrofas fuertemente rítmicas que revelan palabras ininteligibles para un lector moderno, pero no para la época y el ambiente en que se escribieron.¹⁶ Esto es interesante mencionar con relación al desarrollo de la poesía negra porque, después de Sor Juana, la jitanjáfora será una de las formas poéticas más usadas dentro de la poesía afro-antillana.¹⁷

La noción de lo negro africano articulado a través de su ritmo, su música y su danza, en la poética de Sor Juana, además, adquiere nuevas perspectivas al incluir dentro del concepto de "lo negro" aspectos e imágenes de las religiones africanas como parte integral de la cultura representada. Por ejemplo, en este fragmento particular, un negro sale en defensa de la virgen al tratar de ahuyentar al demonio o diablo de esta manera:

-¡Válgati Riabro, Rimoño,
con su ojo ri culebra!
¿Quiriaba picá la Virgi?
¡Anda, tomá para heya!
-¡Vaya, vaya, vaya!
-Zambio, lela, lela! (23-28)¹⁸

Nótese como se establece cierta correspondencia entre el *Riabro* (Diablo) y *Rimoño* (Demonio) y la culebra. En este poema el diablo o demonio se relacionan a la concepción africana del fenómeno religioso del mal encarnado en el símbolo de la culebra.¹⁹ Se produce en el texto, por lo tanto, una visión mágico-teológica del mal que responde tanto a la mentalidad europea como a la mentalidad africana. De ahí, vemos en el barroco negro de Sor Juana un sincretismo religioso en el tratamiento del negro que no encontramos en Góngora. Esta concepción de lo mágico en la religión como parte integral de la cultura africana que revela la poética de Sor Juana, se convertirá en uno de los aspectos principales que inspiraran los primeros estudios etnográficos realizados sobre las culturas africanas en América, entre ellos *Los negros brujos* (1906) de Fernando Ortiz.

Para concluir, podemos decir que del barroco negro de Góngora se desprende una mirada *etnográfica* del negro africano dentro del conjunto de textos de la cultura de la época y a través de los cuales el poeta barroco se da a la tarea de recrear o representar. Aquí entra una de las grandes paradojas del barroco: en su intento por representar al negro, el artificio poético lo diluye bajo el exceso decorativo del lenguaje poético. En otras palabras, Góngora en su invención artística del negro, lo convierte en "zambambú", en lo

plástico, anatómico, en el ritmo y tambor que expresa su baile, su movimiento. Es decir, en el barroco negro de Góngora el negro no existe fuera de los límites del texto.

Sor Juana, como Góngora, nos presenta en sus poemas la participación de los negros en las fiestas y celebraciones litúrgicas ocasiones para tocar música, cantar y bailar. Sin embargo, en comparación con la poética negra de Góngora, los versos de Sor Juana gozan de mayor plasticidad, ruido y lenguaje expresivo. El negro ha dejado de ser lo exótico, lo desconocido, lo extraño, para convertirse en parte integrante de la realidad del ser mismo americano; una realidad híbrida, heterogénea y mestiza. Ante esta visión de lo cercano, el valor simbólico y paradigmático de la poética barroca de Sor Juana se perfila más bien como un proyecto que revela el comienzo de cierta fibra social dentro del tratamiento de la cultura. Es decir, mediante su lenguaje poético Sor Juana no sólo presentará el espectáculo de la cultura africana, sino el contraste y la asimilación de esa raza en suelo americano. En fin, la trasgresión naturalizada en el discurso poético gongorino mediante la transformación de “lo negro” en un significante de la cultura, se integra al lenguaje criollo de Sor Juana en una función expresiva que intentará ir más allá de lo propiamente poético.

NOTAS

¹ Alejo Carpentier, *Concierto Barroco* (Madrid: Siglo XXI, 1997) 46-47.

² Baltazar Gracián, *Agudeza y el arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón (Madrid: Castalia, 1969) 55.

³ En relación a la esclavitud negra, ver José L. Cortés López, *Los orígenes de la esclavitud negra en España* (Madrid: Mundo Negros, 1986). En su estudio, Cortés López argumenta que aunque la mayoría de los documentos históricos sitúan la presencia de negros africanos en la Península Ibérica a mediados de Siglo XV, testimonios literarios y artísticos revelan una presencia negra africana mucho más antigua. El autor presenta algunos casos de textos literarios en los cuales se mencionan esclavos negros, como en el caso del “Exemplo XXXII” en *El Conde Lucanor*, que según él revela que la esclavitud negra está bastante extendida por España a finales del siglo XIII, aunque el

número de esclavos negros sea inferior a los de procedencia oriental o musulmana (22-44).

⁴ Sobre el lenguaje usado por los negros en los textos del Siglo de Oro español ver el interesante ensayo de John Lipski "Black Spanish: The Last Frontier of afro-America" en *Crítica*, 1. 2 (1985): 53-75. Para Lipski el habla de los negros en estos textos revela una base predominantemente de un "creole" portugués más que una deformación del castellano de los esclavos recién llegados de África.

⁵ Luis de Góngora y Argote, *Letrillas*, ed. Robert Jammes (Madrid: Castalia, 1980) 153-156.

⁶ He tomado prestado el término "escándalo del aire" del ensayo de Roberto González Echevarría, "Las amenazas de Calderón" en *La prole de la Celestina* (Madrid: Colibrí, 1991) 146-160. En su análisis González Echevarría ofrece una explicación a estos famosos versos de *La vida es sueño* de Calderón argumentando que esta amenaza de Clotaldo contiene la esencia de la poesía barroca en cuanto a la violencia que revela la retórica barroca a través del ornamento y artificio poético.

⁷ Gracián 39.

⁸ Joaquín de Entrabasaguas, *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco* (Madrid: Editorial Nacional, 1975) 45.

⁹ Antonio Fernández de la Vega y Antonio N. Pamies, *Iniciación a la poesía afroamericana* (Miami: Universal, 1973) 168.

¹⁰ Severo Sarduy, "Barroco" en *Obra Completa II*. ed., Gustavo Guerrero y Francisco Wahl (Madrid: Galaxia Gutenberg, 1999) 1234-1235.

¹¹ González Echevarría 229.

¹² Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*, Prólogo de Francisco Monterde (México: Porrúa, 1989) 277.

¹³ Mabel Moraña, "Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica" en *Revista de Crítica Literaria latinoamericana* 16.28 (1988): 249.

¹⁴ De la Cruz 333.

¹⁵ De la Cruz 253.

¹⁶ Fernández de la Vega y Pamiés 167-168.

¹⁷ Fernández de la Vega y Pamiés 166.

¹⁸ De la Cruz 217

¹⁹ Esto nos recuerda al canto popular para matar la culebra del folklore negro de Cuba que luego rescatará Nicolás Guillén en "Sensameyá" y Alejo Carpentier en *Concierto Barroco* en el ya relatado episodio del negrito Filomeno en el carnaval de Venecia.

“C’est là ce que nous avons eu de meilleur” : *L’Education sentimentale*, ou du bonheur dans l’échec

Sylvie Young

U.C.L.A.

L’Education sentimentale de Gustave Flaubert a souvent été sous-titré par la critique «L’éducation de l’échec»; en effet, lorsque le roman se termine, le « héros »— si un tel terme peut être utilisé—fait le bilan d’une vie qui brille par sa médiocrité. Pourtant, c’est aussi le roman du bonheur, le bonheur de se rendre compte qu’on peut survivre à ses désirs, et par là dépasser le romanesque.

Parce que l’intrigue sentimentale du roman est intimement mêlée aux événements historiques de 1848, la démonstration vaut pour la politique : même si la Révolution a échoué, qu’elle ne pourra jamais plus réussir, il est toujours possible de vivre, et peut-être de vivre mieux, délivré de l’illusion idéologique d’une société unie.

Les personnages du roman, pour en arriver à cette vision positive d’une société matérielle, où tout, même et surtout l’amour, est à vendre, doivent apprendre à composer avec la désillusion et la dégradation de l’idéal, et ce faisant à accepter leurs propres faiblesses. C’est en ce sens que l’on peut parler d’une nouvelle éthique du renoncement, dont la pratique passe d’une part par un désengagement du social au profit d’un individualisme narcissique, et d’autre part par la valorisation du médiocre à laquelle fait pendant la mise à distance de l’idéal par le biais d’un regard esthétisant.

A travers le personnage de Frédéric, perdant heureux, s’expriment toutes les critiques du romancier à l’encontre des valeurs morales, politiques et esthétiques de la société bourgeoise française de la moitié du XIX^{ème} siècle. C’est à ce personnage emblématique et ses rapports complexes avec le thème de l’échec et du renoncement que cette étude s’attache.

1848: La bourgeoisie, qui avait en février soutenu la classe ouvrière pendant l’insurrection contre le régime en place, se rallie en juin au Parti Conservateur de l’Ordre contre les ouvriers, invoquant la nécessité du maintien de l’ordre social. Cette trahison traduit en réalité la dégradation de l’idéal de la révolution, sacrifié sur l’autel de l’intérêt économique.

Marx, dans *Le dix-huit Brumaire de Louis-Napoléon Bonaparte*, insiste sur la dichotomie entre les besoins économiques et politiques de la bourgeoisie: les bourgeois sont effet incapables de faire

leur propre révolution; ils s'appuient sur le soutien populaire, partageant un court moment le rêve de communion avec la classe inférieure et vivant l'idéal de la révolution, à savoir l'éradication des classes: c'est le miracle de Février. Très vite, cependant, ils se rendent compte que la révolution ne satisfait pas leur besoin de domination économique; il leur est commode alors de troquer avec le Parti de l'Ordre le pouvoir politique en échange de la promesse du maintien de leur position sociale. Au cœur de la révolution de 1848, il y a donc la compromission des bourgeois pour leur propre protection, sous couvert de maintien de l'ordre social. Ce prétexte leur permet de se masquer le fait qu'ils ont trahi l'idéal de la révolution et privilégié leur intérêt économique aux dépens de la fraternité.

La trahison de la bourgeoisie se traduit par une représentation dégradée de la Révolution chez Flaubert, cette profanation passant par l'image de la prostituée. En effet, la prostitution en tant qu'elle relève d'un système d'échange économique semble particulièrement appropriée à la situation socio-politique de la bourgeoisie de l'époque. La révolution s'est prostituée et est devenu une parodie d'elle-même, soumise à la loi implacable du marché.

La scène du pillage des Tuileries, répétition grotesque de 1789, est particulièrement parlante à cet égard dans la scène qui la couronne: « Dans l'antichambre, debout sur un tas de vêtements, se tenait une fille publique, en statue de la Liberté – immobile, les yeux grands ouverts, effrayante. » (ES, 360). L'idéal de la révolution apparaît après 1848 comme une illusion romantique, sans contact avec la réalité économique, et qui ne peut pas réussir. Peter Brooks remarque avec justesse l'importance du thème de la prostitution dans le roman: “[...] prostitution which is profanation, of course, but also for Flaubert [...] somehow the inevitable response to the lies of Romantic passion. »¹ «Inévitable » dans la mesure où le rêve romantique se cache le caractère sordide de la réalité, et qu'à un certain moment de l'histoire, disons les années 1840, cette réalité prend le dessus, selon une logique de progrès linéairement temporel. Mais aussi inévitable spatialement, car le roman nous montre que la prostitution se retrouve partout, dans toutes les sphères de la société, en politique, en art, en amour et en amitié. L'obscénité devient ambiante, et Flaubert nous montre comment ses personnages composent avec cette nouvelle, inévitable donnée de l'existence.

La réconciliation des idéologies antithétiques de l'époque, aspiration à l'idéal et nécessité de la compromission, s'effectue dans le roman principalement par le déplacement de la problématique du

cadre social au cadre individuel. La praxis individuelle se trouve ainsi mise en premier plan, ce qui explique la singulière structure du roman, où événements historiques et péripéties sentimentales se mêlent sans jamais fusionner. Mains critiques ont remarqué et commenté les nombreux parallélismes, notamment la liaison de Frédéric avec Rosanette, la lorette d'origine ouvrière. On a pu ainsi dire que les péripéties amoureuses du protagoniste se calquaient sur les événements historiques, et que la liaison de Frédéric avec Rosanette faisait écho au miracle de février. Pourtant, ainsi que le rappelle Claudine Gothot-Mersch, il convient de rester prudent quant à l'interprétation de tels parallélismes, car « les événements ainsi couplés ne sont nullement dans une relation de cause à effet ; l'histoire d'amour ne dépend pas de la vie politique. »² La valeur des parallélismes, d'ordre principalement esthétique, tient à ce qu'ils illustrent les correspondances qui existent entre la vie privée et la vie publique en vertu d'un climat général partagé par tous. Selon Gothot-Mersch, c'est la notion de sentimentalisme qui caractérise le mieux cet air du temps. Nul doute que Frédéric, les révolutionnaires et les hommes politiques de l'époque aient eu « trop de sentiment », trop d'exaltation face à certains idéaux, attitude destinée à l'échec dans une société qui valorise la tiédeur, le confort de la médiocrité et pousse ainsi à la dégradation de l'idéal.

Pourtant, l'exaltation en question n'a jamais été le moteur d'une action soutenue. Retombée dès les premiers obstacles, et se transférant à l'envi d'un objet à l'autre, elle se révèle symptomatique d'un autre état d'esprit qui affecte également tous les domaines de la vie privée et publique de l'époque: le passage de la notion de besoin à celle de désir, qui se traduit par un désengagement du social au profit de l'individualisme. L'intérêt personnel passe avant les préoccupations d'ordre moral ou politique, accompagné de l'inévitable exploitation d'autrui.

La liaison de Frédéric et Rosanette illustre bien cet état psychologique, que l'on pratique une lecture « autarcique » de l'épisode ou que l'on y voie l'écho de la situation politique. Dans ce dernier cas, on a bien vu en Rosanette le symbole de la classe ouvrière, mais on n'a pas assez dit que dans la typologie politique du roman elle est aussi et surtout le lumpenprolétariat dont parle Marx. En effet, ce dernier est constitué pour partie d'ouvriers qui ont adopté l'idéologie du parti de l'Ordre, tout en restant exclus. Rosanette, la lorette, fait le jeu de Frédéric comme les lumpenprolétaires devenus Gardes Mobiles font le jeu de la bourgeoisie: elle permet le maintien de

l'ordre social, en tant que soupape sexuelle, dans une société où l'érotisme est réservé au cadre de la prostitution.³

On peut donc dire que la relation de Frédéric avec Rosanette évoque plutôt la trahison de juin que la fusion de février. En effet, le rêve de Frédéric est celui, romantique, de communion amoureuse avec son grand amour, Mme Arnoux. Par sa liaison avec Rosanette, Frédéric trahit non seulement son idéal dans le seul but de satisfaire son désir, mais il trahit également la lorette en lui faisant croire que son amour est sincère. Il suit doublement son intérêt personnel: tout d'abord, en préférant la femme à la Révolution, puis en substituant une femme à l'autre lorsque son désir se trouve frustré. En effet, entre faire partie de l'Histoire et vivre son histoire personnelle, Frédéric préfère les titillements de l'amour à ceux du patriotisme. Les journées de février, pour lui, sont marquées davantage par l'anticipation du rendez-vous avec Mme Arnoux que par les événements révolutionnaires. Le rendez-vous revêt pour lui une telle importance qu'il se cache du défilé révolutionnaire pour ne pas devoir en être, et se tait face à des brutalités policières pour ne pas être lui aussi arrêté: «Frédéric, malgré son indignation, resta muet: on aurait pu le prendre avec les autres, et il aurait manqué Mme Arnoux » (ES, 346). Frédéric ne peut pas prendre part aux événements de 1848, étant tout entier occupé par son grand amour, qu'il pense selon le double cliché du romantisme littéraire et celui, psychosocial, de son temps: la femme qu'il aime ne peut être que la Madone, un être idéalisé, ici une mère de famille, une épouse vertueuse. Cependant, dans *L'Education sentimentale* l'idéal romantique est perverti, puisqu'il n'est ni exclusif ni obsessionnel et que la frustration du désir autorise le transfert sur un substitut. En effet, dans la scène bien connue du rendez-vous manqué, Frédéric se venge de la trahison de Mme Arnoux en emmenant Rosanette dans le nid d'amour préparé pour une autre occasion. Le texte le dit nettement: « Alors, par un raffinement de haine, pour mieux outrager en son âme Mme Arnoux, il l'emmena jusqu'à l'hôtel de la rue Tronchet, dans le logement préparé pour l'autre » (ES, 353).

Le cynisme de Frédéric (qu'il appelle lui-même lors d'un épisode plus tardif sa « canaillerie », s'en félicitant) à ce moment de relative innocence ne va pas sans une légère honte: au milieu de la nuit, après avoir consommé la trahison, il se met à sangloter. Le scénario idéal de sa séduction de Mme Arnoux, imaginé et mis en scène par lui avec une perfection maniaque, a pris un tour inattendu et sordide. Le substitut autorise l'épanchement d'un désir, mais renvoie du même coup à Frédéric une image dégradée de lui-même ; or, le

personnage tout entier est construit autour d'un narcissisme de base que l'on discutera un peu plus loin. L'éducation de Frédéric va consister à partir de ce moment à apprendre à vivre avec une conscience de sa propre veulerie.

Désengagé de la cause, Frédéric considère la Révolution comme un spectacle distrayant, ainsi que l'ont remarqué plusieurs critiques commentant en particulier la scène du pillage des Tuileries à la suite des journées de février à laquelle Frédéric assiste sans participer.⁴ L'avantage de la Révolution pour Frédéric tient tout entier à son caractère parenthétique, qui lui permet de passer des moments agréables avec Rosanette. Sa relation avec Rosanette coïncide en effet avec un moment extraordinaire de l'Histoire, qui se démarque du cours habituel de la vie. Il est significatif que lorsqu'il entame la séduction de la lorette, il lui déclare pour expliquer son comportement inopiné: « Je suis à la mode, je me réforme » (ES, 352). Ensuite, et le texte insiste sur l'atmosphère de liberté et de gaieté carnavalesque du moment, viennent les jours les plus harmonieux de leur relation. Enfin, il n'est pas étonnant que l'idylle présente son plus charmant visage lors de l'escapade à Fontainebleau, en juin, alors qu'à Paris le rêve de fraternité s'écroule: la comédie ne peut continuer qu'en dehors de la réalité. Même s'il n'existe pas de relation causale entre le politique et le sentimental, que Frédéric ne voit pas en Rosanette l'ouvrière mais la femme, c'est poussé par l'esprit du temps qu'il fait d'elle le substitut de son idéal. Le temps est à la folie autant pour lui que pour les bourgeois révolutionnaires. Et s'il envisage un moment de se présenter aux élections pour l'Assemblée Nationale, c'est principalement poussé par Rosanette, et parce qu'« il était séduit par le costume que les députés, disait-on, porteraient » (ES, 369). Spectacle encore, velléité qui ne survivra pas à l'épreuve de la réalité: Frédéric se trouve attaqué personnellement lors du premier meeting politique auquel il assiste et doit retirer sa candidature. Cet épisode illustre la désillusion qu'entraîne chez Frédéric le dur contact avec la réalité, brisant la représentation théâtralisée de soi auquel il se complaît (ES, 373-380). Frédéric abandonne bien volontiers ses ambitions politiques, persuadé de sa supériorité intellectuelle, et ré-investit son désir ailleurs. Le texte donne ici un indice de l'instabilité inhérente à la nouvelle mentalité dominante, celle d'une praxis individuelle caractérisée par un désir volatile. C'est précisément la volatilité de ce désir qui donne un nouveau sens au renoncement dans le roman.

Le renoncement à l'idéal se fait contingent, voire temporaire. Renoncer, ce n'est plus se condamner à souffrir sans fin, mais simplement remettre la quête à plus tard, c'est laisser la porte ouverte à d'autres désirs, d'autres manières de trouver le bonheur. Le renoncement est justifié par la valorisation du médiocre, du substitut, du simulacre. Le phénomène est à l'œuvre dans la relation entre Frédéric et Rosanette, notamment lors de la scène de Fontainebleau où un vrai amour semble les unir. Petit à petit, Rosanette n'est plus considérée par Frédéric comme une femme vénale mais comme une véritable maîtresse. L'élément d'obscénité disparaît d'autant plus que la liaison du jeune homme et de la lorette ne tarde pas à s'institutionnaliser: par sa grossesse, et le mariage que la jeune femme imagine comme la conséquence logique de leur relation, Rosanette passe du côté des femmes vertueuses. Mais bien vite—et l'impatience caractérise cette nouvelle mentalité—Frédéric se fatigue de sa maîtresse devenue femme rangée. Lucette Czyba remarquant l'irritation que provoque en Frédéric ce changement de la part de Rosanette en conclut que c'est parce qu'il reste pris dans la dialectique idéalisation/dégradation de l'homme « victorien ».⁵ En fait, Rosanette virant à l'honnêteté ne le distrait plus; Frédéric cherche alors ailleurs un stimulant à son désir, qu'il trouve auprès de la grande bourgeoise Mme Dambreuse: « Celle-là, au moins, l'amusait ! » (ES, 438). Frédéric commence alors une nouvelle intermittence du cœur en entreprenant la conquête d'«[...]une maîtresse comme Mme Dambreuse» (ES, 440), principalement motivé par son désir d'obtenir la considération bourgeoise. L'aventure peut servir ses intérêts, et se présente dans le texte comme une distraction supplémentaire, un exercice difficile d'où le sentiment est exclu: « Il n'éprouvait pas à ses côtés ce ravissement de tout son être qui l'emportait vers Mme Arnoux, ni le désordre gai où l'avait mis d'abord Rosanette. Mais il la convoitait comme une chose anormale et difficile, parce qu'elle était noble, parce qu'elle était riche, parce qu'elle était dévote» (ES, 441). A ce moment, Frédéric mène de front trois histoires sentimentales, car, en ménage avec Rosanette par devoir, amant de Mme Dambreuse par intérêt, il reste épris de Marie Arnoux.

Cette passion impossible en devient naturellement idéalisée d'une manière qui n'est plus celle de la littérature romantique, où la voie du salut est dans l'amour, et où le renoncement permet la volupté de la souffrance. On a vu que, une fois passée la honte de la première trahison, Frédéric s'accommode fort bien du partage de ses sentiments, et qu'il est capable de compartimenter ses affections sans

autres crises de conscience. Une telle désinvolture du sentiment s'explique par le fait que chez lui le sentiment amoureux s'exprime de façon plus moderne, caractérisée par un regard esthétisant et narcissique. Le processus d'encadrement qui accompagne de nombreuses descriptions de Mme Arnoux témoigne de cette esthétisation systématique de l'idéal. De la première instance qui fait d'elle une « apparition », aux « tableaux » imaginaires qui la représentent auprès de Frédéric dans l'esprit de ce dernier au cours du roman, au choc esthétique de la dernière vision où la lumière vient soudain frapper ses cheveux blancs, le texte offre de nombreuses instances de descriptions picturales. Tim Unwin a pu ainsi finement remarquer: « The feelings of the character are being presented as primarily aesthetic: a foreshadowing of Proust, perhaps, where Swann's love for Odette is nourished by thoughts of Botticelli ». ⁶ Ce regard qui encadre, qui esthétise, qui éloigne, fait passer la passion du domaine de la vie vécue à la vie rêvée. L'image que se fait Frédéric de Mme Arnoux est celle d'une héroïne de roman, image renforcée par les allusions intertextuelles à d'autres héroïnes: l'épisode de la maladie de l'enfant, symbolisant pour la mère tentée par l'adultère un avertissement du ciel, rappelle *Le Rouge et le Noir* ou *Le lys dans la vallée*. Cependant, la représentation que se fait Frédéric de cette héroïne reste figée à la manière d'un tableau: cette particularité explique que son rêve de se conduire en héros de roman se traduise par une série de gestes symboliques à placer dans son panthéon pictural imaginaire. Ceci se reflète dans la narration par des passages descriptifs qui, par le biais du discours indirect libre, peuvent être attribués à Frédéric et qui indiquent sa propension à rêver les tableaux plutôt que de vivre la scène. ⁷

Comment alors interpréter le paradoxe d'un personnage présenté sous le double signe de l'agitation et de l'immobilisme? On a vu l'aspect dilettante et velléitaire de sa personnalité, incapable ou non désireux qu'il est de fixer son désir sur un objet unique. Cependant, et sans doute précisément à cause de cette activité débordante qui ne mène à rien, le personnage semble stagner. Pendant longtemps, Frédéric n'arrive pas à se décider à avouer son amour à Mme Arnoux, et transgresse ainsi les critères de masculinité de l'époque dans le domaine sentimental, comme le remarque Loren Birden: «Frédéric is the victim of his verbal impotence. In fact, Frédéric shows himself on the whole taking up what is considered the woman's position in the play of power, sexuality, and discourse. » ⁸ Frédéric apparaît bien comme un héros émasculé, en dépit de ses conquêtes féminines (le corps de Rosanette et de Mme Dambreuse, le

cœur de Louise et de Mme Arnoux) et des projets divers qu'il accomplit (sa thèse, un discours pour M. Dambreuse) car la manière dont Flaubert nous les raconte désoriente, laisse le lecteur dépourvu des repères narratifs habituels. En effet, dans le flot sans cesse changeant des événements, des dîners, des menus faits qui occupent l'existence de Frédéric, ses réussites passent inaperçues, nullement soulignées, et aucune conséquence d'importance n'en résulte. Le roman s'attaque ainsi au système de valeurs des lecteurs, selon lequel est défini ce qui fait un homme et un héros.

La vacuité, l'instabilité et la féminisation de Frédéric, qui en font un « héros » imprévisible, amplifient l'impression de transgression dans la description des comportements par rapport aux normes sociales et narratives de l'époque. Cette particularité est lourde de sens pour Mary Orr, spécialiste des notions de masculinité chez Flaubert: « With Frédéric as his central unifying mouthpiece throughout the whole text, Flaubert achieves an implicit exposition of the dual sexual development of his hero and transgresses at the same time all the rules of what a hero in a novel should be like. »⁹ Le narcissisme, en particulier, fait rarement partie des attributs du héros ; pourtant, c'est bien ce qui caractérise Frédéric. La réaction du héros face au nécessaire renoncement subit ici une radicale secousse: courage stoïque, ou désespoir ré-investi dans le domaine de l'art ou de la politique constituent les clichés habituels. Or, rien de tel ici: lorsque Frédéric brise son mariage avec Mme Dambreuse, abandonnant la perspective d'une fortune, il s'apitoie sur lui-même: « Il en oubliait la Maréchale, ne s'inquiétait même pas de Mme Arnoux, - ne songeant qu'à lui, à lui seul » (ES, 497). Une série de calamités s'enchaîne rapidement et culmine par la mort de Dussardier après la charge des dragons rue Taitbout le surlendemain du Coup d'Etat du 2 décembre 1851.¹⁰ A cela, Frédéric répond par la fuite: « Il voyagea » (ES, 500). Proust admirait ce « blanc » temporel pour l'accélération vertigineuse qu'il imprime au récit.¹¹ Pourtant, si quinze ans se trouvent réduits à quelques lignes, puisque l'on saute très vite à 1867, cette vitesse-éclair du récit vient en contraste frappant avec la sensation de lenteur, de répétition infinie évoquée par l'utilisation du passé simple. Si l'on souscrit à la théorie d'inversion de Tim Unwin, pour qui « In the plot there is a shift too from Frédéric's active (Oedipal) love for Mme Arnoux to sterile, insipid, and unfulfilled repetition and finally, to the latent homosexual relationship between Frédéric and Deslauriers, reconciled once more », ¹² ce « blanc » serait en effet le moment d'horizontalité, où la multiplication des aventures équivaut à une immense perte de temps. Qui plus est, ces années ne peuvent faire

l'objet d'un récit, car la répétition du même n'offre rien qui soit matière à roman.

Le renoncement de Frédéric, son départ, marque donc son entrée dans le dépassement du romanesque, dans la vie quotidienne marquée par l'écoulement d'une temporalité insignifiante. L'avant-dernier et le dernier épisode renforcent cette impression. La scène finale des retrouvailles de Frédéric et Mme Arnoux, qui met un point final à leur histoire d'amour, est justement anti-paroxysmique parce qu'elle correspond aux attentes du lecteur pour qui l'histoire doit avoir une conclusion, qu'elle soit heureuse ou non. La dernière scène du couple tombe dans la conventionalité narrative et il semble ainsi logique que, juste avant de se quitter « Tous les deux ne trouvaient plus rien à se dire » (ES, 504). La visite se termine dans la gêne, le silence et l'ennui, et lorsque Mme Arnoux part, le texte conclut laconiquement: « Et ce fut tout » (ES, 505). Le renoncement ultime est marqué par une absence de sentiments, un désintérêt qui a beaucoup à voir avec le fait que, au cours de ces années elliptiquement indiquées, Frédéric a déjà survécu au romanesque.

Le bonheur, dans ce cas, vient précisément de la valorisation du non-romanesque, de l'acceptation de la dégradation de l'idéal. Il est significatif que *l'Education Sentimentale* se conclue sur un épilogue où Frédéric et Deslauriers se remémorent leur jeunesse au coin du feu. Retirés du monde, tous les deux célibataires et inconnus, leur bonheur n'appartient qu'à eux, au doublon narcissique qu'ils constituent sur la base de souvenirs partagés, et sur la réalisation que ce qu'ils ont eu de meilleur, c'est ce moment trivial de leur visite au bordel, et le scandale qui en a résulté, « tout une histoire », avant le moment où la diégèse du roman commence. Selon Czyba, « [...] le bonheur dans la vie se réduit à la complicité virile; complicité d'un discours élaboré en commun sur ce qui n'a été que rêvé, complicité rassurante où l'imagination du plaisir interdit se conforte du sentiment de la solidarité masculine. »¹³ Autrement dit, le bonheur c'est de pouvoir trouver de la satisfaction à avoir échoué.

La découverte du bonheur que constitue le dépassement du romanesque se fait chez Frédéric en même temps que chez le lecteur, après toute la sinuosité du parcours du héros. Et cela n'est peut-être pas entièrement le fait conscient de Flaubert, auteur pourtant notoirement programmatique: d'après les études génétiques, le texte lui-même s'est disloqué par endroits lors du passage à la version définitive, par déplacement ou suppression d'épisodes selon les exigences que le développement de l'intrigue lui-même impose.¹⁴ Flaubert aurait subi la pression des aléas de l'écriture, comme son

héros subit celle des vicissitudes de l'existence, phénomène qui souligne le caractère équivoque des relations entre l'auteur, le narrateur et le personnage. D'où la conduite erratique de Frédéric, non prévisible, qui fait de lui un héros de la vie quotidienne plutôt qu'un héros de roman. Les rêves romantiques de Frédéric n'apportent pas de cohérence au roman, mais ce qui en constitue la trame unificatrice c'est bien cette notion d' « histoire » sur laquelle se clôt le texte. Le bonheur que procure l'histoire individuelle prime sur le prestige du récit littéraire, sur la gloire de l'Histoire elle-même, comme le montre toute la narration où l'on voit sans cesse Frédéric revenir à ses préoccupations personnelles, faire le choix de la petite histoire, pour finalement valoriser la plus importante histoire de toute, celle qui n'a pas été dite dans le roman, celle qui est restée hors-romanesque, et la plus obscène de toutes, le scandale de la visite au bordel.

NOTES

¹ Peter Brooks, *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative* (Oxford: Clarendon Press, 1984) 211

² Dans son introduction à *L'Education sentimentale* (Paris: Flammarion , 1985) 5-37 : 23

³ « La répression de la sexualité, réduite dans le mariage à la procréation, le culte de la femme-mère, conséquence de la définition napoléonienne de la propriété et de la famille, font de la prostitution une nécessité sociale et de l'érotisme une spécialité réservée à la vénalité » Lucette Czyba, *Mythes et idéologies de la femme dans les romans de Flaubert* (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1983) 265

⁴ Diana Knight, *Flaubert's Characters: The Language of Illusion* (Cambridge: Cambridge UP, 1985) 103

⁵ Czyba, *ibid.*, 218

⁶ Tim Unwen, "Aesthetic Capital? Parisian Seductions in *L'Education Sentimentale*" in Keith Cameron (ed.), James Kearns (ed. & introd.) *Le Champ littéraire, 1860-1900* (Amsterdam: Rodopi, 1996) 13-25 : 14

⁷ Le surprenant passage de la séduction de Mme Dambreuse, où se trouve décrit « une suspension universelle des choses » (ES 443), trouve ainsi une explication

logique: il s'agit, dans l'esprit de Frédéric, du « moment parfait », figé comme dans un tableau. De même, le long passage descriptif de Fontainebleau peut se lire de cette manière, comme la description du tableau que Frédéric se fait de Rosanette et lui-même dans des postures romantiques « Debout, l'un près de l'autre, sur quelque éminence du terrain, ils sentaient, tout en humant le vent, leur entrer dans l'âme comme l'orgueil d'une vie plus libre » (ES, 398)

⁸ Lorene M. Birden, "Power and Discourse in Nineteenth Century Sexuality as Presented in *L'Education sentimentale*." *Nineteenth Century French Studies* (Fredonia: New York, 1996, 24: 3-4) 398-405: 403

⁹ Mary Orr, "Reading the Other: Flaubert's *Education sentimentale* revisited", *French Studies* (46: 4, 1992) 412-23: 421

¹⁰ Après le coup d'Etat de Louis Napoléon Bonaparte le 2 décembre 1851, les républicains forment un comité de résistance et tentent de soulever les faubourgs parisiens. Le 4 décembre, l'armée reprend le contrôle de Paris. Les 21 et 22 décembre, Louis Napoléon Bonaparte est plébiscité: c'est la fin de la II^{ème} République. Le Second Empire sera proclamé le 2 décembre 1852.

¹¹ Marcel Proust, "A propos du 'Style' de Flaubert", in *Contre Sainte Beuve* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972) 586-600

¹² Unwin, *ibid*, 1087

¹³ Czyba, *ibid*, 263

¹⁴ Marion Schmid, *Processes of Literary Creation : Flaubert and Proust* (Oxford: European Humanities Research Centre, 1998) 102

ACKNOWLEDGEMENTS

*The Romance Languages Graduate Association would like to extend its gratitude for their support to the following individuals departments and organizations who facilitated the publication of this year's **Romance Review***

Professor John Neuhauser and the Office of the
Academic Vice-President

Dean Michael Smyer and the Graduate School of Arts and Sciences

Professor Franco Mormando, S.J., *Department Chair*
Professor Dwayne Carpenter, *Director of Graduate Studies*
Ms. Joanna Doyle, *Administrative Secretary*
Mr. Esmail Khaksari, *Departmental Secretary*
And the Department of Romance Languages and Literatures
of Boston College

The Graduate Student Association of Boston College

