



# 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 XIII  
Fall 2003*



Digitized by the Internet Archive  
in 2016

<https://archive.org/details/romancereview13bost>



# ROMANCE REVIEW

## Editor

Emmanuelle Vanborre

## Associate Editors

Alexandria Burk

Paola De Santo

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*.

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](mailto:romrev@bc.edu), or visit our web site at [www.bc.edu/romrev](http://www.bc.edu/romrev)

Copyright 2003 by

The RLGA 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



# THE SELF IN SEARCH OF A VOICE AND THE (UN)MASKING OF THE SPEAKING SUBJECT

## TABLE OF CONTENTS

<i>Relación de las cosas de Yucatán</i> y el surgimiento de la identidad proto-criolla en la colonia - <b>Isabel Castro-Vázquez</b> , <i>Florida State University</i> .....	9
Étude sur l'imaginaire baudelairien du mouvement dans <i>Le Spleen de Paris</i> et <i>Le Peintre de la Vie moderne</i> - <b>Adriana Chimu</b> , <i>Harvard University</i> .....	22
Il lettore, l'autore e la problematica dell'autobiografia del Settecento - <b>Gabriele Del Rossi</b> , <i>Boston College</i> .....	36
<i>L'île et une nuit</i> de Daniel Maximin: Ecriture d'écriture - <b>Sabrina Draï Wengier</b> , <i>University of Miami</i> .....	45
The Violent Narration of "Pure" Spain: National Identity and Treason in <i>Reivindicación del conde don Julián</i> by Juan Goytisolo - <b>Margaret Gates Frohlich</b> , <i>SUNY at Stony Brook</i> .....	55
Linguistic and Cultural Nomadism: Nancy Huston and the Case of the Bilingual Subject - <b>Katharine Harrington</b> , <i>Brown University</i> .....	69
De la utopía fracasada a la formulación utópica en las "nuevas escrituras:" el problema del Estado-Nación y el caso Cuba - <b>Gisela Heffes</b> , <i>Yale University</i> .....	79

Les Fourberies de Scapin e Il Servitore di due Padroni: Scaltrezza linguistica o prontezza di spirito - <b>Lidia Radi</b> , <i>Rutgers University</i> .....	102
Language and Tropisms, the Verbal Representation of Subjectivity in the Work of Nathalie Sarraute - <b>Livia Tutuc</b> , <i>Princeton University</i> .....	112
La prefiguración de Dios: la trama de lo fantástico en Adolfo Bioy Casares - <b>Alberto Villate</b> , <i>Boston College</i> .....	123
Through a foggy lens: Perec's borrowing of Balzac's <i>brouillard</i> - <b>Priya Wadhera</b> , <i>Columbia University</i> .....	135
Acknowledgements.....	143



## ***Relación de las cosas de Yucatán y el surgimiento de la identidad proto-criolla en la colonia***

Isabel Castro-Vázquez  
*Florida State University*

A pesar de que el franciscano fray Diego de Landa (España, 1524-Yucatán, 1579), "autor" del texto *Relación de las cosas de Yucatán*, nació en España, su estrecha relación con Yucatán como evangelizador, inquisidor y posteriormente obispo hace que se encuentre más ligado a la colonia que a la metrópolis.<sup>1</sup> De sus experiencias vitales y de su texto se puede deducir, como veremos, que ya en los inicios del contacto hispano-americano se producen transformaciones que llevan a la gestación de una identidad protocriolla.<sup>2</sup> Las relaciones con los indígenas y con el medio además de los conflictos de intereses provocan en nativos de España, como Landa, una paulatina transformación que los sitúa en la liminalidad a varios niveles. El caso de fray Diego de Landa y de la *Relación de las cosas de Yucatán* muestran claramente este proceso.

Landa salió de España para evangelizar a los indígenas yucatecos y se vio envuelto en una gran controversia respecto a su actividad inquisitorial. Fue denunciado por los castigos y la destrucción que llevó a cabo a raíz de un caso de idolatría que tuvo lugar en Maní y por eso fue enviado de vuelta a España para ser juzgado. Es entonces cuando escribe la *Relación de las cosas de Yucatán* con el fin de justificar sus actuaciones. En contraste con las acusaciones de destrucción, este texto tan rico y detallado supone la re-creación de "las cosas de Yucatán." Esta paradoja es una de las muchas que surgen en relación a Landa desde su controvertido auto de fé de Maní del 12 de julio de 1562.

Los hechos conducentes al mismo se desarrollaron a partir de que el portero de Maní, mientras estaba de caza, descubriera en una cueva un venado que acababa de ser sacrificado en honor a varios ídolos ensangrentados situados en un altar. Esta prueba de sacrificios paganos de sangre tuvo muchas repercusiones. Landa

fue al lugar de los hechos en junio de 1562 para investigar el caso. Pronto se constituyó un tribunal religioso para que abriera juicio contra los culpables y varios frailes fueron enviados a hacer averiguaciones en los alrededores para determinar la magnitud de la idolatría en los indios y poder castigar directamente a los transgresores menores mientras que remitían a Maní a los culpables de crímenes mayores (Rivera 22).<sup>3</sup>

En sus castigos, Landa no solo acabó con numerosas vidas sino que también destruyó gran cantidad de objetos pertenecientes a la cultura maya de incalculable valor como se puede deducir de la siguiente lista:

[U]na famosa lista publicada por el doctor Justo Sierra en el siglo XIX sostiene que en Maní se rompieron o quemaron 5.000 ídolos de diferentes formas y dimensiones, 13 grandes piedras utilizadas como altares, 22 piedras pequeñas labradas, 27 rollos con signos y jeroglíficos, y 197 vasijas de todos los tamaños. (Rivera 22-23)

A pesar de toda esta destrucción, el 11 de febrero de 1567, llegaría a ser solicitada la presencia de Landa en Yucatán a través de una carta enviada por diez caciques que dice lo siguiente:

Suplicamos a V.M. se compadezca de nuestras ánimas y nos envíe frailes franciscanos que nos guíen y enseñen la carrera de Dios, y en especial algunos que han ido de estas partes a España, que sabían ya muy bien la lengua de esta tierra con que nos predicaban, que se llaman fray Diego de Landa, fray Pedro Gumiel, de la provincia de Toledo, y fray Miguel de la Puebla y los demás que V.M. fuere servido. (citado en Rivera, 25)

Sin entrar en el debate de la influencia franciscana en esta carta, cabe señalar que la razón por la cual se procura la vuelta de los mencionados franciscanos es su habilidad como predicadores por el hecho de poder hablar la lengua de "esta tierra."

Retomaremos más adelante la importancia que esto conlleva en su proceso de transculturación. Sirva por el momento conocer que Landa fue nombrado obispo de Yucatán en 1573 y allí se quedó hasta su muerte en 1579.

Vemos por una parte que con su gran poder Landa es culpable de muerte y destrucción; mientras que por otra llega a convertirse en obispo de Yucatán y es el "creador" de un texto básico de la mayística actual: *Relación de las cosas de Yucatán*.<sup>4</sup> En él reflejó con gran detalle numerosos aspectos de la vida yucateca basándose, no solamente en su experiencia y observación directas, sino también en sus entrevistas realizadas a los propios mayas. La veracidad de esta relación se ha corroborado en repetidas ocasiones. Dice Deloris Walker en referencia a esta relación:

It is almost infinite in its detail and it concerns all aspects of Mayan life [. . .] The book is so realistic in its detail and descriptive in its narrative that for years many archaeologists believed it to be only a figment of De Landa's vivid imagination. But *time after time, his reports have been proven accurate.* (11-12) (el subrayado es mío)

Como corroboración de la exactitud de las descripciones y los eventos contenidos en el texto conviene recordar que el arqueólogo Edward Thompson encontró el pozo de sacrificios en Chichén Itzá en el mismo lugar que indicaba el texto (387).

Todo lo visto nos lleva a ver que Diego de Landa es al mismo tiempo destructor y preservador; que inspira reacciones contradictorias de condena y de alabanza. ¿Cómo explicar estas aparentes contradicciones? Propongo analizar la experiencia de este franciscano y la del texto como producto de un proceso transculturador que los sitúa en un espacio liminal. Cuando Landa entra en contacto con la realidad maya, sufre un proceso de aculturación, desculturación y neoculturación que Fernando Ortiz denominó transculturación (3). La presencia indígena en Yucatán era notablemente superior y estaba adaptada al medio lo cual



facilitó su influencia sobre los conquistadores y los evangelizadores. A esto hay que añadir las diferencias del entorno natural, descritas por Landa en el capítulo IX, que condicionan completamente la vida de los extranjeros determinando necesidades tan básicas como su dieta. La propia subsistencia hace imprescindible un cambio, una transformación involuntaria e inconsciente (Alberro 56). Además, la labor evangelizadora franciscana implica un estrecho contacto con los indígenas ya que para transmitir ideas es necesario involucrarse en gran medida: es imprescindible comunicarse, aprender la lengua o lenguas de la región, y comprender la cultura y las motivaciones de los nativos con el fin de atraerlos al catolicismo. La profundidad del conocimiento que adquiere Landa desborda los límites de las páginas de su relación con ser esta extremadamente detallada y amplia en sus temas. El hecho de poder dar cuenta de tantos y tan diversos aspectos de la vida maya hace que el texto de Landa sea, en sí mismo, una prueba irrefutable del contacto; de la influencia que ejerce la realidad maya; de su transculturación, o si preferimos usar un término más amplio, de su semiosis cultural (Mignolo 14).<sup>5</sup>

La *Relación de las cosas de Yucatán* es el resultado del conocimiento fronterizo de Landa así como el de múltiples voces subalternas. No se puede olvidar que el fraile, conociendo la lengua de los indígenas, les pregunta a cerca de su cultura y sus costumbres así como sobre sus libros hechos de corteza de árbol y repletos de figuras y jeroglíficos que no podría descifrar solo. Nuevamente se prueba exhaustivo y veraz el trabajo de Landa al contrastarlo con el del indígena Gaspar Antonio Chi:

Chi, traductor y lengua de los españoles, redactó por su parte otra *Relación* en 1582 por mandato de Guillén de las Casas, gobernador y capitán general de Yucatán, que fue descubierta por France Scholes en el Archivo de Indias de Sevilla y cuyo breve contenido *complementa y corrobora el propio trabajo de Landa.*" (Rivera 10) (el subrayado es mío)



El texto de Chi es una prueba del proceso de semiosis colonial que sufren tanto Landa como la *Relación de las cosas de Yucatán* demostrando que las fuentes de las cuales bebe el texto son principalmente los propios indígenas; Landa da forma a esa información tratando de comprenderla y explicarla. Estamos ante lo que Mignolo denomina "border gnosis" y que define de la siguiente manera: "Border gnosis is the subaltern reason to bring to the foreground the force and creativity of knowledges subalternized during a long process of colonization of the planet"(13).

Este texto trasciende la gnosis española, e incluso las intenciones del autor, gracias a la exactitud y al detalle que lo adentran en la concepción del mundo maya y sobre todo gracias a las voces informantes de los indígenas; de ahí, por ejemplo, su valor actual para la mayística. Parece apropiado incluir también el conocimiento de un colonizador que, como Landa, ocupa un lugar liminal debido al contacto, debido a la semiosis colonial. Hasta donde su religión se lo permite, el franciscano reconoce el valor de la escritura maya y de su calendario, de sus costumbres religiosas y de sus sacrificios, de sus construcciones y su glorioso pasado que identifica como indígena y no trata de explicar como producto europeo: "Que estos edificios no son hechos por otras naciones sino por indios" (Landa 48).

Por todo ello estimo que esta *Relación* es una "macronarrativa" en términos de Mignolo:

Macronarratives from the perspective of coloniality are not the counterpart of world or universal history, but a radical departure from such global projects. They are neither (or at least not only) revisionist narratives nor narratives that intend to tell a different truth but, rather narratives geared toward the search for a different logic. (Mignolo 22)

En este sentido la *Relación de las cosas de Yucatán* es una macronarrativa protociolla porque representa la zona de contacto<sup>6</sup> y la transculturación que se produce explorando así una lógica

diferente entre dos "culturas."<sup>7</sup> Al mismo tiempo el propio texto refleja la condición fronteriza de Landa quien en numerosas ocasiones se sitúa a sí mismo en la frontera: entre los españoles y los indígenas; entre el rey y los indígenas; y entre la religión cristiana y la maya, por mencionar sólo algunas.

Además de todas las voces y los contactos mencionados hasta el momento, debemos tener en cuenta que el único manuscrito que se conserva de esta Relación es una sinopsis realizada por un franciscano alrededor del año 1616 (Tozzer vii-viii), lo cual añade un nuevo mediador que selecciona, resume y elimina de acuerdo con su propio criterio. Sin embargo, incluso en esta sinopsis las protagonistas son las "cosas de Yucatán" con toda la variedad y amplitud que la polisemia y la pluralidad del vocablo "cosas" conlleva.

Obviamente la intención primaria de Landa es escribir un alegato para justificar, ante la Corona y el Consejo de Indias, sus acciones como inquisidor. En el capítulo IV, Landa presenta su versión de los hechos que desembocaron en el auto de fe de Maní de 1562 y las subsiguientes repercusiones para consigo mismo (Landa 71). Aunque cabe la posibilidad de que la tercera persona sea resultado de la sinopsis del franciscano transcriptor, también es probable que Landa utilizase esta técnica para desdoblarse como narrador y como personaje del texto. De este modo logra dar más veracidad a los hechos narrados y mayor autoridad al yo narrativo que parece más imparcial ante el lector. De cualquier modo, el texto muestra a Landa en un lugar liminal que Mignolo denomina "frontera externa" (11); entre aquellos a los que denomina "los españoles," (junto a los cuales no se auto incluye muy significativamente) y "los indígenas"; siendo los primeros los agresores y los segundos los necesitados de la patriarcal protección religiosa que él representa:

Que los indios recibían pesadamente el yugo de la servidumbre, [...] aunque no faltaba entre los indios quien los alterase, sobre lo cual se hicieron castigos muy crueles que fueron causa de que apocase la



gente. [...] y dice ese Diego de Landa que él vio un gran árbol cerca del pueblo en el cual un capitán ahorcó muchas mujeres indias de las ramas y de los pies de ellas a los niños, sus hijos [...] Que se alteraron los indios de la provincia de *Cochua* y *Chectemal* y los españoles los apaciguaron de tal manera que, siendo esas dos provincias las más pobladas y llenas de gente, quedaron las más desventuradas de toda aquella tierra. (Landa 65-66)

El mismo Diego de Landa es testigo y denunciante de las abundantes atrocidades de "los españoles" que fueron, a su vez, quienes lo denunciaron por su proceso inquisitorial. Las luchas de poder por el control de los indígenas son evidentes: "Los encomenderos opinaban que por aprender la religión cristiana los nativos descuidaban el trabajo, e incluso incitaban a los demás a la holgazanería" (Rivera 20). La reacción de Landa es acusar a los encomenderos de explotadores, denunciar su entorpecimiento de la labor evangelizadora, así como su vida licenciosa y su envidia de los frailes ante el amor que les prodigaban los indios (Landa 68-69).

Además de enfrentarse a los encomenderos, Landa llega al extremo de denunciar el incumplimiento por parte del rey de la promesa realizada por el conquistador Francisco Hernández cuando afirmó que los indios "serían remunerados por el rey por su mucha fidelidad" durante la conquista (Landa 65). En el mismo párrafo Landa pone de manifiesto que "hasta ahora el rey no lo ha cumplido" (Landa 65). Este patente reproche a la máxima autoridad del imperio contrasta ampliamente con la actitud general predominante respetuosa.<sup>8</sup> La defensa de los indios ha situado a Landa nuevamente en una frontera externa: entre los indígenas y el rey.

A lo largo de todo el texto, y con el fin de justificar el valor de la evangelización, Landa muestra su preocupación paternal, su profundo conocimiento de los indios y, sobre todo, su labor como

misionero. Todo esto se puede comprobar en el siguiente fragmento:

Que los indios de Yucatán merecen que el rey los favorezca por muchas cosas y por la voluntad que mostraron a su servicio. Estando necesitado en Flandes, envió la princesa doña Juana, su hermana, que entonces era gobernadora del reino, una cédula pidiendo ayuda a los de las Indias; cédula que llevó a Yucatán un oidor de Guatemala y para esto juntó a los señores y ordenó que un fraile les predicase lo que debían a su majestad y lo que entonces les pedía. Concluida la plática se levantaron dos indios en pie y respondieron que bien sabían lo que eran obligados a Dios por haberles dado tan noble y cristianísimo rey y que les pesaba no vivir en parte donde le pudieran servir con sus personas y por tanto que viese lo que de su pobreza quería que le servirían con ello y que si no bastase, venderían a sus hijos y mujeres. (Landa 72)

Nuevamente Landa y los franciscanos se sitúan como intermediarios entre los indios y la Corona. Se establece primero que los indios son merecedores de los favores del rey, y posteriormente se provee un ejemplo que presenta a los nativos completamente aculturados y sumisos a la cabeza del imperio español. Todo ello demuestra, por una parte, el éxito de la labor evangelizadora y, por otra, las ventajas de la misma tanto en el plano espiritual como en el político y en el económico.

Sin embargo, el propio Landa no está completamente seguro de la efectividad del proceso evangelizador cuando reconoce "[q]ue los vicios de los indios eran idolatrías y repudios y borracheras públicas y vender y comprar esclavos" (Landa 69); por no mencionar el auto de fe de Maní. Una posible explicación, como plantea Timmer, es el dilema al que se enfrenta Landa: si presenta a los maya como un modelo de conversión no puede



justificar su labor inquisitorial, para lo cual debería presentar las idolatrías lo suficientemente serias, hecho que redundaría en perjuicio del propio proceso de evangelización del que es responsable. Por eso culpa a los sacerdotes mayas de la corrupción de los indios evangelizados (480). Esta explicación se puede ver complementada si tenemos en cuenta que el proceso de evangelización lo es también de transculturación. En esta ocasión se traspasan "fronteras externas" (Mignolo 11) entre la religión maya y la católica. Walker compara ambos cultos y, ante las numerosas similitudes, propone que los maya no veían ambas religiones como opuestas sino prácticamente como la misma (2).

Landa describe como "la manera que se tuvo para adoctrinar a los indios fue recoger a los hijos pequeños de los señores y gente más principal, poniéndolos en torno de los monasterios" (70). De este modo los propios niños adoctrinados enseñarían a su vez a sus familias. El proceso de transculturación o, como lo describe Walker, de "caos" es evidente: "The Mayan boys often got a different view from the one the Spanish priests were trying to convey. The outcome was a distortion of doctrine which the young men preached to the people" (7). A esta confusión contribuye la barrera del lenguaje. Existían por aquel entonces dos dialectos definidos: el de los mayas de Chichén Itzá y el del resto de las comunidades del Yucatán que diferían en la pronunciación de las palabras (Donald Thompson 12). Buscando clarificaciones, los mayas recurrieron a sus sacerdotes: "The priests provided instruction which found a Mayan counterpart in Catholicism. These men [. . .] actually believed that for the most part the two religions were the same" (Walker 7). Los sacerdotes mayas realizaron un proceso de sincretismo entre ambas religiones paralelo al de los franciscanos en lo que se refiere al proceso transculturador. Además, la explicación de Walker según la cual los mayas encontraban similitudes entre ambas religiones no carece de cierta lógica puesto que el propio Landa ve conexiones entre ellas. Así, por ejemplo, explica detalladamente una ceremonia de pubertad denominándola bautismo (83-86) debido a los parecidos que encuentra (el "hisopo," el "agua virgen," las

"confesiones," etc.). Estas conexiones entre las religiones le sirven como justificación del carácter esencialmente bueno de los indios yucatecos.

La estrategia de presentar a los indígenas como buenos salvajes, susceptibles de caer en la tentación de sus propios sacerdotes, representantes del mal, le permite a Landa situarse entre ambos grupos y a la vez justificar la importancia de su labor tanto misionera como inquisidora. Por eso no es de extrañar su empeño en representar fielmente la "cultura" maya y a la vez defender las virtudes, los derechos y la importancia de los indígenas.

La *Relación de las cosas de Yucatán* reivindica la realidad yucateca poniéndola al mismo nivel que la historia española, mediante una estrategia textual. Landa recurre a una figura clave de la conquista: Hernán Cortés que se detuvo en la isla de Cozumel, frente a la península del Yucatán, donde además de tener un gran éxito evangelizador, contó con la adquisición de Marina<sup>9</sup> (hablante de náhuatl y maya) y de Aguilar (hablante de maya y español) como intérpretes que facilitarían la conquista de Nueva España (Timmer 480). Con esto trata de superar otro límite ideológico, esta vez español, que sitúa "las cosas del Yucatán" en un plano subordinado.

Landa reivindica la importancia de la colonia, de los indígenas, de lo autóctono y muestra distanciamiento de los intereses españoles. Estas son algunas de las claves del futuro pensamiento criollo que ya afloran en los inicios de la colonización. La incipiente transformación del pensamiento landiano es patente. El franciscano se sitúa permanentemente en la frontera, como hemos comprobado en este análisis: en la frontera física del imperio, en la ideológica, en la política, en la religiosa y en la lingüística, por mencionar sólo algunas. Por todo ello sufre, a la vez que provoca, un proceso transculturador. Los modos de provocarlo son diversos y pasan por su labor inquisitorial y su escritura de la *Relación de cosas de Yucatán*; la destrucción y la creación; la desculturación y la neoculturación.

Para finalizar me gustaría recordar que Víctor Von Hagen dijo de los frailes españoles "that they were at once destined to be the destroyers and conservers of Maya culture" (200). Yo he propuesto además que, en el caso de Landa, eso forma parte de su proceso de transculturación. Por supuesto, no pretendo de ningún modo alabar ni condenar ninguna de las acciones de este fraile franciscano, sino simplemente plantear una perspectiva posible que revela su situación liminal a diferentes niveles y explica las aparentes incoherencias y paradojas que lo rodean.

---

1 Problematizaré posteriormente la autoría de este texto.

2 Utilizo *protocriolla* para referirme al proceso de transculturación que servirá de base para el futuro surgimiento de la identidad criolla. Como menciona Bernard Lavallé "el llamado criollismo fue ya notable desde las primeras décadas de la presencia hispana en América" (38).

3 Para una explicación del caso relatada por el propio Landa, ver el capítulo IV "Conquistadores y clérigos" de la *Relación de las cosas de Yucatán*.

4 "[L]as páginas finales de esta parte de la *Relación* han servido a los mayistas para poner los cimientos de su ciencia." (Rivera 11)

5 Mignolo dice, "I prefer the term colonial semiosis to transculturation, which, in the first definition provided by Ortiz, maintains the shadows of 'mestizaje.' Colonial semiosis emphasized, instead, the conflicts engendered by coloniality at the level of social-semiotic interactions, and by that I mean, in the sphere of signs."



6 Utilizo la traducción al español del término "contact zone" acuñado por Pratt.

7 Estoy de acuerdo con Serge Gruzinski en que el término "cultura" sustenta la creencia en una totalidad coherente y estable con contornos claramente definidos y capacidad de condicionar comportamientos (45) lo cual cuestionaré a lo largo de este estudio. También comparto la noción de plasticidad que Ángel Rama le adjudica a la "cultura."

8 Para una visión más amplia de los conflictos con los franciscanos durante la colonia ver Brading.

9 Conocida actualmente por los mejicanos como la Malinche.

### Obras citadas

Alberro, Solange. "La emergencia de la conciencia criolla: el caso novohispano." ed. José Antonio Mazzotti. *Agencias criollas: la ambigüedad "colonial" en las letras hispanoamericanas*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.

Brading, D. A. *The first America: the Spanish Monarchy, Creole Patriots, and the Liberal State, 1492-1867*. NY: Cambridge UP, 1993.

Gruzinski, Serge. *La pensée métisse*. Paris: Fayard, 1999.

Landa, Diego de. *Relación de las cosas de Yucatán*. ed. Miguel Rivera Dorado. Madrid: Historia 16, 1985.

---, Alfred Marston Toser trad. *Landa's Relación de las cosas de Yucatán, a translation*. Cambridge: The Museum, 1941.

Lavallé, Bernard. "El criollismo y los pactos fundamentales del imperio americano de los Habsburgos." Ed. José Antonio



- 
- Mazzotti. *Agencias criollas: la ambigüedad "colonial" en las letras hispanoamericanas*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000.
- Mignolo, Walter D. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*. Princeton: Princeton UP, 2000.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial eyes: travel writing and transculturation*. N Y: Routledge, 1992.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- Rivera, Miguel. Introducción. *Relación de las cosas de Yucatán*. Por Diego de Landa. Madrid: Historia 16, 1985. 7-33.
- Thomson, Edward. *People of the Serpent*. NY: Houghton Mifflin, 1932.
- Thomson, Donald E. *Maya Paganism and Christianity*. New Orleans: Middle American Research Institute, 1954.
- Timmer, David. "Providence and Perdition: Fray Diego de Landa Justifies his Inquisition against the Yucatecan Maya." *Church History* 66 (1997): 447-488.
- Tozzer, Alfred M. *Landa's Relación de las Cosas de Yucatán*. Cambridge: Harvard UP, 1941.
- Von Hagen, Víctor. *The Ancient Sun Kingdoms*. NY: Mentor, 1960.
- Walker, Deloris. "The Dual Religion of the Mayas (Mayan Assimilation of Catholicism at the Time of Diego de Landa, 1570)". Trabajo de investigación. Winona State College: Publicación privada, 1967.

**Étude sur l'imaginaire baudelairien du mouvement  
dans *Le Spleen de Paris* et *Le Peintre de la Vie moderne***

Adriana Chimu  
*Harvard University*

Les vingt *Petits Poèmes en Prose* que Baudelaire publie dans *La Presse*, en 1862, sont précédés d'une dédicace à son éditeur Arsène Houssaye. Sous prétexte de s'adresser au directeur littéraire de *La Presse*, Baudelaire met à profit cet espace préfaciel pour y introduire, à mots couverts, et d'un humour subversif, le projet esthétique même de son ouvrage, dans son caractère expérimental et novateur. Aussi tient-il à écarter d'emblée les accusations que pourrait adresser une rhétorique conventionnelle et désuète à son corpus de poèmes en prose, en raison de la nouveauté de son économie compositionnelle et logique :

Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement.<sup>1</sup> (1: 275)

Une expression idiomatique négative ("sans queue ni tête") est ici positivement renversée ("tout, au contraire, y est à la fois tête et queue") par une ironie qui l'abuse délibérément dans sa métaphoricité même. De même, un canon littéraire indiqué négativement est implicitement remis en cause par le scandale positif d'une structure littéraire innovatrice, s'inscrivant en faux contre certains principes établis de cohérence formelle d'un ouvrage littéraire.

D'où les interrogations qui feront l'objet de cette étude : en quoi consistent précisément ces nouveaux critères d'organisation interne du texte que semble ici proposer Baudelaire? Quelle est l'originalité de la conception qui préside à la constitution de son ouvrage, et qui, débordant les contraintes formelles du passé, engendre le miracle d'une prose poétique "musicale sans rythme et

sans rime" (1: 275)? Dans son entreprise souterraine de délimiter la structure caractéristique de cette nouvelle forme littéraire, la dédicace à Arsène Houssaye fait constamment appel à un principe de mouvement, développé à travers divers réseaux de métaphores. Ces récurrences métaphoriques seront ici analysées en rapport avec un imaginaire similaire du mouvement, présent dans *Le Peintre de la Vie Moderne*. Texte publié en 1863, dans lequel on a pu voir "le plus grand des poèmes en prose de Baudelaire,"<sup>2</sup> *Le Peintre de la Vie Moderne* peut en effet être lu comme un commentaire indirect du projet esthétique des *Petits Poèmes en Prose*. À l'intérieur de notre discussion de la poétique expérimentale des *Petits Poèmes en Prose* à travers l'analyse particulière de l'imaginaire baudelairien du mouvement, nous interrogerons finalement l'intervention de Baudelaire dans le débat contemporain autour du concept de "réalisme". Nous discuterons ainsi la dénonciation de Baudelaire d'un réalisme dit "positiviste" (2: 627) en peinture comme en littérature, ainsi que sa conception originale d'un réalisme alternatif, plus authentique et plus naturel à la création artistique.

### **Un principe de mouvement : sujet créateur, monde moderne, écriture**

La fascination de Baudelaire pour le mouvement imaginatif est éminemment visible dans sa critique d'art. En effet, dès le *Salon de 1846*, Baudelaire soutient que "la grande qualité du dessin des artistes suprêmes est la vérité du mouvement" (2: 435). Cette esthétique baudelairienne du mouvement semble cependant acquérir une cohérence thématique particulière à l'intérieur de deux textes—la préface aux *Petits Poèmes en Prose* et *Le Peintre de la Vie Moderne*—, proches par la chronologie, et solidaires par leur contenu pseudo-programmatique. En identifiant la spécificité du mouvement imaginatif à l'intérieur de ces deux textes, nous délimiterons plusieurs champs régis, à l'intérieur de cet imaginaire, par un principe similaire de mobilité, thématisé à plaisir.

Dans la préface-dédicace des *Petits Poèmes en Prose*, Baudelaire évoque d'abord une certaine mobilité métaphorique de



son texte, qui vient à être comparé tour à tour à un *serpent*, à une colonne vertébrale, à une "fantaisie tortueuse," à une "vis," et à un "kaléidoscope." Parler de la nouveauté du volume revient ainsi à l'assimiler à une structure littéraire sinueuse et mouvante, dont l'apparente régularité en spirale s'avère cependant être brisée par un certain principe de discontinuité. Les petits poèmes en prose constituant le volume apparaissent comme des fragments autonomes, à caractère dissociable, également appelés "vertèbres," "morceaux," "tronçons." D'où les qualités surprenantes de cette nouvelle forme littéraire:

Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture [...]. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier.  
(1: 276)

Ainsi cette entité littéraire instable, faite d'éléments interchangeable, permutable à volonté, paraît-elle trouver sa force cohésive dans un principe de mouvement de qualité sinueuse et discontinue, réunissant des morceaux disparates dans un ensemble homogène, à la manière des configurations changeantes d'images d'un kaléidoscope.

La tendance à l'eurythmie dans les *Petits Poèmes en Prose*, doublée de la propension contraire vers le discordant, a en effet souvent été montrée par la critique baudelairienne. Le volume s'emploie constamment à subvertir toute tonalité régulière, et tout lyrisme euphonique, par des changements de direction presque spasmodiques, et par des irrutions de l'anti-lyrique. Qu'il s'agisse d'actions, voix, sons, ou mots discordants, l'intrusion angulaire de

la dissonance à l'intérieur de la surface régulière du texte paraît omniprésente dans le volume. La poésie lyrique, quant à elle, devait garder un mouvement élastique, ondulé et uni, comme celui des grands fleuves, et parer à toute tentation de discordance ou de cassure:

C'est du reste le caractère de la vraie poésie d'avoir le flot régulier, comme les grands fleuves qui s'approchent de la mer, leur mort et leur infini, et d'éviter la précipitation et la saccade. La poésie lyrique s'élance, mais toujours d'un mouvement élastique et ondulé. Tout ce qui est brusque et cassé lui déplaît. (1: 468)

A la différence de cette poésie harmonieusement mouvante et liquide, ce que le poème en prose introduit comme l'une de ses spécificités, c'est précisément cette nouvelle composante du saccadé, du heurté et de la disjonction. L'orientation poétique des *Fleurs du Mal* se trouve ainsi subvertie dès le seuil des *Petits poèmes en Prose*, où, comme par coïncidence, surgit, pour illustrer une tentative de prose lyrique, un cri strident de vitrier.

Ce principe de mouvement régissant la constitution d'un texte littéraire libéré de tout critère extérieur d'organisation structurale évoque cependant, dans l'imaginaire baudelairien, la motion de deux autres domaines spécifiques. La dynamique particulière au texte des *Petits Poèmes en Prose* devient ainsi métaphoriquement comparable aux rythmes internes du sujet créateur et du monde moderne, deux univers que nous interrogerons dans ce qui suit.

Premièrement, la dédicace à Arsène Houssaye parle d'un processus d'adaptation du principe littéraire à la mobilité d'un autre univers, tout à la fois appelé "âme," "rêverie," "esprit," ou "conscience," et que nous évoquerons désormais sous le nom d'"imagination créatrice," nous appuyant sur la fonction primordiale assignée par Baudelaire à cette faculté:

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? (1: 275-276)

On reconnaît sans peine dans les "mouvements lyriques de l'âme" et les "ondulations de la rêverie" un retour de la régularité sinueuse, ici thématifiée en rapport avec la mobilité d'une imagination créatrice que traduirait idéalement la "souplesse" d'une prose poétique. En parlant ailleurs de la pensée de Quincey, Baudelaire l'appellera non "seulement sinueuse; le mot n'est pas assez fort; elle est naturellement spirale" (1: 515). Les "soubresauts de la conscience" introduisent également, à l'intérieur de ce mouvement régulier de l'imagination, le thème qu'on a vu de la discontinuité abrupte, que semble reproduire de manière similaire le caractère "heurté" de l'œuvre littéraire.

Deuxièmement, l'idéal même d'écrire de la prose poétique remonte, nous dit Baudelaire dans la dédicace du volume, à l'expérience de la vie moderne et urbaine:

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. (1: 276)

Cette même vie moderne sera cependant décrite, tout au long du *Peintre de la vie moderne*, en termes, précisément, de mouvement ondoyant, et de collection infinie d'instantanés transitoires:

Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. (2: 691)



Faisant écho aux "ondulations de la rêverie," le flux de la vie moderne est également perçu dans un registre aquatique, en tant que "fleuve de la vitalité, si majestueux et si brillant" (2: 692). Dans l'imaginaire du *Peintre de la Vie moderne*, ce mouvement ondoyant du monde moderne correspond toutefois à une succession de moments disparates, dont le caractère essentiellement fugitif pousse l'artiste à tenter d'y adapter ses techniques d'expression :

Il y a dans la vie triviale, dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l'artiste une égale vélocité d'exécution. (2: 686) C'est la peur de n'aller pas assez vite, de laisser échapper le fantôme avant que la synthèse n'en soit extraite et saisie; c'est cette terrible peur qui possède tous les grands artistes et qui leur fait désirer si ardemment de s'approprier tous les moyens d'expression, pour que jamais les ordres de l'esprit ne soient altérés par les hésitations de la main. (2: 699)

D'où l'éloge baudelairien de l'esquisse, dans le *Peintre de la vie moderne*, et du poème en prose, son équivalent presque dans le *Spleen de Paris*, comme nouveaux "moyens d'expression" correspondant à la volonté de l'artiste de capter au passage les fantômes fugitifs du flux de la vie moderne. Si la "grâce mouvante de tous les éléments de la vie" (2: 692) s'avère difficile à "sténographier," c'est que le simple mouvement d'un carrosse ou d'un vaisseau est déjà fait d'une succession complexe et presque incontrôlable de figures discontinues :

Dans quelque attitude qu'elle soit jetée, avec quelque allure qu'elle soit lancée, une voiture, comme un vaisseau, emprunte au mouvement une grâce mystérieuse et complexe, très difficile à sténographier. Le plaisir que l'oeil de l'artiste en reçoit est tiré, ce semble, de la série de figures géométriques que cet objet, déjà si compliqué, navire

ou carrosse, engendre successivement et rapidement dans l'espace. (2: 724)

Un condensé de la plupart des *topoi* de l'imaginaire baudelairien du monde moderne se trouve, en germe presque, dans cette vision d'un carrosse: mobilité mystérieuse et complexe, rapide succession temporelle au flot apparemment régulier et continu, la vie moderne se pose à l'artiste moderne comme réalité difficile à capter, constituée de moments discontinus et évanescents d'instantanéité.

### **Traduire et digérer. Le Kaléidoscope.**

Régularité sinueuse et discontinuité, eurythmie et discordance: nous venons de voir comment cette double thématization parcourt, à travers des réseaux homogènes de métaphores, l'imaginaire baudelairien portant sur le produit littéraire, l'imagination créatrice et le monde moderne. Un phénomène étrange d'interférence et d'adaptation semble présider à cette série de parallélismes reliant le monde, le sujet créateur et la littérature. C'est précisément sur la perception d'un rapport nécessaire d'adéquation entre la contingence de la vie moderne, la vision interne de l'artiste, et son expression artistique, que paraît, selon nous, se fonder la poétique innovatrice des *Petits Poèmes en Prose*. Celle-ci engendre, de cette manière, une forme littéraire entièrement en rapport avec une certaine *imago mundi*, symboliquement accordée, à son tour, aux rythmes profonds de la vie moderne.

Le texte baudelairien commente en outre ce rapport d'analogie, au travers de plusieurs images auto-référentielles. Le parallélisme de ces trois entités est d'abord souvent associé à un processus de "traduction," à l'intérieur duquel l'œuvre d'art s'emploie à "rendre" fidèlement les deux univers, et les deux "langages," de l'imagination créatrice, et du monde extérieur. Le *Peintre de la vie moderne* parlera ainsi de la "force vitale de cette traduction légendaire" (2: 698) de la vie moderne accomplie par Constantin Guys. Il ne s'agit certainement pas ici d'un désir épistémologiquement ingénu de reproduire machinalement certains mécanismes du réel. Bien au contraire, il y est question, comme dans le *Salon de 1846*, d'interpréter les intentions exprimées par

les signes sensibles du réel, dans un autre idiome porteur, en l'occurrence celui de la littérature:

Le dessin est une lutte entre la nature et l'artiste, où l'artiste triomphera d'autant plus facilement qu'il comprendra mieux les intentions de la nature. Il ne s'agit pas pour lui de copier, mais d'interpréter dans une langue plus simple et plus lumineuse. (2: 457)

*Le Peintre de la vie moderne* évoque également la nécessité que "le langage du rêve soit nettement traduit" par l'exécution artistique, et fera l'éloge de Constantin Guys pour "traduire fidèlement ses propres impressions" (2: 698). Le canevas de la dédicace à Arsène Houssaye emploie à son tour le verbe "traduire," avant que la version finale n'utilise l'image, déjà commentée, de l'"adaptation:"

Qui est celui de nous qui n'a pas rêvé une prose particulière et poétique pour traduire les mouvements lyriques de l'esprit, les ondulations de la rêverie, et les soubresauts de la conscience? (1: 365)

Dans cette logique interprétative, le lecteur lui-même est tenu de faire œuvre de traduction, et être "le traducteur d'une traduction toujours claire et enivrante" (2: 698). Passer du langage du réel ou de l'imagination créatrice au langage de la littérature, ou même du langage de la littérature au langage de l'imagination lectrice, suppose bien évidemment l'invariance d'un certain contenu sémantique originel, diversement rendu dans différents idiomes. Un même principe semble se maintenir constant dans le passage d'un domaine ontologique à l'autre, sorte de "mobilité" primordiale que réintègre chaque fois un médium nouveau.

D'où un processus de "digestion" qu'accomplit, en termes baudelairiens, l'imagination créatrice, dans son interaction avec le monde visible. La transfiguration artistique du réel se fait en l'"absorbant," en le "mangeant," en le "digérant." La faculté de la mémoire d'un artiste a ainsi "pris l'habitude d'absorber vivement la



couleur générale et la silhouette, l'arabesque du contour" (2: 698). L'univers visible, "magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative," est également vu, dans le *Salon de 1859*, comme "une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer" (2: 627). Le processus de création littéraire devient l'équivalent d'une sorte de métabolisme, qu'il s'agit de rendre aussi naturel qu'une digestion parfaite :

[...] pour que finalement l'exécution, l'exécution idéale, devienne ainsi inconsciente, aussi coulante qu'est la digestion pour le cerveau de l'homme bien portant qui a bien dîné. (2: 699)

La figure complexe du "kaléidoscope," mentionnée à la fois dans *Le Peintre de la Vie Moderne*, et dans le canevas de la préface aux *Petits poèmes en prose*, rend également compte, et de manière fondamentale, de ce principe baudelairien d'adéquation du monde, du sujet créateur, et de la littérature. Etymologiquement, kaléidoscope signifie tout simplement regarder (*skopein*) les différents aspects ou formes (*eidos*) du beau (*kalos*). Instrument optique à l'intérieur duquel des morceaux de verre coloré se reflètent dans des miroirs en permanente rotation, de façon à former une suite rapide de dessins discontinus, le kaléidoscope semble contenir déjà tous les éléments symboliques lui permettant de fonctionner en tant que blason de l'imaginaire baudelairien du mouvement, tel qu'il vient d'être relevé. Le peintre de la vie moderne sera en effet assimilé à un immense "kaléidoscope," représentant à travers les miroirs mobiles de sa conscience la multiplicité mouvante et colorée du monde :

Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de

tous les éléments de la vie. C'est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive. (2: 692)

A son tour, le canevas de la préface au *Spleen de Paris* présentera le volume des petits poèmes en prose lui-même comme "ouvrage tenant de la vis et du kaléidoscope" (1: 365). Face à un monde infiniment divers et mobile, la conscience créatrice, s'érigeant en kaléidoscope, produit ainsi une œuvre kaléidoscope elle-même, rendant par ses jeux optiques intermittents, les rythmes mouvants et saccadés du monde moderne.

### *Si réalisme a un sens (2: 58)...*

Forme littéraire expressément tournée vers le monde moderne et la multiplicité de ses spectacles, le *Spleen de Paris* a maintes fois amené le discours critique à parler de "réalisme" par rapport à son type de représentation. Claude Pichois, entre autres, s'est servi de ce concept pour évoquer le caractère "contre-idéaliste" des *Petits Poèmes en prose*, s'opposant au "romantisme" des *Fleurs du Mal*:

En effet, après avoir donné avec les "Fleurs du Mal" l'expression la plus profonde du romantisme français, avec le "Spleen de Paris" Baudelaire veut donner la poésie du réalisme, si cette poésie est possible. Aux "Fleurs du Mal" font vraiment pendant les "Fleurs du banal" (1: 1305)

Dans quelle mesure peut-on cependant parler d'un réalisme baudelairien? Si réalisme il y a en effet dans le *Spleen de Paris*, il exige toutefois d'être soigneusement cerné et explicité. Nous nous proposons de montrer par la suite comment le volume des *Petits Poèmes en Prose* réinvente en fait le concept de réalisme, et propose tacitement, à côté d'une poétique expérimentale, une esthétique dissidente du réalisme.

Le mot "réalisme" provoque, comme on le sait, tout un débat à l'époque, par son ambiguïté et la diversité stupéfiante de ses usages. Chargé souvent d'une implication d'immoralité, le mot avait servi à la condamnation de Baudelaire, qu'on avait vu coupable d'un "réalisme grossier et offensant pour la pudeur" (2: 1123), et, similairement, au blâme même de Flaubert. La controverse autour du concept préoccupait bien entendu Baudelaire, dont les réactions polémiques, et les tentatives de définir un réalisme plus adéquat aux aspirations profondes de la littérature, s'espacent sur une période assez large de sa carrière. Il s'agissait pour lui de déterminer "cependant, if at all, si Réalisme a un sens. Discussion sérieuse. Tout bon poète fut toujours réaliste" (2: 58). Et de prendre d'emblée les armes contre un réalisme borné qu'il appelle positiviste, et qui, se donnant pour objectif une reproduction improbable du réel, [...] "diminue de respect pour lui-même, et se prosterne devant la réalité extérieure" (2: 619). Cette doctrine "ennemie de l'art" (2: 620) croit, dans sa myopie, pouvoir atteindre sans faille à une réalité extérieure qu'elle suppose implicitement accessible au savoir:

Regard à la Dickens [...]. Comme il étudie minutieusement, il croit saisir une réalité extérieure. Dès lors, réalisme, - il veut imposer ce qu'il croit son procédé. (2: 58)

Mieux vaut-il, à ce moment-là, un art illusionniste conscient de l'artificialité de ses techniques et des limitations de ses représentations, comme les "dioramas" de l'époque. Ces tableaux panoramiques sur toile, présentés dans une salle obscure, donnaient l'illusion, grâce à des jeux de lumière, du réel en mouvement:

Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. [...] Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir.



A l'opposé, la formule éminemment innovatrice du *réalisme* baudelairien, libéré des illusions et des trahisons du positivisme, sera essentiellement définie par un même rapport d'adéquation de la vision artistique, centrale et singulière, à son expression littéraire, et au monde extérieur.

Dans cette logique "réaliste" originale, la fidélité de l'oeuvre à la nature créatrice de l'artiste supplantera toute fidélité exacte à la nature: "l'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon qu'il voit et qu'il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature" (2: 620). Un rapport de sincérité relie ainsi l'expression artistique à l'impression subjective: "Equation entre l'impression et l'expression. Sincérité" (2: 58); d'où la nécessité d'un langage esthétique qui "transcrive le plus immédiatement possible la singularité de la vision" (2: 378).

Cette vision singulière oriente également l'interaction de la conscience artistique avec le monde extérieur. L'artiste ne copie pas machinalement le "dictionnaire de la nature," mais l'approche et l'utilise, comme le dira le *Salon de 1859*, à travers le prisme central de sa conception subjective:

La nature n'est qu'un dictionnaire, répétait-il [Delacroix] fréquemment. Pour bien comprendre l'étendue du sens impliqué dans cette phrase, il faut se figurer les usages nombreux et ordinaires du dictionnaire. On y cherche le sens des mots, la génération des mots, l'étymologie des mots; enfin on en extrait tous les éléments qui composent une phrase et un récit; mais personne n'a jamais considéré le dictionnaire comme une composition dans le sens poétique du mot. Les peintres qui obéissent à l'imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s'accordent à leur conception; encore, en les ajustant avec un certain art, leur donnent-ils une physionomie toute nouvelle. Ceux qui n'ont pas d'imagination copient le dictionnaire. (2: 625)

L'épiphanie d'une réalité trans-réelle couronnera à la fin ce processus de création autrement "réaliste." Ce sera sous la forme d'un ouvrage aux images "plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive" (2: 552), où les choses renaîtront "naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur" (2: 553). Au bout de son cycle, le "réalisme" baudelairien retrouve ainsi la vie et la réalité nouvellement découvertes du littéraire. Avec un mot de Baudelaire, "la poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que dans un autre monde" (2: 58).

### **Une poétique de l'adéquation substantielle**

Au seuil des *Petits Poèmes en Prose*, Baudelaire signale, comme on vient de le voir, l'injustice qu'il y aurait à dire, à propos de son volume, qu'il n'a "ni queue ni tête." Injustice ou aveuglement par rapport au caractère novateur de son esthétique qui, loin de contester la légitimité d'un principe de cohérence en littérature, le fait uniquement dépendre d'une nouvelle dynamique d'organisation interne du texte littéraire. Ce qui se traduit, dans le cas des *Petits Poèmes en Prose*, par une poétique d'adéquation principielle, où la littérature intègre une certaine substance primordiale organisant, dans l'ordre ontologique, le monde réel et l'imagination créatrice. L'oeuvre moderne devient possible par contamination d'essences entre un sujet créateur, un objet et un produit, et trouve une nouvelle légitimité dans sa conformité à un rapport imaginatif au monde. Elle s'applique ainsi à rendre et célébrer un certain mouvement primordial, à travers la singularité d'une vision artistique capable de le capter. L'exigence formelle d'une tête et d'une queue pour un texte littéraire y est remplacée par la volonté de faire accéder l'oeuvre à un certain contenu substantiel et à un authentique statut ontologique. "Extraire la fantasmagorie" littéraire "de la nature" (2: 552) revient alors à l'incorporer aux rimes et rythmes moteurs de l'univers, ainsi "sténographié."

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes* (Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. 2 volumes Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975-1976). Les numéros des volumes et des pages de cette édition seront désormais signalés entre parenthèses.

<sup>2</sup> Georges Blin. "Résumé Des Cours de 1868-1969" *Annuaire Du Collège de France* 69 (1969-70): 525. Cité dans I: 1418.



## **Il lettore, l'autore e la problematica dell'autobiografia del Settecento**

Gabriele Del Rossi  
*Boston College*

Il Settecento si inclina verso un nuovo concetto di autobiografia, diverso da quello del secolo precedente: non più un reso conto della propria vita ma un'analisi della società contemporanea in cui vive lo scrittore. Nel Settecento italiano, Giambattista Vico inizia questo modo di scrittura memorialistica scrivendo di sé stesso da storico: "Rather, with the candor proper to a historian, we shall narrate plainly and step by step the entire series of Vico's studies..." osserva Fisch (7). L'autore si stacca dalla rappresentazione cronologica degli eventi e riflette sul significato del passato. Le autobiografie settecentesche sviluppano questa caratteristica esaminando la società in un'ottica d'un solo individuo. Osserva George Gusdorf: "The author of an autobiography gives a sort of relief to his image by reference to the environment with its independent existence (29)." L'autobiografia dunque riflette la società insieme alla rappresentazione personale di chi la scrive. In fatti, lo spostamento dell'io (come avviene nella "Vita" di Vico) alla terza persona contrassegna un passo risonante in quasi tutti gli scritti memorialistici. Questi non sono più racconti personali dell'autore ma la sua storia in termini del rapporto con la società, in una prospettiva sociale. Se consideriamo l'autobiografia scritta in questa prospettiva, dubitiamo lo scopo singolare e popolare del raffigurare la vita privata dell'autore. In più ci chiediamo quanta importanza avrà il lettore nella ricezione dell'opera. Data questa nuova configurazione, il lettore non è soltanto destinatario dell'opera ma una sorte di collaboratore dell'autore: il lettore come elemento della stessa società descritto nel libro. Chi legge potrebbe assumere un ruolo triplice: quello del destinatario, del personaggio, e forse anche del co-autore.

Nel Settecento italiano, il movimento letterario iniziato dalla *Vita* di Vico si biforca in due specie: la scrittura autobiografica e quella di *mémoires*. Entrambi esibiscono un protagonista, l'*eroe*, ma la posizione temporale dell'autore in ciascuno di questi due casi è diversa. La scrittura autobiografica è un reso conto della propria vita "in corso," scritta dall'obiettivo di dare al pubblico un impatto immediato, nel quale l'autore e l'opera esistono allo stesso momento. Le memorie invece offrono un'altra prospettiva: quella di risalir al passato. Guglielminetti spiega a questo proposito, "l'esistenza di due grandi categorie di libri sull'individuo: l'una annovera gli scritti destinati a lasciare memoria pubblica dell'autore; l'altra comprende gli scritti che rinviano il contatto immediato coi lettori di là da venire (873)." La *Vita* di Alfieri presenta la forza necessaria per superare gli ostacoli ritrovati nella sua vita; mentre le *Memorie* di Goldoni lanciano un pubblico ultimo appello, quasi una giustificazione delle proprie esperienze vitali.

Arraverso lo studio di uno lo scrittore può comprendere simili esperienze vissute dai suoi contemporanei. Peresempio, la *Vita* di Alfieri si svolge nello studio della "natura umana" ricercato tramite lo studio dell'autore stesso, ovvero dell'individuo da lui stesso meglio conosciuto: "Onde, se io non avrò forse il coraggio o l'indiscrezione di dir di me tutto il vero, non avrò certamente la viltà di dire cosa che non vera sia...Allo studio dunque dell'uomo in genere è principalmente diretto lo scopo di questa opera (30-31)."

Invece Goldoni professa apertamente le sue intenzioni per l'avenire. Dopo un lungo periodo di commedie e opere varie, le *Memorie* dovrebbero definire il loro autore per trovare l'apprezzamento nei posteri. Egli scrive dalla Francia per i futuri lettori della società italiana, con un motivo quasi apologetico: "[...] può darsi che, in capo a qualche tempo, si scopra in qualche angolo d'una vecchia biblioteca una collezione delle mie opere...Ahimè, bisogna pur far sapere ai posteri che Goldoni non ha trovato se non in terra di Francia il riposo, la tranquillità, il benessere...Io ho

pensato che solo l'autore fosse in grado di dare un'idea compiuta e sicura della sua indole...e non ricevesse smentita dai suoi contemporanei, i posteri potrebbero far fondamento sulla sua sincerità (5)."

Alfieri parte dal presupposto dell'individuo per illuminare la problematica sociale, Goldoni inizia con il pubblico per definire la sua difficoltà personale. Il globale contiene l'individuale come il libro è un prodotto dello scrittore, che è un prodotto della sua civilizzazione. Che cos'è, allora, "l'autobiografia" e qual è il ruolo del lettore in queste opere memorialistiche se l'intento implicito dell'autore va al di là dello scrivere di se stesso?

Nello *Specchio di Dedalo* Andrea Battistini osserva che il momento dell'amalgamazione tra l'autore-narratore e l'autore-personaggio, manifesta pure il rapporto autore-lettore tramite il protagonista. Il lettore tenta di rivisitare la propria vita attraverso la "cristallizzazione" del protagonista che il lettore vede come un vero personaggio storico. Malgrado le similitudini tra le due storie, c'è sempre un livello di mutazione che vive nel linguaggio che, in effetti, toglie ogni individualità dall'autore; il linguaggio comune annulla la singolarità autoriale. Battistini aggiunge che il linguaggio concede "la conversione dell'individualità in tipi, espressione di leggi comuni e universali di sviluppo" e cancella "l'essenza stessa dell'autobiografia, fondata sul caratteristico e sulla singolarità di una vita." Infatti, afferma André Jolles, il linguaggio soprattutto dà l'unità e coerenza all'opera: "[...]è il linguaggio stesso a produrre forme semplici, coordinando i dettagli sino a fissarli in unità di ordine superiore (131)." Anche nell'opera narrata nella prima persona, certi avvenimenti non devono necessariamente riguardare l'autore. Dunque si potrebbe argomentare che lo scrivere di sé non sembra di consistere nell'individuale esperienza per se, quanto nel modo in cui l'esperienza viene comunicata al pubblico. Il lettore quindi sembra di tenere la chiave del significato del testo, come Barenghi chiarisce, "Lo scacco dell'autobiografia è acuito dal modo in cui il lettore interpreta il suo testo (147)."



Dall'altro canto, il linguaggio dà un'individualità all'uomo in società dalla quale permette l'autore di auto-esaminarsi. L'autore si identifica in società tramite il suo linguaggio e nel momento in cui si scrive di sé, l'io presente si divide dall'io passato. Lo scrivere memorialistico demarca il tentativo dell'autore di uscire "dalla propria pelle" per vedersi da "una prospettiva esterna al flusso dell'esistenza (139)," oppure per vedersi nell'ottica del lettore. L'autobiografo si mette al posto del suo pubblico: si riconosce come una parte di essa e ricerca il proprio posto, di modo che, come dice Jolles, "l'io si vede a 360 gradi, il suo sguardo coincide con quello dell'umanità." Il linguaggio è quindi una forza unificante che avvicina lo scrittore al pubblico.

Ritorniamo ai testi specifici, per vedere come questi elementi linguistici sono adoperati nelle opere memorialistiche indirizzate al pubblico. In effetti, la *Vita* e le *Memorie* sono descrizioni della vita per arrivare ad un avvenire già conosciuto: esse sono "resocont[i] di una vocazione artistica (Barenghi, 531)." Ogni elemento vissuto contribuisce alla maturità professionale del protagonista. Il rapporto difficile tra il protagonista e la sua "realtà" è descritto negli stili letterari. Per esempio, Alfieri raffigura una "vera e propria rigenerazione" tramite gli alti e i bassi della vita. I suoi interessi letterari vengono realizzati soltanto dopo un "lungo e crasso letargo (II iv 2)," dimostrando la sua gioventù, secondo Barenghi. L'autobiografia di Alfieri sembra uno stanco acquisto dell'identità individuale, guidata dalla volontà di superare gli impedimenti esterni ed interni che ostacolano lo sviluppo della sua inclinazione per una vocazione di scrittore. Le lotte interne ed esterne lo assistono a concentrarsi sulla "conversione letteraria e politica (I iii 1)" che conferma la scoperta di sé stesso.

Alfieri protagonista intende inserirsi nell'ambito letterario staccandosi da quello politico; e qua, conferma di nuovo Barenghi, che qua "è la chiave di volta della *Vita* (538)." La sua presa di posizione rispetto alla rivoluzione francese è il punto dove l'ideologia alfieriana è smascherata. L'episodio stesso ritrae realisticamente un personaggio autentico coinvolto pienamente nella problematica generale dell'uomo, e della storia. Il libro

vorebbe definire la collocazione dell'io nel mondo per trovare il significato dell'esistenza umana. Questo suo esempio della rivoluzione rifiuta il vecchio sistema monarchico nel senso politico, mentre permette l'autore di formarsi il perno del suo pensiero individualistico; secondo il quale l'identità personale consiste nel liberarsi dalle vecchie norme politiche e linguistiche.

Per quanto riguarda la scrittura goldoniana, Barenghi paragona la descrizione personale della vita all'andamento di un fiume senza cascate. Goldoni, nato e vissuto nel ruolo di grande commediografo, sembra di non aver avuto delle grosse difficoltà nella sua vita – come se fosse una vera commedia piacevole. In fatti le sue fonti del *mondo e il teatro* nelle sue sceneggiature rispecchiano il suo approccio vis-à-vis la riforma della *Commedia dell'Arte*: un attentato di precisare i fondamentali del teatro. Sono i simili principi che si trovano nelle *Memorie* secondo Barenghi: "la sostanza e la forma di una realtà unitaria e senza misteri, di cui l'illuminismo riformatore, eliminando gli orpelli e le seguaiataggini di un gusto increscioso e battendo in breccia i pregiudizi di ideologie depravate e anacronistiche, riscopre l'autentico volto (517)." I cittadini diventano i personaggi di una rappresentazione già in corso; il vero teatro è la loro città. In primo piano è il *comico del vissuto* e l'aspetto grottesco della vita personale viene filtrato per fornire un'opera priva della grossolanità ma allo stesso tempo piacevole. Lo scrittore dà tramite le proprie esperienze vissute, un esempio del successo delle sue riforme. Così, Goldoni unisce il comico e il piacevole sia nelle opere teatrali che nelle *Memorie* di modo che lo spettatore e il lettore si identificano con il personaggio che ha vissuto similamente al lavoro scritto del regista.

Il suo modo di dialogare merita attenzione. Spesso il protagonista parla direttamente al lettore e non dialoga quasi mai con sé stesso. Si rivolge al lettore per ritrovare una positiva lezione di ottimismo e morigeratezza, costituendo un protagonista conforme alle sue norme teatrali, spiega Barenghi. Goldoni trasforma i privati momenti umili per plasmare un protagonista reale della comicità quotidiana, "saggio, sereno, bonariamente



arguto, dotato di un autocontrollo che sfiora l'imperturbabilità (571)." Il critico conclude che Goldoni riuscì a farsi un autoritratto corrispondente ai meriti integrali dei suoi personaggi teatrali.

Un altro aspetto interessante riguardo il rapporto tra l'opera e la società è la differenza tra le *Memorie italiane* e i *Mémoires*, titolo evidentemente francese. Altro che una semplice e diretta traduzione, "il progetto di edificazione di un mito personale, perseguito in entrambe le opere, viene attuato nella seconda in maniera assai più studiata e consapevole (520)," dice Barenghi. Nei *Mémoires* appaiono tante novelle e storielle piacevoli di brevi avventure a lieto fine nei quali "il velo di malinconia che rimane...questa volta sembra davvero involontario(523)". Le *Memorie italiane* sono invece un commentario in vari tomi, che riflettono momenti della vita dell'autore, rappresentati in modo estremamente giocoso. L'argomento è diverso nei due testi a seconda degli interessi del pubblico.

A questo punto, vorrei soffermarmi sulla questione dell'individualità dell'autore e introdurre una più teorica. Nasce infatti la domanda: chi "parla" veramente al lettore? Roland Barthes, nel *Death of the Author*, afferma che ogni frase è composta di strati di interpretazione che "decostruiscono" l'autore e quindi lo scrivere è la distruzione di ogni voce.<sup>1</sup> Il libro è un campo neutro in cui l'autore perde la propria identità nel momento in cui un episodio reale viene descritto: l'identità dell'autore viene oscurata tra l'evento vissuto e lo stesso evento raccontato. Perciò, l'autore è assente durante la lettura del libro; lui non è più quello che parla ma è sostituito dal suo linguaggio. Non possiamo identificare obiettivamente lo scrittore che si presenta solo tramite il linguaggio. Gli episodi descritti non hanno un legame con la realtà del lettore tranne quello di essere un segno per qualcos'altro.

Non soltanto l'atto di scrivere ma il tempo allontana l'autore dall'opera scritta. L'autore vive *a posteriori* alla compiutezza dell'opera. Dunque lo scrivere non può essere considerato un atto di registrazione, di osservazione, o di documentazione, ma, come lo chiamano i linguisti, "a performative...verbal form...in which the speech act has no other



content...than the act by which it is uttered [...] (52)." Se lo scrivere delinea un luogo privo di voce (e quindi, privo di origine, cioè la voce dell'autore), l'unico elemento che veramente "parla" è il linguaggio stesso: l'elemento che mette in dubbio la problematica dell'originalità linguistica (ci ricordiamo della nota domanda di Saussure - cosa fu prima: la *langue* o la *parole*?).<sup>2</sup>

Barthes propone che "a text consists not of a line of words, releasing a single 'theological' meaning...but of a multi-dimensional space in which are married and contested several writings, none of which is original...the writer can only imitate an ever anterior, never original gesture (53)." L'autore soltanto imita gli scritti precedenti e la sua opera diventa un tessuto di un linguaggio pre-fabbricato, manifestando l'influenza di diverse culture intrecciate: eppure nuove terminologie vengono definite attraverso quelle vecchie. Così, conclude Barthes, "life merely imitates the book, and this book itself is but a tissue of signs, endless imitation, infinitely postponed(53)." In questa multi-dimensionalità, bisogna *districare* il significato e non *decifrarlo*: non ci può essere mai una fine alla catena dei significati e quindi il messaggio dello scrittore possa averne un numero infinito.

Questo numero infinito di significati si diminuisce ad un punto solo: al lettore. I giochi di parole, le *double entendre*, le metafore, le allegorie si convergono al lettore che li interpreta per formulare "un suo messaggio" estrapolato dell'opera letteraria. Il lettore legge il libro partendo dal presupposto della propria società e della propria esperienza, infatti "the unity of a text is not in its origin but in its destination (54)" osserva Barthes. Il destinatario è impersonale (che cosa ne possiamo sapere di lui?) ma comunque contiene tutta la conoscenza necessaria per comprendere una scrittura. L'autore e il lettore non sono mai coesistenti. L'uno dipende dall'altro nel creare un significato ma non simultaneamente: "The birth of the reader must be required by the death of the author (55)". Quindi "la morte" dell'autobiografo potrebbe permettere al lettore di prendere suo posto, e di diventare un indiretto "co-autore" dell'opera memorialistica.

<sup>1</sup> Roland Barthes, "Death of the Author" *The Rustle of language*, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1986) 49.

<sup>2</sup> Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* Ed. Charles Bally and Albert Sechehaye; trans. Wade Baskin. (New York: McGraw-Hill Book Co., 1966) 18-19. "Doubtless the two objects are closely connected, each depending on the other: language [*la langue*] is necessary if speaking [*la parole*] is to be intelligible and produce all of its effects; but speaking is necessary for the establishment of language, and historically its actuality always comes first. How would a speaker take it upon himself to associate an idea with a word image if he had not first come across the association in an act of speaking?"

### Testi citati

- Alfieri, Vittorio. *Vita*, a cura di Vittore Branca. Milano: U. Mursia Ed. S.p.A., 1983.
- Barenghi, Mario. "Vite, confessioni, memorie," *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*. Vol. 3. F. Brioschi e C. DiGirolamo direttori. Torino: Bollati, 1993.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author," *The Rustle of Language*. New York: Hill and Wang, 1986.
- Battistini, Andrea. "L'io e la Memoria," *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*. Vol. 2. F. Brioschi e C. DiGirolamo direttori. Torino: Bollati, 1993.
- , "Il Fluido della Vita e il Cristallo," *Lo Specchio di Dedalo: Autobiografia e Biografia*, Bologna: Il Mulino, 1990.
- Fisch, Max Harold and Thomas Bergin. "Porcia's 'Proposal' and Vico's Autobiography," "The Autobiography and the New Science," *The Autobiography of Giambattista Vico*. New York: Cornell University Press, 1944.
- Goldoni, Carlo. *Memorie*, a cura di Eugenio Levi, Torino: Einaudi Ed, 1967.
- Guglieminetti, Marziano. "Biografia ed autobiografia," *Letteratura Italiana*, Vol. V, *Le Questioni*, diretta da A. Asor Rosa, Torino: Einaudi Ed, 1982.

de Saussure, Ferdinand. *Course in General Linguistics*, Ed. Charles Bally and Albert Sechehaye; trans. Wade Baskin. New York: McGraw-Hill Book Co., 1966.



*L'île et une nuit* de Daniel Maximin: Ecriture d'écriture

Sabrina Draï Wengier  
*University of Miami*

"A ton singulier pluriel." Le titre de cet article de Daniel Maximin annonce la célébration de la pluralité dans l'œuvre de Maximin, pluralité néanmoins toujours liée à un singulier. Maximin propose des textes créolisés, où les genres littéraires se mélangent, où la voix narrative est constamment remise en question par des jeux de pronoms, où des récits mis en abyme ponctuent la narration, et où l'intratextualité et l'intertextualité entre ses textes et avec le corpus antillais (ou non) font que chaque texte est unique mais devient une partie complémentaire d'un tout. Cette composition littéraire créolisée fait écho aux débats postcoloniaux sur l'essentialisme. Comme l'a retracé Chris Bongie, après des mouvements tels que la Négritude qui proposait une vision polarisée séparant *essentiellement* l'identité et la culture antillaise du colonisé de l'identité et de la culture du colonisateur, des penseurs comme Kamau Brathwaite ont observé que cette polarisation ne correspondait pas à la réalité antillaise et caribéenne marquée en fait par le métissage et l'hybridité (Bongie 627). Cette pensée du métissage ne nie pas pour autant l'importance de préserver les identités *originelles* mais montre que originel et créolisé sont complémentaires plutôt qu'incompatibles. Au milieu de ces débats postcoloniaux entre l'essentialisme et le non-essentialisme, Chris Bongie situe Maximin dans une position intermédiaire: conscient qu'il est nécessaire de conserver une approche essentialiste (fondamentale à l'identité antillaise), il est également conscient que cette identité essentialiste n'est qu'une fiction reconstruite (Bongie 629).

*L'île et une nuit* (1995) me semble très bien mettre en œuvre ce concept d'identité essentialiste en tant que fiction reconstruite en ce que Maximin insiste non seulement sur la fictionnalité du texte mais également sur celle de son protagoniste, Marie-Gabriel. Le texte est ancré dans l'antillanité de Marie-

Gabriel, personnage paradigmatique aussi de la Guadeloupe. Le sujet (antillais) est constamment remis en question, retravaillé par l'ambiguïté qui entoure chaque emploi de pronoms personnels et par l'autoréflexivité du texte, celui de Maximin ou celui de Marie-Gabriel, écrivain elle aussi. *L'île et une nuit* nous propose de vivre sept heures de la vie de Marie-Gabriel, de l'accompagner dans son voyage intérieur alors qu'un cyclone dévaste l'île de la Guadeloupe à l'extérieur de sa maison. Le texte s'achève avec la fin du cyclone et Marie-Gabriel est libérée de ses chaînes fictives, sortie du cadre textuel. Elle émerge à la fin comme un sujet créolisé dans le sens où elle est enfin en mouvement, et non plus immobile à l'intérieur de chez elle, mouvement parallèle à celui de la créolisation qui n'est pas un procédé fixe mais plutôt un "transformative process" (628).

*L'île et une nuit* relie donc indissociablement l'identité à l'écriture. *L'île et une nuit* joue avec cette fictionalité peut-être plus subtilement que les autres volets de la trilogie dont il fait partie—avec *L'isolé soleil* (1985) et *Soufrières* (1987)—en ce qu'à chaque instant, le texte suggère que la vie de Marie-Gabriel ne tient qu'à l'encre sur la page.<sup>1</sup> L'écriture accompagne la vie, que ce soit Marie-Gabriel écrivant son histoire, ou le texte écrivant celle de Marie-Gabriel. Ainsi, contrairement à ce qu'elle croit dans *L'isolé soleil*, Marie-Gabriel est bien "sujet de rature et de littérature" (255). L'écriture est donc une façon de mettre la vie en mots et de l'animer mais c'est également une façon de prolonger la vie. Dans la septième heure, le narrateur s'adresse comme suit à Marie-Gabriel:

Alors tu vas, en ultime message pour différer ta mort cette nuit, répandre le long tracé de tes pages d'écriture, *L'isolé soleil* remontant de tes racines de sang, de boue, de lave, de salive et de sel réinventées. *Les mots ne sont pas du vent. Les*

*mots sont des feuilles envolées au risque de leur verdure.* (163; italiques de l'auteur)

Cette différence, dans le sens derridien du terme, confirme le rapport implicite du titre avec *Les Mille et une nuits*, rendu explicite dans la comparaison de Marie-Gabriel à une "Antillaise Shéhérazade" (163). Comme Shéhérazade, Marie-Gabriel raconte des histoires, *L'isolé soleil*, mais *par écrit*, et c'est ce qui lui permet d'abord de survivre. "Réinventées" signifie que les racines de Marie-Gabriel ont fait l'objet d'une première invention, d'une première fictionalité essentialiste reprise et inventée de nouveau par Marie-Gabriel. Ici, il faut quitter l'écriture, "répandre" l'écriture, car les mots ne sont que des "feuilles envolées."

C'est ce mouvement en dehors de l'écriture qui permet de prolonger la vie. Dans *L'isolé soleil*, Marie-Gabriel s'était réfugiée dans les mots de son roman familial, devenu un "lieu" où elle peut se forger une histoire et une identité. L'écriture apparaît donc d'abord dans une certaine mesure comme un "dernier carré de soleil, d'eau fraîche, de soufre et de parfum" (48) mais l'image qui domine est en fait celle d'une écriture qui n'est qu'une trace sur la page ou sur la plage comme dans le poème qui débute la septième heure: "Une trace / de page nue / aborde / le rivage / une main / déshabillée / crayonne / la plage..." (151) avec l'image de la plage qui suggère le remous des vagues et l'effacement de la trace sur le sable.

C'est donc une écriture au statut fragile qui domine dans *L'île et une nuit*, une écriture prête non seulement à s'effacer mais également à se désintégrer. Des expressions telles que "les pages du livre ouvert dans la fumée d'un mot" (44), "pages muettes dépassant du passé, présences cependant rendues précieuses par leur brusque effacement" (91), "vieilles pages inutiles, mais vitales pour remeubler l'oubli" (91) ponctuent le texte et soulignent la désagrégation et l'évanescence de l'écriture qui, comme l'oralité, devient temporelle et peut être perdue. Ce que Maximin essaie peut-être de mettre en avant au travers de ces métaphores de pages arrachées et effacées est qu'il faut faire confiance aux traces qui



restent *en soi* car le reste, bien que précieux, est toujours "envolé," en danger d'être perdu.

De ce fait, Marie-Gabriel, en voyant des pages effacées tombées de son vieux placard se dit que: "l'essentiel était en lieu plus sûr à l'intérieur" (91). Maximin joue bien entendu sur la double résonance du terme "intérieur" qui peut désigner à la fois le lieu protégé que constitue la maison mais également et fondamentalement le for intérieur et la mémoire de chacun. L'intériorité est d'ailleurs un motif essentiel de *L'île et une nuit*. Le passage du cyclone oblige à rester à l'intérieur et provoque, dans le cas de Marie-Gabriel, une introspection presque forcée. Tout ce qui est extérieur devient négatif. L'imagination même devient dangereuse si elle se réfère à l'extérieur car elle reflète le désastre du cyclone. Ainsi, il faut "ne pas délirer. Mais rêver de l'intérieur" (25), "[refermer] à double tour la porte de l'imagination, [se dépouiller] de son personnage assassiné et de ses vêtements" (46). Mais l'imagination émanant d'une expérience intérieure est en revanche valorisée comme premier pas d'un mouvement de libération. Le texte opère donc une déconstruction de l'imagination notamment au travers de la cinquième heure où le fantôme de sa mère semble-t-il lui dicte de détruire des cassettes de musique qu'elle tient de son père. La voix lui commande donc de:

[Ne pas faire] de provisions de gammes avec de fausses présences. Mais pour ce soir qu'au moins en temps réel ils repassent sous tes yeux avant de disparaître, sans la tricherie de l'improviste enregistré et des mélodies réembobinées pour pallier le silence des absents. [...] Aide-moi seulement à éclairer tes yeux par l'image de mes sons obscurcis. Cache-moi bien silencieusement en toi. (102)

Finalement, la musique, l'écriture, ne font que créer de "fausses présences" qui ne sont pas nécessaires car elles masquent ce qui importe vraiment: les traces qu'elles laissent dans la mémoire.

Au travers de cette déconstruction de l'imagination, Maximin engage une réflexion sur l'écriture. Marie-Gabriel, elle aussi écrivain, établit l'auto-critique de son œuvre:

Aussi, vous refermez vos livres-cavernes d'échos sonores, vos feuilles-carcans et vos pages-camisoles, les fioritures babillées qui déguisent votre solitude. Et vous reposez le feutre à bille sur la table de chevet.

Alors vos pensées commenceront à vous être personnelles. Et vous pourrez déchirer vos pages sans les entendre crier.

*Autocritique: Vous songez à prendre la résolution de renoncer enfin aux mots qui vous font plaisir, aux phrases qui cachent ce que vous pensez, tous les mots et les choses des langues fermées.* (43; italiques de l'auteur)

L'écriture et le livre représentent un lieu d'enfermement ("cavernes," "camisoles"), de mensonge où l'on peut se mentir à soi-même en couvrant sa solitude avec des mots. Pour que l'écriture se libère, il faut d'abord se libérer, libérer ses pensées en posant son stylo et en "[continuant] à livre fermé" (164).

L'écriture n'est donc pas cathartique dans *L'île et une nuit*. Au contraire, elle doit être précédée d'un mouvement introspectif qui fait écho à la recommandation de Confiant, Bernabé et Chamoiseau dans *Eloge de la Créolité* qui prônent un regard tourné vers l'intérieur qui aboutira à la constitution de la conscience de soi et à la libération de l'individu et du collectif antillais (44). Cette perspective intérieure sert de plus à contrer le regard de l'Autre qui a imposé une identité sur les Antilles. Le cyclone, personnifié dans l'Œil serait ainsi emblématique de cet

Autre voyeuriste qui croit pouvoir poser sur l'île et ses habitants un regard panoptique, tout comme l'Œil qui s'installe dans le Salon et observe Marie-Gabriel. Mais cet Œil qui voit tout ne comprend pas tout. C'est un "être" hermétique aux sentiments, semblable au colonisateur en ce qu'il "fait du mal avec du bien" (62).

La fin du cyclone signe la fin de l'écriture, l'un n'allant pas sans l'autre dans le roman. A la différence de l'atemporalité et du caractère non changeant du cyclone, *L'île et une nuit* propose une écriture en évolution, un personnage prêt à prendre l'envol de la libération, à la fois libération par rapport à son passé mais aussi libération du cadre fictionnel qui l'entoure. La position de l'écrivain est totalement remise en question dans cette extraordinairement complexe septième heure qui se partage en deux temps: une première partie dans laquelle l'auteur s'adresse à son personnage et une deuxième partie qui marque la fin de l'histoire en tant que telle. Maximin s'inscrit dans un premier temps en tant qu'invité dans son texte, comme il le dit à Marie-Gabriel: "A l'origine, je t'ai rêvée, puis je t'ai inventée. Puis tu m'as invitée. En toi, en ton cahier" (157). Ce passage peut être à double sens (du fait de la marque du féminin à "invitée"): soit Siméa (la mère de Marie-Gabriel) s'adresse à sa fille fictive qu'elle a inventée de toute pièce, soit Maximin associe son personnage avec celui de la mère et s'adresse alors dans cet état androgyne à son héroïne. Quoi qu'il en soit, il semble qu'une fois qu'on a posé les premiers mots sur la page, la vie fictionnelle s'anime seule et l'auteur ne fait que suivre l'invitation de ses personnages. Maximin déconstruit donc la notion de création d'un texte puisqu'il fusionne le rôle de la mère, créatrice biologique de Marie-Gabriel, avec le sien, créateur au niveau scriptural, créateurs qui deviennent toutefois les invités de leur création. Notons que Maximin est prêt à céder la place à encore un autre créateur, le lecteur/la lectrice peut-être, comme il le dit à Marie-Gabriel: "N'aie pas peur de disparaître ou de renaître par d'autres voix" (166).



La septième heure est donc une triple fin: celle du cyclone, celle de *L'île et une nuit*, mais aussi celle de la trilogie. Maximin intervient à ce moment-là de son texte pour laisser partir ses personnages, les libérer de son emprise textuelle.<sup>2</sup> Il instaure ainsi un dialogue à une voix avec Marie-Gabriel lorsqu'il tente de lui expliquer ce mouvement de libération: "Je te laisse, toi l'imaginée. [...] Tu devras te rappeler à tout instant que le véritable saut consiste à introduire l'invention dans l'existence. [...] La densité de l'histoire ne détermine aucun de tes actes" (155). Maximin libère ici Marie-Gabriel de ses chaînes familiales et historiques—c'est-à-dire *l'essence* qu'elle a toujours cherchée—lui rappelant qu'elles seront toujours présentes, mais qu'elle ne doit pas vivre au travers d'elles. Il la met également en garde sur le fait qu'elle doit apprendre à vivre hors de l'écriture, "introduire l'invention dans l'existence" pour vivre enfin pour elle.

Maximin guide donc la libération de Marie-Gabriel, comme il l'écrit: "J'ai bien tout préparé pour toi. Je te guide, je te quitte, je te guide vers mon abandon" (153); c'est bien l'auteur qui décide de mettre fin à son ouvrage. Mais Maximin se contredit dans son rôle libéralisant. D'un côté, il se pose comme guide, de l'autre, il affirme: "je t'ai seulement accompagnée jusqu'à cette septième heure à la porte du Ciel des Fécondations. [...] ne compte pas sur moi pour trafiquer en fin heureuse d'imaginaires fécondations" (159). Ce sont ses pouvoirs créateurs qu'il met ici de nouveau en scène, faisant comprendre à Marie-Gabriel qu'il ne peut l'aider si elle n'agit pas elle-même. Ainsi, il lui laisse le choix de sa fin: "Ta fin est certaine. Mais comme à la dixième nuit, choisis seulement de quelle sorte tu veux que je te fasse finir" (152). Le terme "fin" signifie la mort à deux niveaux: au niveau textuel puisque de toute façon, le cyclone va tout dévaster et le roman va s'achever; au niveau existentiel puisque pour Maximin, la "vraie" vie semble attendre ses personnages "après le texte," telle une nouvelle naissance. Maximin explique alors à Marie-Gabriel: "Si renaissance il y a, tu porteras toi-même à ton tour le placenta à enfouir sous le manguier" (159), lui confiant ainsi la difficile et concrète tâche de créer la vie.

La voix narrative anticipe une réaction possible de Marie-Gabriel qui dirait à son créateur:

Pourquoi n'emploies-tu pas ton art à empêcher la mort puisqu'il te sert aussi à créer des vivants? Et je lui répondrai que je suis messenger et non pas magicien. Et que même les magiciens des cirques n'ont jamais pu tirer vivants des entrailles des morts que des colombes et des foulards multicolores pour les adieux. (162)

Maximin semble confesser l'impuissance de l'écriture face à la réalité du cyclone mais il se laisse toutefois prendre à son propre jeu en donnant effectivement une fin "heureuse" à Marie-Gabriel qui ne meurt pas mais qui se réveille avec la fin du cyclone.

La notion de l'écrivain comme messenger et non pas comme magicien suggère que les histoires racontées ne sont que *rapportées* de la réalité, une réalité dans laquelle tous ces personnages évoluent et retournent à la fin de l'histoire. En tout cas, le mouvement de libération du cadre textuel, symbolisé dans le roman par la maison, est illustré par le fait que Marie-Gabriel sort de la maison, un lieu fixe, pour se réfugier dans sa voiture, véhicule de la mobilité. Elle est donc sortie de la stase physique du passé dans lequel elle s'était enracinée et par extension, de la vision essentialiste de son identité, se définissant jusqu'alors par l'histoire de ses parents et non pas par la sienne. Dans cette libération, elle semble être à l'image de la Guadeloupe, une île flottante sans racines, mais qui peut quand même fleurir (12). Elle semble également avoir trouvé ce que Maximin appelle, "entre fuite et ancrage, [...] un nouveau centre de gravité: l'errance enracinée" (40).

"Habiter ce pays c'est réapprendre à écrire [...] c'est parler de lui au présent [...] C'est repenser l'œuvre littéraire. C'est repenser sa fonction d'écrivain" (Condé 9-13). Ces citations de

Maryse Condé à propos de la Guadeloupe pourrait en fait résumer l'œuvre de Maximin, *L'île et une nuit*, roman réflexif qui se repense constamment et exige une lecture active de son lecteur/ sa lectrice. Au cours de sa trilogie, Maximin propose un schéma de création complexe dans lequel les personnages sont aussi des créateurs et souvent des écrivains. *L'isolé soleil* offrait une série de narrations en abyme; *L'île et une nuit* met sa propre narration en jeu à l'intérieur du texte produisant ainsi un texte créolisé où tous les éléments sont en mouvement et forment les "contributory parts of a whole," selon la définition que Brathwaite donne de la créolisation (cité dans Bongie 627).

*L'île et une nuit*, c'est aussi et surtout une réflexion sur l'écriture, une fiction fictionnalisée. Maximin déconstruit son rôle d'écrivain en se posant comme médiateur entre le texte et ses personnages plutôt qu'auteur. Il se fait aussi le "messenger" de la nécessité pour chaque écrivain, y compris pour Marie-Gabriel, de se forger d'abord une identité personnelle, séparément d'une affirmation identitaire essentialiste antillaise, avant de pouvoir écrire d'une imagination intérieure. Le texte suggère également la fragilité et la futilité d'une écriture antillaise si elle ne laisse pas de traces dans la mémoire, son impuissance si elle n'est pas accompagnée par l'action. Maximin recommande donc de tourner son regard vers l'intérieur, découvrir son identité sans le regard de l'Autre et ainsi, se créer sa propre fiction identitaire au travers de ses propres expériences, ses traces de lecture, sa mémoire intérieure. *L'île et une nuit* est fondamentalement une écriture d'écriture, une histoire d'écrivain.

---

<sup>1</sup> *L'île et une nuit* est le dernier volet de cette trilogie qui relate le parcours de Marie-Gabriel, orpheline, qui cherche par l'écriture à (re)construire son roman familial pour se forger une identité. *L'isolé soleil* met en scène plusieurs personnages écrivains notamment et le récit se compose de plusieurs textes mis en abymes. Néanmoins, *L'isolé soleil* n'a pas atteint le stade d'autoréflexivité présent dans *L'île et une nuit*.



---

<sup>2</sup> Maximin avait déjà utilisé cette technique d'inclusion dans *L'isolé soleil* où il signe la dernière lettre du roman avec son prénom. Il y amorce déjà l'idée de libération dans la dernière phrase du texte: "et la feuille prend son vol au risque de sa verdure" (281).

### Ouvrages cités

Bernabé, Jean, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant. *Eloge de la Créolité*. Mayenne: Gallimard, 1993.

Bongie, Chris. "The (Un)Exploded Volcano: Creolization and Intertextuality in the Novels of Daniel Maximin." *Callaloo* 17.2 (1994): 627-42.

Condé, Maryse. "Habiter ce pays, la Guadeloupe." *Chemins Critiques* 1.3 (1989): 5-14.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Editions de Minuit, 1967.

Maximin, Daniel. *L'île et une nuit*. Paris: Seuil, 1995.

---. *L'isolé soleil*. Paris: Seuil, 1981.

**The Violent Narration of "Pure" Spain:  
National Identity and Treason in *Reivindicación del conde don Julián* by Juan Goytisolo.**

Margaret Gates Frohlich  
*SUNY at Stony Brook*

Spanish legend has it that a certain Conde don Julián committed treason against the last Visigothic king, don Rodrigo, by facilitating the Muslim invasion of the Iberian Peninsula. Spanish identity, so intimately bound with this foundational narrative, is thus rooted in the concept of treason. Turning against, or back on, the State issues forth a nostalgic utterance for something lost: "pure" Spain. This loss in the past informs future renderings of Spanish identity, which fervently maintain a polemic separation between Arab and Spaniard. Masking the integral role of the Arab, Spain's self-definition is a negative construction: to be Spanish is *not* to be Arab. Juan Goytisolo's novel, *Reivindicación del conde don Julián* (1970), pries apart the binary Spain/Arab. The links that Goytisolo establishes between the State and loyalty reveal that the legend of Julián is constructed upon a negative dialectic that reinforces, while it simultaneously negates, Spain's own internal heterogeneity.

*Politics of Friendship*, by Jacques Derrida (1997), which explores the relationship between concepts of friendship and enmity in the construction of the State, is useful for tracing the particular violence that national discourses produce. The legend of Conde don Julián is one example of such a discourse. National identities that locate the enemy within, as occurs in the case of treason, dedicate themselves to a process of self-definition that constantly flirts with self-destruction. Considerations of treason quickly prompt us to ask what constitutes the authority, or country, to which loyalty is owed *a priori*, and it is a question that it often avoided. As Ángel Sahuquillo notes, "Most critics prefer not to ask very many questions about treason and continue in this way to consider it as something exclusively negative" (290, the translation

is mine). Goytisolo confronts Spain's official historical narratives, conventionally treated as unproblematic, through a violent rewriting of its legends and literary tradition. What emerges is a new version of Spanish history that unabashedly locates treason within itself rather than in an externally positioned traitor/other.

The State, as Derrida develops, is based on the configuration of the friend/enemy:

the State presupposes the political, to be sure, hence it is logically distinguished from it; but the analysis of the political, strictly speaking, and its irreducible core, the friend/enemy configuration, can only privilege, from the beginning and as its sole guiding thread, the State form of this configuration- in other words, the friend or enemy *qua* citizen. (Derrida 120)

Treason is a very particular moment in which the friend becomes in part an enemy: a turning back on oneself in the moment in which one of us threatens what it is to be "us." In this way, a traitor reveals more about the betrayed group than a mere enemy because in one way or another s/he continues to be part of the group and causes it to reify its identity in the rejection, castigation, and exclusion of the one who betrays. From the aforementioned, one can deduce that the self-definition and congealing of the unity of the State lends itself to narratives dealing with the real or invented friend/traitor.

The legend of Conde don Julián has been evoked throughout the years to reinforce the State, and later the nation called Spain, before its "enemies."<sup>1</sup> According to the legend, Julián, governor of Ceuta, allows the Moors to invade the Peninsula in the year 711 as part of his vengeance against the gothic King don Rodrigo, who had raped his daughter Florinda.<sup>2</sup> The name of this raped woman changes from Florinda to Cava, coming from the Arabic *caba*, which means "prostituida, mujer deshonorada" 'prostituted, dishonored woman' (*Romancero* 88). She is positioned as daughter and sometime as the wife of Julián, and she is even left unnamed. This mutability shows that: "without a proper name, the woman in question is significant only in so far



as she is related to Julián, to the man who, having 'lawfully' appropriated the body of 'la fija o la muger', will read the rape as his own, as a violation of his sovereignty" (Epps 44). When she is mentioned, the daughter is cursed for not having avoided her own rape and for having told her father of the event. The *Crónica Sarracina* even suggests that she would have been able to avoid the rape had she yelled out (Flesler 90).

Other characters of the legend are also pushed to the margins and in the romance "Seducción de la Cava" the role of the Moors during the invasion is less emphasized than that of the Spanish Christians (*Romancero* 88). As Daniela Flesler notes, the role of the invaders is often ignored in favor of the actions of Rodrigo and Julián and the will and military strength of the invaders is not mentioned (77). Don Rodrigo's act is considered a "great sin" and Julián is called a "traitor." The Moors are not described negatively and are only mentioned as those with whom Julián consorted. The guilt of the supposed friends of the State is more emphasized than whatever guilt that the Moors may have assumed. An explanation for this could be in part the idea that the divine justice of God determines the results of war and in this way the guilt of the Christians would have to be very strong for God to allow the supposed "infidels" to win as a form of divine punishment.

Treason and guilt are repeated in other romances such as "Venganza del conde don Julián" in which the voice of the narrator laments:

por un perverso traidor/ toda eres abrasada, / todas tus ricas ciudades/  
con su gente tan galana/ las domeñan hoy los moros/ por nuestra culpa  
malvada/ (*Romances de Rodrigo* 2002).

(Owing to a perverse traitor/ all is burned,/ all your rich cities/ with  
their people so elegant/ today the Moors subdue them/ due to your  
wicked guilt)

Also conveying a sense of treason, of faith and confidence lost, or the violation of an allegiance owed to the State is the sentence, "Oh my friends, there is no friend", around which Derrida's *Politics of*

*Friendship* turns. As Derrida indicates, this proverb is of a problematic origin as it is something "referred" to Aristotle in Montaigne's writings in which it is said that the former often repeated it (2). It is a proverb that describes not only the treason by someone who before had been a friend (such as Julián) but also, through its own grammatical construction, it treasons itself: it violates the friendship expressed in the first part by the negation of this in the second. It is a treason that changes the audience itself: if there is no friend, the "friends" that hear the discourse are no longer friends: a "performative contradiction" according to Derrida (27).

What happens to Julián's act of treason as it is narrated by *Reivindicación*?<sup>3</sup> Through a redefinition of treason, the figure of Julián, as the Spanish title *Reivindicación del conde don Julián* suggests, is vindicated. The narrator/protagonist, Álvaro, leaves traditional Spain and returns an Arabic don Julián, mounting an invasion that does not cease to recommence. In one moment, he says,

la patria es la madre de todos los vicios: y lo más expeditivo y eficaz para curarse de ella consiste en venderla, en traicionarla (1995, 203-204)

one's homeland is the mother of all vices: in order to be cured of it as rapidly and completely as possible, the best remedy is selling it, betraying it (1974, 111)

Here treason doesn't occur when the friend of the State turns against it to become its enemy but rather when the person loyal to the cure of her/himself betrays the contagious State.

By linking health to treason, the State becomes the enemy of the cure and the cure a disease. As Ryan Prout says, speaking to the role of illness in *Reivindicación*, "Where Spain offers bacteria, Goytisolo replies with viral infection" (23). If the State is the enemy, the traitor is the friend. "Friends there is no friend" becomes "Enemies, there is no enemy": Enemies (of the contagious State that professes its purity), there is no enemy (that isn't also a friend of the cure). Nietzsche in *Human, All too Human*,

explores the limitations of friendship and says that the person that thinks about the fragility of friendships would admit that there are friends but that they arrive from self-deception: "[T]here are, indeed, friends, but they were brought to you by error and deception about yourself" (193). One implication of this would be that friends of the State come from a deception about the nature of the State and its subjects, which is sickly and self-deceiving.

*Reivindicación* proposes that the State functions in a sick manner and in this way the introduction of a curative process would bring the State to disassemble itself. Illness is no longer something foreign that enters the State, rather it is something that always already existed inside of it. The State under cure would function by collapsing itself: a cure that undoes instead of reconstitutes. If traditionally treason provides the State with an opportunity to reinforce itself in response to a threat, treason in *Reivindicación* has the opposite effect: it introduces a self-criticism of the deceptions that had formerly reinforced the State.

What does this constitutive sickness of the motherland, "mother of all vices" consist of? Tracing the acts of treason in *Reivindicación* points the way. One betrayed (cured) element is the Spanish language. It was by way of a process of unification, legitimating one religion, one crown, and one language, that Spain was formed. When Nebrija gave the first grammar to Queen Isabel, the Castilian language became an arm of the crown. Goytisolo directs this arm of the Spanish tongue against itself, against Spain, its values, and its traditions. *Reivindicación* commits treason against Spanish by violating its traditional rules:

: cuánta proliferación cancerosa e inútil, cuánta excrecencia parasitaria y rastrea! : palabras, moldes vacíos, recipientes sonoros y huecos : qué microbio os secó la pulpa y la apuró hasta la cáscara? : vuestra aparente salud es un grosero espejismo : (1995, 226)

what a cancerous, useless proliferation, what creeping, parasitic excrescences! : words, hollow molds, receptacles that echo empty: what microbe has sucked out your pulp and left only the skin? : your apparent health is a deceptive mirage, a clever illusion: (1974, 132)



In this way the language of *Reivindicación* violently takes itself apart as it is deployed.

Not only does *Reivindicación* treason the linguistic structures of Spanish but also the texts in which this language is written. It mocks the authority and sanctity of Golden Age works and the value of the concept of honor within them. Inside a Tangerine library, the protagonist takes a text of Lope de Vega and squashes the bodies of flies between its pages: "zas!" (112). During this same scene, the word "countryside" appears surrounded by the juicy guts of a spider, thus tainting this idealized part of Spanish territory that, as Linda Gould Levine explains in her notes to *Reivindicación*, has been mythologized by the works of the generation of '98 (1995, 113). The protagonist don Julián rejects the objects of Spanish culture that he has internalized but with which he does not identify, expelling them, vomiting them, and throwing their abject content in the face of the reader.<sup>4</sup> Spanish texts (supposed "friends" of the State) become accomplices of the violence of the narration through constant references and metaphors, phrases and descriptions from these texts that are inserted in the treasonous narration.

Treason in *Reivindicación* extends to national myths such as that of "España perdida" or "lost Spain": the loss of a supposed Christian homogeneity interrupted by the invasion of the Moors. The idea that the Visigoth culture continued without interruption and constituted the unique and true culture of the Peninsula before the invasion of 711 is complicated by the absence of reference to such "loss" until two centuries after the invasion:

Acaso hay que pensar que el sentimiento de la 'pérdida de España' fuese más un producto intelectual de clérigos y mozárabes que redactaban o influían las primeras crónicas del naciente reino cristiano de Asturias- y que buscaban la legitimidad de ese reino en la conservación sin interrupciones del orden visigótico . . . (de la Serna 65)

(Perhaps it is necessary to think that the sentiment of the 'loss of Spain' was more the intellectual product of clerics and Mozarabs that drafted

and influenced the first chronicles of the birth of the Christian kingdom of Asturias- and that sought the legitimacy of this kingdom in the conservation without interruption of the Visigoth order).

This polemic rhetoric that separates Arab and Spaniard is based on the homogeneous purity of "lost" Spain instead of on Spain's linguistic and religious pluralities.<sup>5</sup> Goytisolo's narration infuses the African with the Iberian and vice versa, unfurling the mix in a time turned plural that negates the linear trajectory under girding Spain's official history. The text also pluralizes the subject/protagonist by referring to him as "you" when he is speaking about himself: "que tú eres el laberinto : minotauro voraz, mártir comestible : juntamente verdugo y víctima" (1995, 126); "that you are the labyrinth: the famished minotaur, the edible martyr: at once the executioner and the victim" (1974, 40). This plurality is then multiplied as "you" can be read as being directed to the reader, thus facilitating an identification with the narrator and the violence that he does and receives. The narration interrogates itself in its own creation, opens itself to various interpretations, and we find the narrator asking, "(reality? dream?)" (1974, 185).

The effect produced by the narrative of "lost Spain", however, is one that does not admit to its own fictitious formation but rather treats the binary Spain/Arab as natural rather than arbitrary. Such polemic divisions are common to political discourses, and as Derrida's analysis of the works *The Concept of the Political* and *The Theory of the Partisan* by Carl Schmitt reveal, "everything political is said in the polemic mode" (120). Edward Said's *Orientalism* explores how such polemic discourses, like that of western culture and its creation of the discourse of the "other", are discourses in which the other is not only different but radically opposite (39). Hegemonic identity thus forms itself in a negative manner:

It is enough for 'us' to set up these boundaries in our own minds; 'they' become 'they' accordingly, and both their territory and their mentality are designated as different from 'ours.' To a certain extent modern and

primitive societies seem thus to derive a sense of their identities negatively. (Said 54)

Paradoxically, by moving itself away from the other, it is the figure of the other that this rhetoric continually approaches. The other becomes an integral part of Spanish self-definition: I am *not* that. This process is a dialectical negation that denies its own internal heterogeneity: the other within the self.

Through its biting words, *Reivindicación* treasons "sacred Spain" and puts in its place a brotherhood between Spaniard and Arab. The Arab Julián and himself as a young Spanish child a quarter of a century before are united in the same person. The adult Julián violates the child-self, making whatever violence done to one a violence that is also done to the other. This self-violence reflects the language of the narration. The violence applied in order to maintain the supposed separation between Arab and Spaniard here encounters a unifying counter violence that shatters such a notion of separation. This unification, however, ends in the death of the child-self and thus implies Julián the adult's death: The sick State cures itself by collapsing itself and Julián injects venom into himself.

Through the last line of the book, the narration negates the possibility that this death could result in some type of resolution: "tomorrow will be another day, the invasion will begin all over again" (1974, 204). The novel's circular structure produces a transposition of the moralizing value of its own end by constantly enacting and impeding the conclusion of the narrator's goal of invading Spain (Martín Morán 95). Here the history created in *Reivindicación* reflects Dipesh Chakrabarty's notion of "provincialing Europe", in which a history is sought that

deliberately makes visible, within the very structure of its narrative forms, its own repressive strategies and practices, the part it plays in collusion with the narratives of citizenships in assimilating to the projects of the modern state all other possibilities of human solidarity... This is a history that will attempt the impossible: to look toward its own death by tracing that which resists and escapes the best human effort at translation across cultural and other semiotic systems, so that



the world may once again be imagined as radically heterogeneous. (45-46)

The sodomy of the child, who represents the past in which the Spanish identity of the narrator was formed, is an allegory for the requisition and redefinition, rather than an absolute break with or the death of, this past.

Violence becomes a salient part of the narration. Politics imply violence and the possibility of death: "Let us not forget that the political would precisely be that which thus endlessly *binds* or *opposes* the friend-enemy/enemy-friend couple in the drive or decision of death, in the putting to death or in the stake of death" (Derrida 123). Frantz Fanon in his essay *The Wretched of the Earth* similarly indicates the violence of the State, in this case the colonial State, and the equally violent response that it encourages: "[C]olonialism is not a thinking machine, nor a body endowed with reasoning faculties. It is violence in its natural state, and it will only yield when confronted with greater violence" (61). We see this idea of Fanon at work in the response of *Reivindicación* to the rhetoric of "lost Spain": a violence to undo another violence. Fanon indicates, however, that in the Manichaean world of colonization "us and them" is not paradoxical and that which is bad for them is good for us (50, 85): maintaining a clear separation between friend and enemy. The difficulty in the case of the traitor is that this figure does not maintain such a clean separation and her/his violence is of a different sort.

How is it that we can understand the self-violence that accompanies the rewriting of the legend of Julián in *Reinvindación*? According to Derrida's examination of the violence of the State, the concept of politics often announces itself through the adherence of the State to the family. Brothers and sons of the patriarchal State dream of its ruin, thus as Derrida indicates: "At the center of the principle, always, the One does violence to itself, and guards itself against the other" (vii-ix). The brothers rewritten, don Rodrigo and Conde don Julián, the Spaniard and the Arab in the form of the protagonist Julián and himself a quarter of a century earlier, enter into a self-violence that dreams the ruin of

the State, of sacred Spain. We see this self-violence when Julián thinks about the rape of himself/his brother/the child-self:

si aceptas sufrir por mí, mi gratitud será eterna : no temas mi aspecto fiero : la ternura es subterránea : el amor que me inspiras no tiene límites : quisiera rajar mi corazón con un cuchillo, meterte en él y, luego, volver a cerrar mi pecho (1995, 285)

if you were willing to suffer in my place, I should be eternally grateful: do not allow my savage countenance to frighten you, I pray you: my tenderness lies entirely below the surface: and the love you inspire in me is boundless: I should like to slash my breast open with a knife, slip you into the very depths of my heart, and then seal my breast again (1974, 186)

In *Reivindicación*, the enemy is violently incorporated and pushed inside. Although the purity of the idea of the enemy inside is difficult to maintain (Derrida 174), a traitor balances between these two sides and can be found falling in two directions at the same time. It is not only the traitor who threatens the integrity of the limits of the State but also these limits themselves that violently begin to tremble when the protagonist speaks of the Strait of Gibraltar: "la venosa cicatriz que se extiende al otro lado del mar : herida más bien, infectada y abierta : borrosa, distante" (1995, 135-136); "the cruel scar extending the entire length of the opposite shore: or rather, a badly infected open wound: a mere blur in the distance" (1974, 48-49). The State is a traitor to itself with fluid boundaries that hold it in a self-destructing, and yet self-defining, embrace. The State produces this self-violence, this fluidity that does not respect limits, and what distinguishes *Reivindicación* from the official history of Spain is that it calls attention to this aspect of its character.

This transgression of the State's limits lends itself to a morphing of Spanish values. Instead of proposing that national life is sustained by the "natural" image of the heterosexual family, it is linked instead with homosexuality while all that is traditionally held to be sacred is mocked, parodied, and satirized including the idea that the body is the temple of God. *Reivindicación*



unabashedly narrates the female body as it experiences both terror and ecstasy, denying the sanctity of the female virginal sex of Mary as well as the reduction of the female sex to its role in the act of procreation. The maternal womb of the motherland is violently separated from its purity and the idea of honor that traditionally imbues the feminine sex dissolves: "con irreverencia obscena levantan la falda y se arriman a orinar a la gruta" (1995, 141); "with obscene irreverence, they lift the skirt of her dress and urinate in the sanctuary" (1974, 54).<sup>6</sup> At the base of the legend of Julián is the rape of Florinda and the reaction to this rape informs itself by a particular sense of the purity of the female body which *Reivindicación* thoroughly rejects. The serpent/Arabic phallus escapes the gaze of the foreigner that makes it exotic and servile and becomes robust, praised, and strong through its curative violence. In vindicating the figure of Julián the political body of the State also undergoes a similar metamorphosis as it moves from betrayed to cured.

*Reivindicación* rethinks the origins of Spain as plural and heterogeneous. The traitor becomes the friend and, although nobody escapes the dialectic of the violence of the State and its configuration of the enemy/friend, the narration interrogates the latter and takes from it its supposed sacrosanct coupling. Goytisolo vindicates Julián by saying that treason has always already existed inside. He opens the binary pairing of enemy/friend to include the strange inside the self. The annunciations of the wise man dying and the imbecile laughing resound together in a treasonous chorus: "Oh friends, there is no friend and enemies there is no enemy!" If the State includes its own treasonous aspect and the traitor becomes one that can cure it, are there at least good enemies? If there are, such a cure is still bound to hurt.

---

<sup>1</sup> Alfonso de la Serna, en *Al sur del Tarifa*, indicates how past discourses of Moors and Christians in the Iberian Peninsula were taken up in order to justify Spain's war on Morocco. Daniela Flesler, in "De la inmigración marroquí a la invasión mora", also investigates such discourses in order to understand contemporary Spanish reactions to Moroccan immigrants.



<sup>2</sup> Although earlier versions of the legend exist, the romances of the King don Rodrigo are of “erudite origin and the major part of them are based on the *Crónica Sarracina* by Pedro del Corral, narration of the fifteenth century” (*Romancero* 87, the translation is mine).

<sup>3</sup> I will refer to the novel with the abbreviation *Reivindicación* instead of *Don Julián*. As Ryan Prout explains in *Fear and Gendering*, the word *reivindicación* with its connotations of recapitulation and repetition does not support a “radical break theory” of history (38). Leaving out the word *reivindicación* could be a way of emphasizing the possibility of historical suspension, a possibility I wish to avoid suggesting.

<sup>4</sup> See Lynne Rogers “Reivindicación del conde don Julián: A Descent into Abjection” for a discussion of the novel’s relationship to abjection and the application of Julia Kristeva’s theories of language to this work.

<sup>5</sup> De la Serna indicates that there had been coexistence and interchange between the two sides of the frontier in spite of history that negates this. Américo Castro, in *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, also explains that the Arabs had more than one influence in Spain and that they are an integral part of it.

<sup>6</sup> Brad Epps notes that although the novel breaks with linear history it does not escape the force of history that leaves women deaf and replaceable and therefore does not incorporate a subversive feminine voice (See *Significant Violence*). See also Jo Labanyi, “Fiction as Release” in *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*, for further analysis of how the novel reflects the very history it aims to oppose. I would argue that although *Reivindicación* does not offer a history untainted by the official history that it seeks to subvert, it does demonstrate the problematic nature of the latter by incorporating within itself a process of self-criticism. See also Abigail Lee Six, “*Reivindicación del caos: Depictions of the Good Place*” in *Juan Goytisolo: The Case for Chaos* (100), for a discussion of Goytisolo’s work and how it mocks the idea of creating a perfect society.

### Works Cited

- Aristotle. *Nicomachean Ethics*. Trans. W. D. Ross. November of 2002. <http://classics.mit.edu//Aristotle/nicomachaen.html>
- Castro, Américo. *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*. Barcelona: Crítica, 1983.

- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton and Oxford: Princeton UP, 2000.
- de la Serna, Alfonso. *Al sur de Tarifa. Marruecos-España: un malentendido histórico*. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- Derrida, Jacques. *Politics of Friendship*. Trans. George Collins. New York: Verso, 1997.
- Epps, Bradley. S. *Significant Violence: Oppression and Resistance in the Narratives of Juan Goytisolo, 1970-1990*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Trans. Constance Farrington. New York: Grove Press, Inc., 1963.
- Flesler, Daniela. "De la inmigración marroquí a la invasión mora: discursos pasados y presentes del (des)encuentro entre España y Marruecos." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* Volume 5, 2001. 73-88.
- Goytisolo, Juan. *Reivindicación del conde don Julián*. 1970. Ed. Linda Gould Levine. 2<sup>nd</sup> ed. Madrid: Cátedra, 1995.
- . *Count Julian*. Trans. Helen R. Lane. New York: The Viking Press, 1974.
- Labanyi, Jo. *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- Martín Morán, José Manuel. *Semiótica de una traición recuperada: Génesis poética de <<Reivindicación del conde don Julián.>>* Barcelona: Anthropos, 1992.

Nietzsche, Friedrich. *Human, All Too Human*. Trans. Marion Faber y Stephen Lehmann. Nebraska: University of Nebraska Press, 1984.

Prout, Ryan. "Fear and Gendering: Pedophobia, Effeminophobia, and Hypermasculine Desire in the Work of Juan Goytisolo." New York: Peter Lang, 2001.

Rogers, Lynne. "Reivindicación del conde don Julián: A Descent into Abjection." *Letras Peninsulares* 3.2-3 (1990): 279-91.

*Romancero*. Edition of Paloma Días-Mas. Barcelona: Francisco Rico y Editorial Crítica, 2001.

*Romances de Rodrigo, último rey de los godos*. December of 2002.  
<http://www.seanee.edu/spanish/santiago/rodrigo.html>.

Sahuquillo, Ángel. "Las 'traiciones' de Juan Goytisolo, su dialéctica y su relación con las de Luis Cernuda, Emilio Prados y Manuel Puig." *Los múltiples yos de Juan Goytisolo. Un estudio interdisciplinar*. Eds. Inger Enkivist y Ángel Sahuquillo. Ed. Instituto de Estudios Almerienses. Almería: Escobar Impresores SL, 2001. 189-311.

Said, Edward W. *Orientalism*. New York, New York: Random House, Inc. Vintage Book Edition, 1979.

Six, Abigail Lee. *Juan Goytisolo: The Case for Chaos*. New Haven and London: Yale UP, 1990. 97-131.

Young, Robert J.C. *Postcolonialism. An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell, 2001.



## Linguistic and Cultural Nomadism: Nancy Huston and the Case of the Bilingual Subject

Katharine Harrington  
Brown University

Nancy Huston, a contemporary novelist of Canadian origin living in France for the past thirty years, affirms that her situation living and writing in two cultures and two languages has been the single most important factor in shaping both her work and who she has become today. Huston has elucidated in numerous essays and interviews that when her mother abandoned her family when she was six years old, it was learning a foreign language that saved her. Her father's second wife was German, and before they were to be married, Huston's future stepmother took her to stay with her family in Germany for several months. There, she very quickly picked up the language and, as she explains, in doing so, she discovered the possibilities offered by a foreign language and culture of adopting a new identity:

Bientôt je n'étais plus moi-même non plus. Non seulement on prononçait mon nom d'une autre façon, mais j'étais brusquement plus aimable, même à mes propres yeux. Je n'étais plus la fille que *Mommy* avait abandonnée, j'étais celle que *Mutti* venait d'acquérir. Vous voyez le tour de passe-passe. Vous voyez la magie. Langue étrangère, nouvelle identité : l'autre, l'ancienne, est jetée à la poubelle, rejetée dans les ténèbres du passé, dans l'enfer. (Huston *Désirs* 265-6)

Fifteen years later, rather than pursuing German, it was the French language that took on a decisive role in her life. Like so many other North American college students, Huston jumped at the chance offered by her institution to study abroad her junior year in Paris. What was meant to be a one year stay in France, however,

has turned into thirty, though Huston claims it was never a conscious decision to stay indefinitely: "Alors, de fil en aiguille, comme on dit, sans jamais avoir prononcé la phrase 'Je m'installe définitivement en France,' j'ai construit une vie ici" (267). This time, as a young woman discovering herself and her intellectual interests, Huston found that living in a foreign culture, speaking a foreign language, she could continually re-invent herself.

Unlike the typical "[North] American in Paris," however, Huston affirms that she is not a "francophile" and has no desire to feel "française authentique" (Huston and Sebbar 14). She asserts that her eventual ending up in France was purely arbitrary and that she could just as well have chosen any other country and language. She describes her first years living in Paris as a carefree "époque touristique" discovering the city, as well as a time filled with constant intellectual stimulation (36). She regularly attended the seminars of Roland Barthes and Jacques Lacan, took part in the women's movement and eventually contributed to feminist journals. It was precisely within this stimulating and supportive intellectual community that Huston discovered her literary voice and found the nerve to pursue a career in writing.

In her book *Resident Alien*, Janet Wolff examines the figure of the female stranger claiming that "most examples of strangers taken from literature are men" (7). Occupying the position of stranger in a given society, a woman would experience the same type of marginality as a male stranger, yet as Wolff asserts, her "conditions of wandering" and her "freedom of movement" would be arguably different than that for a man (8). Citing a number of expatriate women writers, Wolff demonstrates that leaving home can be a very productive step for women writers, as there appears to be a clear link between expatriation and self-discovery:

But for the woman who has left home, it seems to be the case that displacement (deterritorialization) can be quite strikingly productive. First, the marginalization entailed in forms of migration can generate new perceptions of place and, in some

cases, of the relationship between places. Secondly, the same dislocation can also facilitate personal transformation, which may take the form of 're-writing' the self, discarding the lifelong habits and practices of a constraining social education and discovering new forms of self-expression. This seems to have applied especially to women, and it is by no means restricted to Third World or minority women. (Wolff 9)

What is remarkable about Nancy Huston's experience living abroad is that not only did she discover her love of writing far from home, but also, though a native speaker of English, her literary voice initially took shape in her adoptive language, French.

Huston's ambiguous status as an Anglophone West Canadian, living in France and writing in French has, on occasion, been a cause for controversy. Most notably, she had the Québécois literary community up in arms when she was presented with the Canadian Prix du Gouverneur général:

Au Québec, justement, on ne sait que faire de moi; j'y ai des amis mais aussi des ennemis (depuis l'année dernière, quand j'ai gagné le grand prix du roman canadien francophone), des détracteurs, qui me traitent d' "Albertaine défroquée," d' "anglophone récalcitrante" et d' "anomalie territoriale." Cela ressemblerait presque à de la persécution politique... seulement, comme elle s'est produite après coup plutôt qu'avant coup, je ne puis guère la blâmer de la bizarrerie de mon état. (Huston *Désirs* 264)

Taking a protectionist stance, the Québécois community claimed that Huston could not be considered for a Francophone literary prize since she is a native English speaker. They asserted that any "French" novel of hers had to in fact be a translation from English.



Huston does admit that her writing techniques may be unconventional. For the first decade of her writing career, she wrote only in French having turned her back on her native English which at the time she considered to be a language dead to her. It was not until fifteen years later that she felt the need to reconnect with her native language, and now, since the early 1990s, she systematically writes all of her novels in both languages, before submitting anything to her editor. She claims that sometimes the novel's first version is in French and sometimes it is in English.

After ten years of writing mostly fiction, however, it is precisely her cultural and linguistic ambiguity that Huston has made the subject of recent non-fiction texts. *Nord perdu*, her 1999 115-page, difficult to define essay, explores her bilingual, bi-cultural situation as an expatriate writer. In *Nord perdu*, she explores alternative definitions of cultural and linguistic categorization by sharing her personal experiences. Although she has lived in France for thirty years and speaks French well enough to write novels in this language, Huston explains in *Nord perdu* that she does not consider herself to be "un vrai bilingue," but rather calls herself "un faux bilingue" (53). She claims that the only true bilingual people are those who are brought up speaking two languages simultaneously. They therefore do not have only one maternal language, but in fact, have two. On the other hand, Huston designates herself a "faux bilingue" because she did not learn her second language, French, until later in life, and she did not begin speaking it on a daily basis until her adult years.

By opening up this third category of the "faux bilingue," Huston demonstrates the way in which thought processes of speakers such as herself work differently than those of monolingual or "true" bilingual speakers. Huston gives the example of when monolingual speakers see a familiar object and the name of it comes to mind effortlessly. In this same way, she argues that "true" bilingual people are able to "maîtriser deux langues à la perfection et passent de l'une à l'autre sans état d'âme particulier" (53). Huston shows, however, that in the gray area occupied by the "faux bilingue" there are many variables to the

thought processes. Often, the two languages occupy decidedly different roles for the speaker. For example, the adoptive language may be used more for professional activities and daily life, while the native language is often reserved for expressing emotions. Yet, at times, the false bilingual speaker cannot separate the two languages so easily and often finds him or herself caught between the two, living therefore in the space of "l'entre-deux-langues:"

Depuis longtemps, je rêve, pense, fais l'amour, écris, fantasme et pleure dans les deux langues tour à tour, et parfois dans un mélange ahurissant des deux. Pourtant, elles sont loin d'occuper dans mon esprit des places comparables: comme tous les faux bilingues sans doute, j'ai souvent l'impression qu'elles font chambre à part dans mon cerveau. Loin d'être sagement couchées face à face ou dos à dos ou côte à côte, loin d'être superposées ou interchangeables, elles sont distinctes, hiérarchisées: d'abord l'une ensuite l'autre dans ma vie, d'abord l'autre ensuite l'une dans mon travail. (60)

As unnerving as this in-between state can be, for Huston it was precisely her relationship with the French language, having learned it later in life, and therefore achieving "faux bilingue" status, which sparked her desire to write and opened up a space within which to do so.

Huston claims that to live in a foreign culture and to speak a foreign language is to constantly be playing a role. Huston says she often has the impression that she is merely playing the role of the francophone, "jouer la francophone," and this facade can be easily given away by the fact that she speaks French with an accent. She explains that her children, despite being the offspring of an Anglophone Canadian and a Bulgarian, feel themselves to be 100 percent French. When she gets angry with them, for instance, her accent may become more pronounced or she may have trouble finding her words. When this happens, her children break out in

laughter and cannot take her seriously. But, as she explains, speaking a second language for thirty years inevitably affects the relationship to one's native language as well. When she travels back to North America, her friends and family are shocked by the fact that her English sounds different than before and seem to be in disbelief that although she is a native English speaker, at times, her speech no longer sounds natural:

C'est ça, ta langue maternelle? T'as vu l'état dans lequel elle est? Mais enfin, c'est pas possible! Tu as un accent! Tu n'arrêtes pas d'introduire dans ton anglais des mots français. C'est ridicule! Tu fais semblant ou quoi? Tu essaies de nous épater avec ta prestigieuse parisianité? Allez, ça ne marche pas, on n'est pas dupes, on sait que tu es anglosaxophone comme tout le monde...Parle normalement!" (39)

Huston shows how strangeness in fact permeates both the faux bilingue's native and adoptive languages. Betrayed by one's speech, the bilingual speaker finds him or herself to now be in fact a stranger in both places. Having adopted a second language, now, speaking both one's native and adoptive languages can seem like playing a role.

With its difficult to master pronunciation, complicated grammar and cultural institutions such as the Académie française, the French language does not always appear so welcoming to foreigners. Any one learning the language knows that the French are quick to point out an error in a foreigner's speech often leaving the learner intimidated to speak his or her imperfect French in front of a native speaker. In writing, however, Huston claims that her foreigner status vis-à-vis the French language, gave her greater freedom to write than even perhaps a native speaker would have:

Parce que justement, on n'a pas été élevé à la trique à l'école française, on n'a pas à céder à cette obsession de correction qui étouffe les élèves.



Quand on arrive d'ailleurs, on a droit à l'erreur, on peut refuser d'écrire au passé simple, malmener la langue, faire des fautes d'orthographe, et c'est un grand avantage. Il faut bien qu'il y ait un avantage à être bilingue. (Kroh 96)

As Huston explains, it is in fact, her ambiguous status as a "faux bilingue" which has allowed her to take chances with her writing, in regards to both style and content.

It is precisely this intimidation, traditionally associated with learners and speakers of the French language, that Huston constantly challenges in her writing. Taking a much more informal approach in her essays and other works of non-fiction, and also taking advantage of her ambiguous status as a foreigner to the language, she makes connections between French and English, examining both languages from the inside view of a multi-lingual speaker. To begin with, the title of her text *Nord perdu* already suggests a playfulness with the French language playing on the expression "perdre le nord" meaning to lose one's place. Though, as she points out, this phrase is always used in the negative: "Il ne perd pas le nord celui-là," meaning, "he keeps he wits about him." Huston takes this expression and twists the meaning of it by considering the words in their literal sense and by playing on the expression "le Nord" which is often used to refer to the vastness of Canada: "Mon pays c'était le Nord, le Grand Nord, le nord vrai, fort et libre. Je l'ai trahi, et je l'ai perdu" (15). Later on in *Nord perdu*, when discussing "La détresse de l'étranger" she examines the double meaning of certain keywords such as "étranger" which of course means both stranger and foreigner in French, but does not have this double meaning in English. Also, when referring to one's uneasiness in traveling in a foreign country where one does not speak the language, Huston points out that the word "dumb" in English fittingly has the double meaning of both "bête" and "privé de parole" (78-79). With these examples, we can see that Huston's relationship to the French language is both detached and intimate at the same time. Her informal approach to writing in French

seems to suggest a certain freedom granted to non-native speakers that Huston uses to her advantage.

In his book *Figures de l'étranger*, Abdelkebir Khatibi discusses the idea of the "lois de l'hospitalité dans le langage" (203). Here, for Khatibi, hospitality refers to an exchange between a native and a new speaker of a language. This exchange involves both the acceptance of difference by the native speaker as well as the introduction of new elements into the language by the foreigner. He claims that French literature, like other national literatures, has structured itself around a common language, designating all writers who write in French as simply "French writers." As he points out however, this designation ignores all linguistic, cultural and ethnic divisions, which are present within this category. Khatibi insists that there can be no such thing as literature without plurality.

For Khatibi, there exists, in fact, an inherent structural "bilinguisme" in every language which he defines as the "jeu indéfini entre parole et écriture" (204). Here, caught between the oral and the written, we can find the "mosaïque des interlangues" wherein there exists the "intraduisible," and Khatibi urges us to explore the status of these "inter-languages" (204). Also, due to inevitable relationships between languages, which influence structural elements of language such as vocabulary, Khatibi claims that, in fact, each language is always already foreign to itself. He asserts that it is within this "internationalisme littéraire" that the writer occupies a utopian space in the language due to the possibilities offered by this universality. Through his or her writing, therefore, the writer has the possibility to create a hospitable space, which can foster linguistic and cultural exchanges and where the foreign other would be welcomed.

Going beyond Khatibi's idea of a "bilinguisme" between oral and written aspects of language, in her bilingual, bicultural approach, Huston reveals yet another degree of foreignness in language. In her position as foreigner vis-à-vis the French language, Huston's writing links the French and English languages as only a bilingual speaker could, but also in a way that both



monolingual and bilingual speakers can appreciate. While it is French that she initially chose as her language of writing, it is this same language that she seems to be constantly putting on trial. By pointing out plays on words and double entendres when considering the two languages side by side, Huston helps to uncover an inherent strangeness in both languages especially when considered in a multilingual context. Huston's bilingual connections and bicultural outlook could in fact be considered a kind of "interlanguage" in themselves.

Huston's auto-translated fiction and her essays concerning bilingual and bicultural issues contribute to the debate on literary categorization based on national origin. The controversy Huston raised in Quebec reflects the strong political and emotional stakes involved in defining national literatures. Having lived in France for thirty years now, technically Huston has spent more time living in her adoptive country than in her country of birth. This is often the case for the numerous writers living in exile, or living for other reasons, in a foreign country. Yet, Huston herself would be hesitant to call herself either a Canadian or a French writer, just as she would have difficulty designating herself as either a Francophone or an Anglophone writer. Huston's work points out the arbitrary nature of such designations. Being that her language of writing changes from French to English and from English to French, and that auto-translation is a large part of her writing process, it would seem reductive to label Huston under one language or the other. Additionally, one must not forget that it was in fact her ambiguous linguistic and cultural status, which prompted her to write in the first place.

Certainly, Huston is not the first example of a writer living in exile, whether forced or chosen, writing in an adoptive language. Writers such as Romain Gary or Beckett have fascinated readers, as well as Huston herself<sup>1</sup>, for these same reasons in the past, however, at their time, they may have appeared as isolated, exceptional cases. In today's ever-shifting, mobile societies, Huston's work suggests a new space for the numerous emerging writers and individuals who represent a new generation



of multilingual, multicultural subjects. While revealing some positive aspects of being bilingual, Huston mainly underscores the unsettling nature of this existence. Like so many people around the world who make up today's mass migratory movements, Huston lives in the space "entre-deux-langues." She no longer feels entirely Canadian, and yet, despite living thirty years in France, claims she will never feel entirely French either. Her writing creates a new territory where she may explore, even if never resolve, this uncertain condition.

---

<sup>i</sup> Huston wrote *Tombeau de Romain Gary* in 1995, as well as the play *Limbes = Limbo : un hommage à Samuel Beckett* in 2000.

### Works Cited

- Huston, Nancy. *Désirs et réalités: Textes choisis 1978-1994*. Paris: Leméac, 1995.
- . *Nord perdu*. Paris: Actes Sud, 1999.
- Huston, Nancy, and Leïla Sebbar. *Lettres parisiennes: Autopsie de l'exil*. Paris: Barrault, 1986.
- Khatibi, Abdelkebir. *Figures de l'étranger dans la littérature française*. Paris: Denoël, 1987.
- Kroh, Aleksandra. *L'aventure du bilinguisme*. Paris: L'Harmattan, 2000.
- Ploquin, Françoise. "Entretien avec Nancy Huston." *Français dans le monde* 308 (Jan.-Feb. 2000): 6-7.
- Wolff, Janet. *Resident Alien: Feminist Cultural Criticism*. New Haven: Yale UP, 1995.

**De la utopía fracasada a la formulación utópica en las "nuevas escrituras:" el problema del Estado-Nación y el caso Cuba**

Gisela Heffes  
*Yale University*

Ella viene de una isla que quiso construir el paraíso [...]  
Esa isla que, queriendo construir el paraíso, ha creado el infierno  
Zoé Valdés, *La nada cotidiana*

Al reflexionar acerca de las "nuevas escrituras" nos enfrentamos a diferentes problemas que acompañan su emergencia. El fenómeno de la globalización, más allá de haberse constituido en un objeto de estudio en sí, funciona como un contexto donde se inscriben las escrituras de este periodo.<sup>1</sup> Estudiarlas significa tener en cuenta esta nueva realidad, la cual condiciona a su vez la experiencia y percepción del tiempo y del espacio. En este sentido, es necesario mencionar que gran parte de los estudios provenientes de disciplinas literarias omiten visiblemente una confrontación directa con los "nuevos" relatos y su representación en una serie mayor. Mientras algunos críticos discuten el fenómeno de la globalización y su relación con, por ejemplo, el mercado, otra parte de la crítica se obstina en leer estas escrituras dentro de una tradición literaria a la cual se procura conferir una continuidad o ruptura.<sup>2</sup> Esta última tendencia se encuentra representada por los que insisten en la autonomía literaria y elaboran un análisis textual exclusivamente; la primera, por los sociólogos literarios que ahora se dedican a los estudios culturales. Pero tanto una como otra carecen de una lectura articuladora que permita analizar la interrelación entre el salto modernizador (y brutal) producido en Latinoamérica y la aparición de nuevas textualidades. Esto plantea necesariamente el problema de si estas narrativas requieren nuevas lecturas y, en consecuencia, un cambio en los sistemas de lectura en general. Sin embargo, todavía es muy escasa la crítica que plantea el problema en conjunción con estas

escrituras, y por lo tanto, que aventura alguna respuesta frente a los nuevos interrogantes que surgen junto y desde éstas.

En cuanto al problema de la globalización, muchos críticos afirman que la categoría Estado-Nación ya no puede dar cuenta tanto histórica como teóricamente de toda la realidad en la que se insertan hoy individuos y clases, naciones y nacionalidades, culturas y civilizaciones. (Martín-Barbero 15). La modernidad deja de ser operativa como "proyecto," en la medida en que empieza a ser configurada por instancias que escapan al control del Estado nacional. Se produce un cambio en los imaginarios de la globalización, los cuales simultáneamente y paradójicamente "preparan y refuerzan la globalización de los imaginarios" (Martín-Barbero 15). Junto a los nuevos modos de percibir el tiempo y el espacio, se produce una descentralización del poder, hibridación de culturas y mundialización de imaginarios anclados a valores desterritorializados.

No obstante, si bien este proceso avanza disolviendo las antiguas fronteras que separaban una territorialidad de otra, surge al mismo tiempo una extraña convivencia entre los llamados mundos desarrollados y subdesarrollados. Convivencia y confrontación; los espacios se resignifican aisladamente, estableciendo comunidades desarrolladas dentro de territorios pre-modernos. Es posible incluso encontrar dos espacialidades completamente opuestas, cuya celeridad en el proceso de evolución y estancamiento se acompañan respectivamente. Michael Hardt y Toni Negri definen este proceso como "Empire": se trata de un proceso de transformación que abandona la geografía imperialista moderna y, por lo tanto, la soberanía del Estado-Nación decimonónica.<sup>3</sup> Mientras en la era "imperialista" las fronteras que definían el sistema del Estado-Nación tenían como objetivo fundamental la expansión económica y la colonización europea, este nuevo proceso altera la noción de límites reapropiándose de los espacios y rediseñando las categorías utilizadas hasta entonces. De hecho, según Hardt y Negri, las divisiones espaciales entre los tres mundos (Primero, Segundo y Tercero) se superponen de manera que hoy es posible encontrar el



Primero en el Tercero, y viceversa. Se trata de un nuevo mundo definido por complejos regímenes de diferenciación y homogeneización, desterritorialización y posterior reterritorializaciones (Hardt y Negri xiii).

Frente a esta nueva cartografía, me propongo trabajar un corpus de textos que, en una primera instancia, podríamos dividir entre "cubanos" y "no cubanos." Dadas las características particulares de Cuba, la escritura que surge tanto de la isla, como de la diáspora o el exilio, ofrece una serie de problemas que nos permite reflexionar tanto en el proceso de transformación (y modernización) en el seno de uno de los últimos bastiones del "comunismo" como en la transformación que tuvo lugar en el resto de Latinoamérica.<sup>4</sup> Confrontarlos nos ayuda a entender el impacto que este fenómeno tuvo en diferentes contextos políticos, económicos y culturales, establecer qué nuevos problemas estas narrativas plantean, y en qué medida estos problemas se asemejan o se distancian. El corpus elegido consta tanto de cuentos o novelas escritos en Cuba ("Clemencia bajo el sol", de Adelaida Fernández de Juan; "Greenpeace", de Eduardo del Llano, quien nació en Moscú pero vive en La Habana; "El día que no fui a Nueva York," de Mylene Fernández Pintado; "enki," de Daniel Díaz Mantilla; y *El Rey de La Habana*, de Pedro Juan Gutiérrez;), historias narradas por escritores no cubanos pero que refieren explícita o implícitamente a Cuba ("La Habana" en *La canción de las ciudades*, de Matilde Sánchez y *Canon perpetuo*, de Mario Bellatin), o que fueron escritas por autores cubanos que viven fuera de la isla ("Retrato de una infancia habanaviejera" y *La nada cotidiana*, de Zoé Valdés.) Por otra parte, me interesa confrontar estas escrituras con las *nouvelles* de César Aira, *El juego de los mundos*, de Rodrigo Rey Rosa, *Cárcel de árboles*, y de Héctor Libertella, *El árbol de Saussure*. De un corpus no cubano más amplio, creo que estas narrativas formulan positiva o negativamente una propuesta respecto a ese vacío que se cierne en torno a los espectadores de la globalización, fundamentalmente en relación a su proyección en un horizonte inmediato. La ausencia de futuro, junto a los denominados fin de las utopías, fin de la

historia, o fin del pensamiento crítico (ante la victoria del pensamiento único), entraña dentro del campo literario resistencias, críticas y reformulaciones.

Específicamente relacionadas al problema de la representación del Estado-Nación, estas reformulaciones sugieren una enorme capacidad de imaginar y proponer alternativas ficcionales, lúdicas o herméticas. Resulta significativo además que uno de los problemas que más se vincula al fenómeno de la globalización, como la disolución de fronteras y creciente desterritorialización, en los escritores cubanos se invierte transformándose La Habana en el epicentro del relato. Tanto en "Retrato" como en *La nada cotidiana*, Zoé Valdés utiliza la ciudad cubana como blanco de sus críticas, las cuales no carecen de humor ni escatiman un lenguaje directo, lleno de descripciones sexuales y políticas. Es La Habana que exporta "una sonrisa cubanísima" (Valdés, "Retrato" 17) a los turistas extranjeros que llegan a la isla en busca de turismo sexual. Aislada literal y metafóricamente, La Habana es la ciudad que condensa la resistencia al "Empire" pero que a su vez no puede sustraerse a su voraz transformación. Mientras la caída del muro y consecuente disolución de la URSS trajo aparejada el llamado "período especial en tiempos de paz," o eufemismos aparte, "período especialmente duro," la apertura al turismo más el embargo crearon una espacialidad desdoblada entre dos mundos antagónicos (Strausfeld 10). Se trata, como una ironía del destino, de un universo en "ruinas" que cuanto más se opone al "Empire" y sus transformaciones, más refuerza una de sus características principales: la suspensión de la historia y la fijación del existente estado de cosas eternamente. Para Hardt y Negri, la idea de "Empire" es presentar sus reglas no como un momento transitorio en el movimiento histórico, sino como un sistema sin fronteras temporales y, en este sentido, fuera de la Historia o al final de la Historia en sí misma (xiv-xv).

Tanto en las narraciones cubanas como en las que refieren a la isla, el espacio de los turistas es el espacio "global," dolarizado, con restaurantes y negocios con productos importados y al cual los



propios cubanos raramente pueden acceder. Es un espacio aislado, un territorio desarrollado en medio del subdesarrollo, el estancamiento y el derrumbe incesante: Primer Mundo junto al Tercero, último de los mundos. El espacio no globalizado pero estetizado por el fotógrafo de "Retrato" escapa en su dimensión real de su ojo ávido de pobreza exótica. Éste no puede ver lo que la protagonista le señala y, probablemente, tampoco le interesa: "¡Una miseria que ya quisieran las favelas venezolanas o brasileñas!" (19).

Detrás de la pobreza "linda" y retratable subyace como un mundo subterráneo un adentro sin salida. Esta cualidad reaparece en el relato de Daniel Díaz Mantilla, "enki," donde el "un día madre se fue a norteamérica" se repite a lo largo del texto anunciando un regreso que nunca se materializa. "Madre" nunca llega de Norteamérica a salvar al hijo, "madre se fue un día con la esperanza de llevarnos junto a ella. pero los años pasan y apenas recuerdo su nombre" (267). La partida materna es, de hecho, una "huída" (267) que desafía el mar y la tormenta, los cuales se levantan implacables como otra muralla más que rodea y separa a la isla. Los que permanecen son los hijos, "sus huérfanos" (267) que esperan junto a toda una generación condicionada a la inmovilidad. Zoé Valdés en *La nada cotidiana* define a su propia generación como los "exiliados" (114) de ellos mismos. Y la espera en "enki" equivale por su parte a un presente eterno, descrita por Yocandra, la protagonista de la novela de Valdés, como esa "pausa extrema de la existencia, esa angustia paralizante en la que estábamos sumergidos" (113).

También en el relato de Mylene Fernández Pintado, "El día que no fui a Nueva York," la espera implica la frustración por una salida postergada, un viaje que nunca se consuma. La protagonista sueña con recibir una invitación desde la gran ciudad norteamericana--una de las formas más corrientes de acceder a una visa para abandonar la isla--pero el sueño finalmente no es más que eso. Desde La Habana, el sueño crece hasta que Nueva York se transforma en una realidad que se apaga sólo con el posterior efecto de la verdad. El tópico es conocido: vivir es soñar. La



Habana por lo tanto es "dejar de vivir," (113) como sugiere la narradora. La vida ahora se racionaliza en trámites burocráticos para darle forma a la partida: si el sueño equivale a "vida," la vida "real" (y única) en La Habana es una pesadilla. Una vez solicitado el formulario, llenado y enviado, la protagonista se dedica a "desesperar" (120). El título sin embargo no ofrece ninguna esperanza. Desde el comienzo sabemos que se trata de una imposibilidad, un viaje trunco que descansa sobre el impostergable deseo de partir. El punto de partida es la negación, ese "no" que se impone y transforma el deseo en sueño y fantasía. Pero a través de esta espera eterna se establece una temporalidad que no conoce límites; los límites espaciales generan e incrementan una percepción de tiempo ilimitado. El espacio fragmentado entre mundos opuestos deja a los habitantes de La Habana varados en una fecha que se remonta más de treinta años atrás, con la espera en la mano, de cara al mar.

La suspensión de la historia, como condición necesaria del "Empire," tampoco conoce fronteras. Este "estado de cosas" se mantiene eternamente. Pero esta percepción (y distorsión) temporal y espacial, a los ojos de una escritora no cubana como Matilde Sánchez, también se constituye en objeto del relato. En La Habana los sonidos "se adherían unos a otros también como láminas componiendo la partitura de las horas del día, para ese pueblo que había olvidado los relojes. Nadie llevaba reloj. Nadie hacía el menor caso de la hora" (236).

De esta forma, estas escrituras plantean el problema de la hibridación temporal. Se establece una convivencia entre diversas temporalidades que se yuxtaponen, chocan y desplazan unas a otras. Porque si la pausa e inmovilidad del pueblo sin relojes se traduce en una espera y parálisis que no avanza ni retrocede sino que se mantiene en una suerte de suspensión *ad eternum*, hay un tiempo que sí avanza y que poco a poco sedimenta la isla hasta dejar sólo sus escombros. Mientras Goya, en el relato de Matilde Sánchez, abandona las esculturas ya que es "algo trillado y poco eficaz" en un "país donde no hay más que instalaciones," (283) en *Canon perpetuo* la "escalera de emergencia que los inquilinos

habían plantado frente al edificio que habitaba Nuestra Mujer" (110-111) constituye la otra "gran" instalación, la escultura que representa la negación misma de una posible salida. Una escalera de emergencia en medio de la playa funciona casi como una broma, otra ironía del destino aislado de los isleños: la hilarante posibilidad de subir y bajar y permanecer siempre en el mismo lugar. Ningún otro elemento podría simbolizar mejor el estancamiento y la atemporalidad que una escalera de emergencia erigida en medio de la nada, una superficie sin principio ni fin. Una vez más, no hay espacio dónde huir; en caso de emergencia se vuelve siempre al mismo punto de partida. En consecuencia, el único lugar del cual se puede salir y regresar es un espacio imaginado, nunca real.

En este sentido, las escrituras cubanas se articulan sobre este juego de presencias y ausencias: una nostalgia por lo que se era y ya no es, por lo que se tenía y ya no se tiene. Aunque a su vez se extienden a otras territorialidades como a diferentes representaciones simbólicas en los relatos. En *Canon perpetuo* la narración gira en torno a una mujer que asiste a "la Casa" donde "escuchará la voz de su infancia" (88). Para esto, debe ofrecer a cambio su "voz patológica," la cual resulta más redituable para "la Casa": la "voz adulta que Nuestra Mujer entregaría la clasificarían en la sección casos especiales. Aquel cambio sería beneficioso para la Casa pues para ellos era más importante una voz patológica que una voz infantil" (124).

Presumiblemente, la "patología" de "Nuestra Mujer" se remonta a una pérdida, el momento en que su marido le roba su hijo y una herencia en vacunas, precio de la libertad. La protagonista es trasladada a un sanatorio, en el que "permaneció recluida por más de seis meses" (108) dado su estado físico y mental. El regreso a la voz de la infancia implica la omisión de un tiempo traumático causado por la opresión de un Estado cuya libertad se traduce en un esqueleto obsoleto. Volver a la infancia significa negar la pérdida pero también recuperar una Cuba gloriosa, la promesa de una verdadera equidad social, cultural y económica. "Nuestra mujer," igual que Yocandra o el hijo de



"enki," pertenece a la generación de la obediencia, la de los hijos-huérfanos que esperan y para quienes preguntar "no estaba permitido" (114). Según la narradora de *La nada cotidiana*: "Somos los monjes de una obediencia ciega y, como en la Inquisición, cargamos penosamente con cadáveres achicharrados. Nos doblega una jiba torturante y sangrienta. A la generación de los fieles le pesa desgarradoramente en las espaldas demasiada gloria. Nunca podremos erguirnos totalmente por culpa de los fusilamientos" (114).

En la novela de Valdés también la madre vuelve al pasado: en lugar de Aída la gente la llama "la Ida," ya que se "fue al pasado, no está aquí, vive en pretérito" (76). El presente eterno equivale a una pesadilla que pide a gritos su conjura: mientras algunos escapan a través de la locura, otros se valen de diferentes paliativos. Sólo se puede enfrentar la realidad con una fuerte dosis de anestesia, adormecido. En "enki," los que se quedaron aguardando a la "madre" matan los años con hierbas y alcohol. Lo que antes era y ya no es constituye, en el presente de los cubanos, la gran ausencia o un vacío que se extiende infinitamente. La "nada" se transforma en presencia y cotidianeidad: tanto la carencia como el hambre (que es otra carencia más) se conforman en una característica permanente de la escritura cubana o relacionada a Cuba. En "Clemencia bajo el sol," el personaje central describe cómo todas las cosas se van "destiñendo" y desmoronando" (82). Como las relaciones mismas, nada resiste la tiranía del presente "estado de cosas". La eternidad prolonga la agonía, la "falta de" que no tiene barreras ni tiempo: "No, no voy a bajar la voz, yo no tengo pelos en la lengua ni horchata en las venas, mucha hambre que matamos con la carne rusa y con las manzanas de pomo. Es verdad que sabían a rayo encendido, pero ¿ahora qué? Ahora ni trueno ni rayo ni la madre que los parió" (82).

La necesidad de hablar, en un país donde la palabra se encuentra vedada, surge como una suerte de desahogo, un grito verborrágico que también se manifiesta en "Retrato" o *El Rey de La Habana*. Es la democracia en las carencias, en el hambre y la



opresión, como le explica Goya a la narradora del relato de Matilde Sánchez: "Por qué se llamará La Equitativa, se preguntó ella y él, como si le hubiera leído el pensamiento, ¿sabés por qué se llama La Equitativa?, porque nunca hay nada para nadie. Nuestra ecuanimidad famosa, esto es una democracia" (284).

La representación del Estado-Nación en estas escrituras se articula a través de dos elementos constantes: la vigilancia y persecución de los "disidentes," y la ecuanimidad en materia de necesidad y carencias. Desde esta perspectiva, es necesario retomar las categorías de utopía y fracaso enunciadas al comienzo del trabajo, y vincularlas con las categorías paraíso-infierno, según el juego semántico sugerido en *La nada cotidiana*. Si la construcción del "paraíso" significaba contar con un Estado capaz de proveer a sus ciudadanos de los elementos básicos para una existencia digna, Cuba en cambio representa esa incapacidad e inoperancia, a lo que debe agregarse una opresión sistemática que sumerge a sus ciudadanos en una parálisis perpetua. Esta inmovilidad, al mismo tiempo, imposibilita cualquier proyección en el futuro. Es un Estado que no se ocupa de los ancianos ni de los niños en "Retrato," donde hay "muchísima dignidad," pero "la dignidad no se come" (20).

Del paraíso inicial, ese proyecto de Estado al cual el "Che" le dejaba su mujer e hijos antes de partir a Bolivia, como le escribe a Fidel Castro en su carta de despedida, al presente, se abre un abismo de persecuciones y muertes: "Que no dejo a mis hijos y mi mujer nada material y no me apena: me alegra que así sea. Que no pido nada para ellos pues el Estado les dará lo suficiente para vivir y educarse" (Guevara xxx).

En las nuevas escrituras, el Estado es una entidad que acusa de "atentado al patrimonio cultural, sabotaje y distribución de propaganda enemiga" a los tres personajes del relato "Greenpeace," cuyo delirio mayor consiste en un proyecto ecológico: "Donde quiera que alguien amague con tumbar una mata por gusto, le caemos y discutimos con él. Si un tipo piensa echarse un animal o lo hace sufrir, le bajamos una muela" (111). "Gravilla," "Negroemierda" y "Sangre`e mono," inocentemente,

procuran aplicar una política "global" en la isla: ellos saben que la ecología "es la ciencia que estudia cómo hacer que los animales y las plantas no se mueran. Ahora en todo el mundo hay mucha gente preocupada por eso. Se llaman los Verdes, y tienen hasta partidos" (111). Pero por este intento terminan en la cárcel. No se puede desafiar al Estado. Ya no se trata de disidencia: se trata de una iniciativa individual que el Estado totalitario no puede tolerar. Es la misma autoridad que fracciona y racionaliza el tiempo y el espacio. "Rey," el protagonista de *El Rey de La Habana*, no puede ingresar al área dólar. El jardinero, un graduado universitario, militante con menos de treinta años de edad y otro idioma, le advierte que no puede registrar la basura (alimento diario de muchos cubanos) ya que si lo agarran, la "Seguridad del hotel" lo va a "botar a lo bruto" (150). La Cuba turística y de exportación es un territorio aislado y global, pero inaccesible para la mayoría de los habitantes de la isla: en su interior circulan cuerpos y productos importados. Alrededor del paraíso se cierne una brutal represión. Se establece una relación de necesidad mutua que sólo la represión puede garantizar. De este modo, la represión constituye la condición de posibilidad del paraíso. Al espiar, "Rey" queda fascinado ante la vista de lo que nunca antes había visto: "una playa tan hermosa, con el agua verde esmeralda, el mar tranquilo y brillante, todo plácido" (151). La visión conjuga al mismo tiempo el hipnotismo que le producen las "tetras europeas" con el temor a los "policías playeros" que cuidan la zona: sin duda, al paraíso no entran los cubanos. Dos mundos antagónicos operan simultáneamente, superponiendo también dos temporalidades contradictorias. Si lo precario convive con la tecnología más avanzada, el pasado y el presente se fusionan en una temporalidad que rompe la continuidad teleológica e invierte o altera los presupuestos básicos de la idea de progreso. El paisaje de los acontecimientos, según la definición de Paul Virilio, se transforma en un pasaje, un túnel a través del tiempo que mientras se atraviesa se autodestruye. Prevalece entonces una ruptura de la continuidad que anula la vieja concordancia de tiempo, aquella cronología que le otorgaba al ayer un sentido aún de Historia (Virilio 11).<sup>5</sup>



En *La nada cotidiana*, el Estado es permanentemente cuestionado por sus persecuciones, vigilancia y represión. La Habana es la "ciudad-laboratorio," (115) la "ciudad-experimento" (120) y la "ciudad-mortaja" (123). Ahí mismo el Lince es humillado públicamente por vestirse al estilo de los Beatles. Cada "escritor tiene un policía designado" (133) y cualquier ciudadano puede ser acusado de "ser un maceta, un poderoso, un nuevo rico..." (110). Si como señalan Hardt y Negri, para la construcción del Estado nacional se requiere de una identidad homogénea, fundada sobre un imaginario que elimine las diferencias, las escrituras cubanas o acerca de Cuba revelan un Estado que si bien se debilita poco a poco, aún aplica una política de *a mayor disidencia mayor represión*.<sup>6</sup> Hardt y Negri también advierten que el concepto de Nación podía funcionar como un arma ideológica para protegerse de un discurso dominante, principalmente durante las luchas anticolonialistas. El objeto del mismo, en este caso, consistía en reafirmar la dignidad del pueblo colonizado y legitimar la demanda de independencia e igualdad. Sin embargo, se trata de una espada de doble filo, ya que mientras se ocupa de proteger a la Nación de las fuerzas externas, reprime por otra parte las diferencias internas (Negri y Hardt 108).

No obstante, con la caída del muro y la entrada de divisas extranjeras Cuba inaugura una territorialidad ambigua, que oscila entre una espacialidad local, anclada fundamentalmente a una ciudad específica como La Habana, y un borde que rodea la isla y representa el afuera, la fuerza de la globalización que se cuela a través de diversos intersticios, desafiando y reforzando la insularidad de la isla. La fingida homogeneidad ideológica y ecuanimidad económica comienza a contaminarse a partir del ingreso de productos inaccesibles para la ciudadanía cubana, los excluidos y marginales por imposición estatal. Se crea un mercado negro dentro del territorio donde la categoría misma de "mercado" se encuentra prohibida; locales y extranjeros comercian sexo, drogas, o cualquier elemento ausente en la isla gracias al embargo. Esta situación del afuera en el interior de la isla, sumada al propio mercado negro que los locales ejercen entre sí y, otra ironía más,



con el propio Estado, revela la complejidad del problema del Estado-Nación y su constitución oximorónica.<sup>7</sup>

Por lo tanto, la idea de Estado tradicional, la cual el "Empire" y las nuevas transformaciones disuelven en mayor o menor medida a partir de su emergencia, convive con estas últimas estableciendo una relación extraña e inédita. Todos los textos de autores cubanos o relatos vinculados a la isla articulan esta conjunción de tiempos y espacios. Sólo *Canon perpetuo* constituye en relación a la serie de nuevas escrituras una excepción. Y es esta última la que nos permite ingresar en la segunda parte del corpus.

La *nouvelle* de Mario Bellatin funciona como puente entre las escrituras cubanas y las no cubanas. Mientras su narrativa plantea algunos problemas similares a los que encontramos en los textos de Aira, Rey Rosa y Libertella, establece por otra parte una relación implícita con La Habana. A diferencia de Matilde Sánchez y el resto de los relatos mencionados, *Canon perpetuo* diseña una espacialidad completamente desterritorializada donde las relaciones con Cuba (o su capital, La Habana) se deducen por la presencia de elementos indisolubles a su realidad: la lata de comida en la "repartición quincenal," (83) los cien gramos de carne vacuna bajo el nombre "Desayuno para Turistas," (83) la caída sin "causa aparente" (85) del techo del comedor que deja al descubierto una ciudad en ruinas, el control de los inquilinos que la "presidenta" realiza en dos grandes cuadernos donde "anotaba las visitas sospechosas y cualquier acto anormal que detectara" son, podríamos definir, constantes en las nuevas escrituras cubanas (88).<sup>8</sup> Sin embargo, al no aparecer ninguna referencia específica podría tratarse de un relato sobre el autoritarismo y la opresión en cualquier ciudad. La imprecisión espacial pero la determinación en el carácter totalitario constituyen una metáfora de la opresión global y local. Las voces del pasado que obligan, casi, a la protagonista a fugarse del presente, son también las voces registradas por un Estado policíaco que invade la privacidad de los individuos y los controla durante años. Aunque la superposición de voces equivale, por otra parte, a un murmullo ininteligible que

se asemeja a la locura. Un método capaz de vaciar los discursos de contenido o silenciar su significado. Lo que funciona como "control" puede funcionar a su vez como tortura y opresión: son las dos caras del mismo juego que sirven a un único objetivo totalizador.

Frente a las escrituras cubanas se anteponen las "no cubanas." Del corpus mencionado, Rey Rosa con *Cárcel de árboles* también narra el problema de lenguaje y opresión. Las voces también son silenciadas. Sin embargo, podríamos a su vez leer *El juego de los mundos* como otro relato donde la voz, la de la palabra escrita, es silenciada por la imagen. En este último, no sólo la palabra escrita es desplazada sino que se crea una nueva realidad donde, luego de la anulación de la muerte por fines económicos, se anulan finalmente los saberes y las experiencias. La realidad, reducida vertiginosamente a un juego que no diferencia espacios ni tiempos, anula el relato. Con la inmortalidad, éste pierde el sentido. Pero también desaparece el sentido de posteridad. Aira construye con humor una narración que da cuenta de la "dictadura" de la imagen en detrimento de la palabra. No obstante, me gustaría incorporar el texto de Libertella, *El árbol de Saussure*, utopía narrada en clave hermética como forma de resistencia ante la opresión del mercado. A diferencia de los textos cubanos, en estas escrituras se conjugan *plenamente* problemas como la hibridación temporal, lo cual supone una simultaneidad que incluye el pasado dentro del presente aunque se carece, por otra parte, de futuro. El espacio se desterritorializa extendiendo la opresión (como en *Canon perpetuo*) a todos los lugares posibles.

El problema del lenguaje conecta a unos con otros. Lengua y represión; a través de diversas formas estos relatos representan la amenaza real del mercado (Libertella), el Estado aliado a la ciencia por fines utilitarios (Rey Rosa), y el dominio de la imagen ante la palabra, sea oral o escrita (Aira). En los tres casos la palabra fue reemplazada o desplazada: en Aira por el modelo de "realidad total" cuyo relato sucede junto a los acontecimientos que narra, destruyendo todas las formas, géneros o barreras entre ficción y



realidad: todo sucede al unísono, todo es principio y fin.<sup>9</sup> En el caso de Rey Rosa, por la alianza estado y ciencia: los personajes actúan bajo el efecto de los significantes, un bombardeo de voces recitadas por los loros, cuyo fin consiste en impartir órdenes y explotar a los prisioneros. También éstos articulan significantes, incapacitados de generar significados. La identidad por lo tanto se encuentra incompleta, dividida, desdoblada. Las relaciones se establecen a través de esa mitad funcional que carece de sentido (para ellos mismos). En el texto de Libertella, la utopía del gueto de escritores plantea la necesidad de restaurar el signo lingüístico: si el mercado amenaza su existencia, privilegiando fundamentalmente al significante (que no es otra cosa que un vacío o, como en *Cárcel de árboles*, un sonido sin contenido), la utopía consiste en devolverle a aquel su significado: más aún, elaborar un signo lingüístico capaz de resistir el poder avasallante del mercado.

Por otra parte, en los tres relatos hay una recuperación de la identidad a través de la palabra; y curiosamente, en un texto por medio de la palabra oral, en otro de la palabra escrita, y en el último, de la palabra leída. En *El juego de los mundos* el narrador se funda a sí mismo a partir de la lucha que establece con Dios, cuya presencia representa no el fin del mundo en sí sino el fin del mundo del escritor. A través de la aventura que el narrador emprende al final, éste consigue vivir el relato y recuperar esa "primera vez" en que se crea de nuevo: "Lo estaba creando todo: para empezar, el tiempo y el espacio. Era una primera vez, por lo menos la primera vez que me pasaba a mí" (77). En *Cárcel de árboles* el periodista preso establece una relación consigo mismo a través de la palabra escrita que él mismo escribe en el cuaderno que encuentra: "No puedo leer lo que escribo. No comprendo las palabras más que durante el propio acto de escribir. No puedo comprobar si me repito o me contradigo" (22). En *El árbol de Saussure*, los parroquianos del bar están siendo modificados por el árbol, el cual les está dando una "manera de mirar desde la barra (del signo)" igual que la mirada "de los lectores cuando leen una literatura que no significa nada para nadie, y sin embargo se dejan



hacer por ella, se hacen, créase o no, *más lectores*" (54, énfasis en el original).

¿Y no es acaso esta recuperación y resistencia una reformulación sociolingüística? Los tres textos, al postular diferentes maneras de resistencia o crítica ante la amenaza de la continuidad del lenguaje, ¿acaso no postulan una forma de la utopía? Desde esta perspectiva, podríamos leer cada uno de ellos políticamente.

Según iek aquello que caracteriza la utopía no consiste en una creencia en el bienestar esencial de la naturaleza humana ni en cualquier otra noción "naïve" sino, por el contrario, en la creencia en un mecanismo global que aplicado a toda la sociedad traiga automáticamente un balanceado estado de progreso y felicidad (324). Este mecanismo es para el sociólogo el mercado mismo, el cual para ofrecer ese estado óptimo a la sociedad debe aplicarse "propiamente" (324). Si aceptamos esta tesis, podemos preguntarnos en qué medida la aceptación del triunfo del capitalismo liberal como la consumación de una utopía nos ayuda a comprender algunos de los problemas que surgen de los textos mismos, y de hecho, en el contexto específico de Latinoamérica (iek 324).

iek aclara inmediatamente, y refutando a los intelectuales de "izquierda" que proclaman la pérdida del ímpetus utópico ("utopian impetus") en nuestra sociedad, que el ímpetus está bien y está vivo (324). Esto significa que la aceptación del presente "estado de cosas," sin perder de vista el "propiamente" correctivo, equivale a retener los elementos fundamentales del "mecanismo global" pero extender estas nuevas posibilidades a todos aquellos que permanecen al margen de sus beneficios (324).

Sabemos, por lo tanto, que el proyecto de la Revolución fracasó. En vez del "paraíso" nos encontramos, a los ojos de muchos escritores, ante el infierno, acentuándose el desencanto de una promesa de bienestar que embanderó una generación completa (dentro y fuera de Cuba). De la utopía inicial y su proyección en el futuro quedan los escombros junto a un presente trunco, sin porvenir. El pasado que se prolonga en el presente sólo acentúa la

fuga: se conforma en un reducto de la locura; el locus al que necesitan asirse los que no pueden enfrentar la verdadera composición temporal (esa pausa eterna). Por el contrario, los tres relatos restantes habilitan nuevas formas de leer el tiempo, principalmente el futuro, desde formulaciones imaginarias que no tienen precedentes, o a través de mecanismos escriturarios que demandan nuevos y diferentes lectores. No obstante, como señala Krishan Kumar, utopía y anti utopía son espejos una de otra (100). Esto nos permite leer la primera y la segunda serie de manera conjunta, inscriptas en una emergencia complementaria.

En la era "Empire," en la confluencia de múltiples identidades, nacionalidades, temporalidades y espacialidades, la incorporación por otra parte de la tesis de i\_ek nos ayuda no sólo a ver los elementos negativos sino también a reconocer los positivos (i\_ek 322).

A manera de conclusión, me parece necesario establecer algunos puntos en común o diferentes respecto a los problemas planteados a lo largo del trabajo: por una parte, el fenómeno "Empire," tal como lo enuncian Hardt y Negri, significa un proceso de transformación absolutamente nuevo que no equivale a globalización. En "Empire" caben todas las transformaciones posibles producidas por esta nueva realidad, y a través suyo "declina" la soberanía de Nación-Estado según se entendía durante la era del imperialismo moderno (diferente del "Empire" postmoderno). Pero este nuevo "estado de cosas" representa, para i\_ek, una utopía, aunque sólo bajo la condición de que este "mecanismo global" sea aplicado a la sociedad correctamente (i\_ek, en su discusión con Butler y Laclau, no se ocupa del significado de esto último ni incorpora el problema de la moral). Pero ¿cómo repercute esto en Latinoamérica? ¿Y en sus escrituras?

Mientras en la mayor parte de los escritos cubanos el problema del Estado-Nación y su relación contradictoria y compleja con el "Empire" aparece explícitamente puesta en cuestión, en tanto Estado corrupto e incapaz de proporcionar los elementos básicos y necesarios para la vida diaria, en *Canon perpetuo* y el resto de las escrituras no cubanas el Estado

desaparece como representación visible pero reaparece bajo diversas formas de opresión. De este modo, si bien la ausencia del Estado es, según Brunner, una consecuencia del salto modernizador en Latinoamérica (al que se le pide, al menos, que "asegure" sus funciones esenciales), en todo el corpus visto aparece la imposición de un sistema totalitario, que si ya no es el Estado en su forma tradicional, se trata de un sistema que aún ejerce un poder represor (181).<sup>10</sup> Esto corrobora, por una parte, el problema del Estado en Cuba, donde el proyecto revolucionario y utópico terminó por convertir a la isla en una "republicueta" más, gobernada por el paternalismo de un líder único por años, por la injusticia del poder, persecuciones y amiguismos; por otro lado, alinea el problema de Cuba con el del resto de Latinoamérica. Ahora es toda Latinoamérica atravesada por el fenómeno "Empire": un Tercer Mundo donde se insertan fracciones espaciales del Primero, y viceversa. Sin embargo, mientras los textos cubanos se ocupan de narrar esta transición paraíso-infierno, los otros, y de manera más abstracta, narran otras opresiones y proponen nuevas miradas o alternativas. La primera parte representa el fracaso absoluto del ideal social que se vislumbraba a partir de 1959, la segunda nos advierte del peligro de la asociación tecnología-Estado en cualquier parte del mundo, y cómo estos proyectos no tienen fronteras; de la muerte del autor y la humanidad, con su correlación divina; y finalmente, de la inmediata necesidad de recuperar el significado, bajo una propuesta utópica.

---

<sup>1</sup> Para el presente trabajo consideramos "nuevas escrituras" un corpus de textos publicado entre los años 1992 y 2001.

<sup>2</sup> Llama la atención que de gran parte de los trabajos presentados y publicados por el MLA durante el año pasado sólo unos pocos críticos hayan tratado de establecer una relación entre las transformaciones mundiales y su impacto en las escrituras. Tomo principalmente como ejemplo los siguientes artículos de *PMLA* de



enero, 2001: "Globalizing Literary Study," por Edward Said; "Glocal Knowledges: Agency and Place in Literary Studies," por Robert Eric Livingston; y "Literature for the Planet," por Wai Chee Dimock.

<sup>3</sup> Según Hardt y Negri el "imperialismo" o la era imperialista ya terminó. A diferencia de muchos intelectuales, no creen que sea posible entender hoy el concepto de "Empire" a la luz de los conceptos que definían el proceso precedente:

Many locate the ultimate authority that rules over the processes of globalization and the new world order in the United States. Proponents praise the United States as the world leader and sole superpower, and detractors denounce it as an imperialist oppressor. Both these views rest on the assumption that the United States has simply donned the mantle of global power that the European nations have now let fall. If the nineteenth century was a British century, then the twentieth century has been an American century; or really, if modernity was European, then postmodernity is American. The most damning charge critics can level, then, is that United States is repeating the practices of old European imperialists, while proponents celebrate the United States as a more efficient and more benevolent world leader, getting right what the Europeans got wrong. Our basic hypothesis, however, that a new imperial form of sovereignty has emerged, contradicts both these views. *The United States does not, and indeed no nation-state can today, form the center of an imperialist project.* Imperialism is over. No nation will be world leader in the way modern European nations were. (xiii-xiv)

Me parece importante aclarar que considero la definición de Hardt y Negri respecto a las nuevas transformaciones que operan a nivel

mundial lo suficientemente acertada como para incorporar la categoría de "Empire" a lo largo del presente trabajo cada vez que refiera a aquellas y a su relación con las nuevas escrituras.

<sup>4</sup> Al referirme a literatura cubana de la isla, del exilio y de la diáspora utilizo la diferenciación establecida por Michi Strausfeld en su introducción a *Nuevos narradores cubanos* (9-14).

<sup>5</sup> A través de esta transformación, el tiempo y el espacio adquieren una nueva fisonomía. Estas yuxtaposiciones alteran el carácter mundial no sólo de las políticas económicas globales sino también de la confrontación militar tradicional junto al concepto de guerra en sí. Curiosamente, en "New York délire," Virilio califica el primer atentado contra el World Trade Center (1993) como el punto de inflexión entre la guerra fría y la nueva guerra desencadenada por el terrorismo:

Si la miniaturisation de la puissance destructive a pu permettre à un homme seul ou à un commando restreint d'infliger des dégâts analogues à ceux d'une opération militaire d'envergure, il va sans dire que l'ancienne guerre de masse des armées de naguère risque demain de s'effacer, de disparaître, au bénéfice de quelque *mass-killer*, 'tueur de masse' utilisant l'impact des mass media pour exercer une pression maximum sur l'opinion publique internationale. (53)

Como en las fotografías de Andreas Gursky, Virilio reformula el problema del tiempo y el espacio destacando la modificación surgida en la misma escala humana. Hoy un sólo hombre condensa en sí la contradicción de ser al mismo tiempo un sujeto anónimo, pequeño e incapaz de establecer una relación con el "Empire," inmaterial e invisible, y por otra parte, capaz de condensar potencialmente la muerte de millones.

<sup>6</sup> Ya Ernst Cassirer, Lawrence Krader y Ralph Miliband habían previsto en diferentes trabajos el carácter totalitario de la construcción del Estado-Nación, principalmente en el s. XIX.

<sup>7</sup> Tanto en su novela como en el relato Zoé Valdés describe algunas de estas "injusticias" del Estado en Cuba:

Pero las escaseces aumentaron y mamá, poco a poco, tuvo que ir deshaciéndose de los tesoros de la mansión, como ella misma los llamaba. No fue de excepción aquella vez que la encontré en la sala con la cara compungida y aún abrazada a un jarrón Gallé. Frente a ella, una mujer le tendía un saco de yute, dentro había un puerco matado: de esa manera tendríamos carne para un mes. Fue trocando y vendiendo, primero a particulares y luego a las tenebrosas de Hernán Cortés, en las que el estado compró maravillas por un puñado de baratijas. (*La nada cotidiana* 86)

<sup>8</sup> De todos los textos escogidos, la novela de Pedro Juan Gutiérrez constituye el paradigma de la ciudad en "ruinas" y de un país que se desmorona día a día. Esta degradación impacta, de hecho, porque en los personajes adquiere los rasgos de una permanente animalización, los cuales se desplazan instintivamente, impulsados sólo por el hambre y el sexo. Se establece un paralelo entre la corrupción de la isla y la de los personajes. Los cuerpos de Rey y Magda representan la degradación de todo un pueblo resignado a su condición: "Sucio, derruido, arruinado, todo echo trizas, pero la gente parecía invulnerable. Vivían y agradecían a los santos cada día de vida y gozaban. Entre los escombros y la cochambre, pero gozando [. . .] Se había excitado oliéndose a sí mismo, como hacen los monos y otros muchos animales, incluyendo al hombre" (Gutiérrez 158-159).

<sup>9</sup> En este sentido, el final de la *nouvelle* describe esta característica espacial y temporal que concluye horadando la idea de Dios, y con ella la historia y el relato, o la concepción teleológica progresiva y lineal.

<sup>10</sup> Para el sociólogo chileno José Joaquín Brunner, el Estado ya no puede movilizar el campo cultural ni ordenarlo. Puede, por un tiempo, sujetarlo a la administración



de sus medios burocráticos o policiales. Pero sin efectos duraderos. Al final, el Estado sólo puede controlar eficaz y directamente, por sí, aquello que está en condiciones de someter a una malla administrativa o represiva. ¿Cómo podría hacerlo con el movimiento internacional de los mercados de bienes simbólicos? ¿Cómo podría, a la vez, producir y comunicar el sentido completo en sociedades cada vez más diferenciadas y complejas, que necesitan producir y transmitir conocimientos, información, terapias, motivos de rendimientos, temas de conversación, sacramentos, relatos, mitos, publicidad, entretención, rituales, ideologías e imágenes suficientes de sí misma y el mundo? (181-182)

### Obras Citadas

- Aira, César: *El juego de los mundos*. La Plata: El Broche, 2000.
- Bellatin, Mario. *Canon perpetuo*. Barcelona: Plaza y Janés, 1999.
- Brunner, José Joaquín: *Cartografías de la modernidad*. Santiago: Dolmen Ediciones, sin fecha.
- Cassirer, Ernst. *Myth of the State*. New Haven: Yale UP, 1969.
- Díaz Mantilla, Daniel. "enki." *Nuevos narradores cubanos*. A cargo de Michi Strausfeld. Madrid: Siruela, 2000. 267-273.
- Dimock, Wai Chee "Literature for the Planet." *PLMA* 118 (1): 173-188.
- Fernández de Juan, Adelaida. "Clemencia bajo el sol." *Nuevos narradores cubanos*. A cargo de Michi Strausfeld. Madrid: Siruela, 2000. 77-85.
- Fernández Pintado, Mylene. "El día que no fui a Nueva York." *Nuevos narradores cubanos*. A cargo de Michi Strausfeld. Madrid: Siruela, 2000. 119-122.
- Guevara, Ernesto. *El diario del Che en Bolivia*. La Habana: Editora Política, 1988.

- Gutiérrez, Pedro Juan. *El Rey de La Habana*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Hardt, Michael and Antonio Negri. *Empire*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2000.
- Krader, Lawrence. *Formation of the State*. New York: Prentice-Hall, 1968.
- Kumar, Krishan. *Utopianism*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1991.
- Libertella, Héctor: *El árbol de Saussure*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.
- Livingston, Robert Eric. "Global Knowledges: Agency and Place in Literary Studies." *PLMA* 118 (1): 145-157.
- Llano, Eduardo del. "Greenpeace." *Nuevos narradores cubanos*. A cargo de Michi Strausfeld. Madrid: Siruela, 2000. 107-118.
- Martín-Barbero, Jesús, Fabio López de la Roche y Jaime Eduardo Jaramillo. "Cultura y globalización." *Cultura y globalización*. Ed. Martín-Barbero, López de la Roche y Jaramillo. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1999. 15-26.
- Miliband, Ralph. *The State in Capitalist Society*. New York: Basic Books, 1969.
- Rey Rosa, Rodrigo: *Cárcel de árboles*. Barcelona: Seix Barral, 1992.
- Said, Edward. "Globalizing Literary Study." *PLMA* 118 (1): 64-68.
- Sánchez, Matilde. "La Habana." *La canción de las ciudades*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999. 231-286.
- Strausfeld, Michi. "La literatura cubana es una." *Nuevos narradores cubanos*. A cargo de Michi Strausfeld. Madrid: Siruela, 2000. 9-14.
- Valdes, Zoe. "Retrato de una infancia habanaviejera." *Nuevos narradores cubanos*. A cargo de Michi Strausfeld. Madrid: Siruela, 2000. 17-24.
- Valdés, Zoé. *La nada cotidiana*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- Virilio, Paul. *Un paysage d'événements*. Paris, Galilée, 1996.
-

---

\_i\_ek, Slavoj. "Holding the place." *Contingency, Hegemony, Universality*. Ed. Judith Butler, Ernesto Laclau y Slavoj \_i\_ek. London and New York: Verso, 2000. 308-329.

---



***Les Fourberies de Scapin e Il Servitore di due Padroni:  
Scaltrezza linguistica o prontezza di spirito.***

Lidia Radi  
*Rutgers University*

"Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes en les divertissant, j'ai cru que, dans l'emploi où je me trouve, je n'avais rien de mieux à faire que d'attaquer par des ridicules les vices de mon siècle."

Molière

Lo studio comparativo di due grandi commediografi, quali Molière e Goldoni lo sono - sia sulla scena francese il primo e italiana il secondo, che su quella internazionale - sarebbe di dimensioni ambiziose se l'analisi non si restringesse ad un aspetto specifico e peculiare ai due autori. Il presente lavoro, dopo aver descritto il contesto socio-culturale nel quale i due commediografi operarono; focalizzerà la propria attenzione sul personaggio del servitore e le direzioni su cui si sviluppa la sua identità rispetto alla tradizione del passato, mentre le differenze e le analogie tra Scapin e Truffaldino saranno oggetto della terza ed ultima parte di questa analisi.

*Les Fourberies de Scapin* si inseriscono in un contesto storico-culturale ben preciso e sicuramente tra i più noti della tradizione storica francese: la monarchia di Luigi XIV. Il rapporto tra la libertà d'azione presente in Scapin (il servo) e l'assolutismo monarchico propagandato da Luigi XIV diventa un punto assai interessante da analizzare. Laddove la realtà crea una potente gerarchia monarchica, la finzione pensa bene di sovvertirla.

La scena del sacco o l'immagine di Léandre inginocchiato di fronte al suo valletto, diventano simboliche di questo atteggiamento libero e sovversivo (Waterson 11) rispetto all'autorità regale:

**Léandre:** Je t'en demande pardon de tout mon coeur; et s'il ne tient qu'à me jeter à tes genoux, tu m'y vois, Scapin, pour te conjurer encore une fois de ne me point m'abandonner. (Acte II, Scena 4).

e ancora:

**Scapin:** Il faut que vous vous mettiez dans ce sac et que...vous gardiez de remuer en aucune facon. Je vous chargerai sur mon dos, comme un paquet de quelque chose... (Il donne plusieurs coups de baton sur le sac). (Acte III, scène 2).

La questione che pone la lettura di questo passaggio concerne l'audacia di Molière nel minare, attraverso il gioco teatrale, le figure autoritarie del suo teatro. Da un lato l'uomo Molière sentiva la pressione dell'autoritarismo di Luigi XIV e delle strutture sociali del suo tempo sulla libertà dell'individuo, dall'altro la stratificazione minuziosa della società del XVII secolo permetteva al singolo spettatore di riconoscere il vizio soltanto in colui che si poneva al di sopra di esso nella gerarchia sociale (Waterson 11-15).

La sottomissione imposta dalle autorità, d'un canto, e l'intelligenza e lo spirito libero di Molière, dall'altro, creano un conflitto tra i personaggi autoritari e i loro subordinati. Esso si conclude sempre con un ridimensionamento dei primi e di conseguenza una messa in questione dei loro illimitati poteri sugli esseri umani a loro sottomessi. La burla mossa da questi servi oppressi assume una duplice funzione a seconda dell'angolatura di percezione: da una parte essa svela i vizi della classe governante senza mai essere troppo diretta, dall'altra permette alle classi subordinate di farsi giustizia per tutte le minacce subite. L'universo teatrale creato da Molière non ha al suo interno nette divisioni di casta o ruoli tradizionali ben distinti e già stabiliti. Esso rappresenta un mondo dove l'interscambiabilità tra le varie caste determina una mutazione continua dell'ordine sociale. Questo messaggio potente è rappresentato in modo burlesco dalla figura di Scapin, il servo cui "fourberies" attaccheranno e trionferanno sui due padroni Argante e Géronte.

Dall'inizio alla fine della commedia Scapin-servo è assoluto padrone della situazione e manipola continuamente i suoi effettivi padroni. Nell'atto I, scena 2, il rimorso di non averli imbrogliati prima lo spinge ad esprimersi in termini di rabbia profonda: "Je voudrais bien que l'on m'eut donné autrefois nos viellards à duper", e a rendere più feroce la punizione:

**Scapin:** Il ne peut digérer les cinq cents écus que je lui arrache; mais il n'est pas quitte envers moi, et je veux qu'il me paye en une autre monnaie, l'imposture qu'il m'a faite auprès de son fils (Acte II, Scene 7).

I giochi psicologici e le minacce fisiche caratterizzano la vendetta mossa dal servo Scapin, ma non si deve affatto fare astrazione dell'atteggiamento dispregiativo del padrone nei suoi confronti. I servizi e i sacrifici a cui il servo si sottopone sono numerosi. La sua fedeltà al padrone deve arrivare fino a garantire l'incolumità fisica del padrone e dei suoi congiunti, diventando esso-stesso uno scudo:

**Scapin:** ...mais je courrais risque moi de me faire assommer.

**Géronte:** Eh, Scapin, montre-toi serviteur zélé. (Acte III, Scène 2).

Seguendo questo ragionamento si desume che le furberie di Scapin sono la conseguenza logica e diretta della violenza psicologica mossa dal padrone. Tuttavia il trionfo di Scapin è assicurato. Il gioco di parole, la scaltrezza di pensiero, la forza di volontà spingono questo servo insostituibile a vendicarsi e farsi giustizia da solo. In questo caso il teatro ha superato la vera realtà, e su un piano psicologico questi trionfi si possono interpretare come l'opera "de l'homme d'esprit qui accomplit impunément et de manière brillante ce qui nous demeure interdit". In altre parole il servo è colui che "renverse à son gré des relations qui sont à sens unique dans le monde réel" (Mauron 29-39).

Il quadro storico-sociale, invece, nel quale il Goldoni si inserisce è ben diverso da quello di Molière. La nascita di una nuova



realtà socio-economica è accompagnata dallo sviluppo di nuovi atteggiamenti, mentalità e tradizioni. Gli uomini di cultura erano profondamente inseriti in una comunità civile, dove i nuclei borghesi con il loro arricchirsi costituivano una casta molto attiva sia da un punto di vista economico, che da un punto di vista culturale. La filosofia mercantile influenza senza dubbio il Goldoni che, coprendo la carica di Console mercantile della Repubblica di Genova a Venezia (Fido 9) dal 1740 al 1743, viene a contatto diretto con questa nuova e sempre più espansa realtà. Le sue commedie avvertono questo cambiamento e iniziano a descrivere personaggi e caratteri presi dalla realtà borghese. L'attaccamento al denaro, l'avarizia, ma anche la prosperità economica, la schiettezza e l'ascesa per merito entrano a far parte delle sue *pièces*, rivoluzionando in tal modo il teatro rispetto alla Commedia dell'Arte tanto in voga in quell'epoca. Siccome la Commedia dell'Arte non poteva dare vita ad un teatro dei caratteri, cioè della rappresentazione di tipi umani, il Goldoni pensa ad elaborare una vera e propria *Riforma* del teatro introducendo mercanti, nobili, servi e donne di diversi strati sociali e costumi nelle sue opere.<sup>1</sup> Egli, pur servendosi ancora delle arguzie e del gioco scenico della Commedia ne *Il Servitore di due padroni*, non abbandona mai l'acuta osservazione della realtà umana. Se, la scaltrezza mentale e l'immediata azione fisica di Truffaldino, che compie tante acrobazie linguistiche e fisiche per servire i suoi due padroni, sono da considerarsi una reminiscenza del carattere improvvisatore della Commedia, la riflessione che ne segue e il fatto che egli vuole essere artefice della propria vita fa di lui un pioniere della Riforma goldoniana.

### **Il servo nella tradizione.**

Il personaggio principale de *Les Fourberies de Scapin* e *Il servitore di due padroni*, come i titoli stessi lo suggeriscono d'altronde, è il servo furbo e scaltro che manipola volontariamente o involontariamente le situazioni trascinando tutti gli altri personaggi a subirne le conseguenze. Questo atteggiamento libero e disinvolto del servo non corrisponde affatto alla tradizione del teatro classico, dove la sua figura era considerata secondaria e totalmente dipendente e ubbidiente al padrone. Scherer nel suo libro-canone *La Drammaturgie*

*classique en France* analizza la figura del "confidente" nel teatro francese. Il critico sostiene che ogni eroe è circondato da un certo numero di personaggi secondari tra cui spicca il ruolo di confidente, nutrice, governante, valletto oppure servo nella commedia (42-43). Il servo, figura appartenente al genere comico, è un aiuto prezioso ai problemi materiali e ostacoli reali dei personaggi a cui si pone come seguito. Egli assolve solo alle problematiche legate a questioni economiche o mansioni domestiche. Il potere concessogli è limitato e la sua presenza assicura una maggiore comicità alla pièce, senza mai diventare centrale e necessaria.

Anche il Goldoni nella sua nota introduttiva a *Il servitore di due padroni* conferma questa idea:

Se poi considerar vogliamo la catastrofe della Commedia, la peripezia, l'intreccio, Truffaldino non fa figura di Protagonista, anzi, se escludere vogliamo la supposta vicendevole morte de' due amanti, creduta per opera di questo Servo, la Commedia si potrebbe fare senza di lui.

In nome di questa disparità il padrone abusa del suo potere trattando il suo servo come una "bête servile" (Waterson 120).

#### **Scaltrezza linguistica e mentale.**

Il rapporto ineguale tra servo e padrone diventa per Molière una denuncia implicita alla stessa autorità regale. La finzione teatrale costituisce per il drammaturgo francese un modo per rivendicare il bisogno reale di uguaglianza di tutti gli uomini tra di loro.

Sin dal primo atto i personaggi principali della pièce sono coinvolti in un movimento di inversione gerarchica e con il susseguirsi degli avvenimenti, tutti i padroni si troveranno ad essere subordinati ai loro servi. Ecco come Scapin (I Atto), attraverso la sua auto-descrizione, ci mostra una fiducia smisurata nelle proprie capacità:

**Scapin:** A vous dire la vérité, il y a peu de choses qui me soient impossibles, quand je m'en veux mêler. J'ai sans doute recu du Ciel un génie assez beau pour toutes les fabriques de ces gentillesses d'esprit, de ces galanteries ingénieuses à qui le vulgaire ignorant donne le nom de



fourberies; et je suis dire sans vanité, qu'on n'a guère vu d'homme qui fût plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues; qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble métier. (Acte I, Scène 2).

La coscienza del proprio "io" lo spinge ad utilizzare un linguaggio che altro non è se non un travestimento della vera realtà. Le sue "fourberies" sono chiamate "gentillesse d'esprit" e "galanteries ingénieuses". La sua ipocrisia diventa un "noble métier" ed egli è "ouvrier de ressorts et d'intrigues". Tutto ciò gli ha permesso la "gloire" (atto 1, scena 2). Questo linguaggio rappresenta una duplicità profonda. Da un lato, l'utilizzo di termini, quali "fourberies", "intrigues", "ressorts" ci immerge nel vero mestiere di Scapin, cioè il suo ruolo di furbo e imbrogliatore; dall'altro l'accumulo di termini contrapposti e appartenenti alla dialettica etica – "gentillesse d'esprit", "galanteries ingénieuses", "noble métier", "gloire" – fa di lui un piccolo Dio che con abilità e scaltrezza di spirito forgia un mondo in cui egli è il solo vincitore. Il termine "ouvrier" è in questo senso rivelatore. Come Dio creò il mondo dal nulla, così Scapin opera tutto un linguaggio a sé, per creare il mondo dell'ipocrisia, dove egli è unico creatore e di conseguenza padrone. Il linguaggio a doppio senso arriva al suo culmine quando i due mondi che egli rappresenta – quello reale dell'ipocrisia e quello mascherato sotto la giustizia e il bene – si scontrano nella seguente affermazione: (**Scapin**) "Mais, ma foi, le mérite est trop maltraité aujourd'hui" (Atto I, Scena 2).

L'ipocrisia e l'imbroglio diventano un merito e il tutto ha il sigillo della sua parola, della sua fede. Il mondo al quale Scapin appartiene e che egli-stesso ha creato si trova al centro di tutta la commedia, diventando così il mezzo con cui egli sottomette i suoi padroni. La scaltrezza e la spontaneità con cui questo servo si muove nel mondo della furbizia lo spingono a prendersi gioco della debolezza inventiva del suo padrone:

**Scapin:** "N'as-tu point de honte, toi, de demeurer court à si peu de chose? Que diable, te voilà grand et gros comme père et mère, et tu ne saurais trouver dans ta tête, forger dans ton



esprit quelque ruse galante, quelque honnête petit stratagème, pour ajuster vos affaires? (Atto I, Scena 2).

Questa fiducia in se stesso spinge il padrone a porsi in una situazione di inferiorità e ad implorare il suo aiuto per uscire da situazioni difficili. Il servo ne è soddisfatto e ci gioca:

(**Octave** montrant Scapin) "Voici un homme qui pourrait bien, s'il voulait, nous être dans tous nos besoins, d'un secours merveilleux".

**Scapin** (en lui répondant): J'ai fait de grands serments de ne me mêler plus du monde; mais si vous m'en priez bien fort tous deux, peut-être....(Atto I, Scena 3).

Questo servo-creatore diventa, artisticamente parlando, il padrone assoluto della situazione e crea in tal modo l'inversione delle classi sociali, che la realtà del suo tempo non avrebbe mai ammesso o nemmeno concepito. Scapin vince a parole, laddove non è possibile vincere con le azioni. La parola diventa quindi l'unico mezzo a disposizione dei subordinati per uscire dalla sottomissione e dall'abuso a cui la classe dominante e il sistema fortemente gerarchico di Luigi XIV li aveva sottoposti. Lo studio attento di Scapin rivela numerosi aspetti sovversivi e crea una vera e propria emancipazione storica che presenta l'ascesa della classe subalterna. Questa denuncia mascherata svolta da *Les Fourberies de Scapin* costituisce:

un dépassement de Tartuffe et du Misanthrope; non seulement parce qu'elles se placent au terme de la longue lutte livrée par Molière contre les impostures de son temps, mais parce que la gaieté qui règne est riche de toutes les amertumes et de toutes les audaces passées et dépassées (Sinon 27).

A causa di tutto ciò l'opera fu considerata sovversiva e mai Molière ebbe la soddisfazione di vedersela rappresentare a corte.

Se *Les Fourberies de Scapin* ci presentano un servo cosciente e determinato a sconvolgere la gerarchia delle classi dominanti, *Il*

*Servitore di due padroni* è una commedia senza lo stesso spessore ideologico. Il Goldoni come abbiamo sottolineato nella prima parte, si inserisce in un altro contesto politico, economico e culturale e il suo Truffaldino è più una reminiscenza della commedia dell'arte che un personaggio della Riforma. Il carattere buffonesco e senza sviluppo del servo ne sono una dimostrazione. Truffaldino non premedita la truffa ai suoi due padroni. Il tutto nasce per una necessità biologica: soddisfare il proprio appetito:

**Truffaldino** (solo): Son stoffo d'aspettar, che no posso più. Co' sto me patron se magna poco, e quel poco el me lo fa sospirar. Mezzozorno della città l'è sonà che è mezz'ora, e el mezzozorno delle mie budella l'è sona che sarà do ore. (Atto I, Scena 6)

L'istinto e l'azione immediata sono alla base del comportamento di Truffaldino; mentre il momento della riflessione e le sue battute comiche sono la conseguenza della volontà del servo di riparare il danno causato. Per questa ragione i gesti che lo accompagnano hanno sempre quell'aria di stupore e di smarrimento:

**Truffaldino**: Oh bella! Ghe n'è tanti che cerca un padron, e mi ghe n'ho trovà do. Come diavol oia da far? Tutti i do no li posso servir. No? E perché no? No la saria una bella cossa servirli tutti do, e guadagnar do salari, e magnar el doppio? La saria bella, se no i se accorzese. E se i se accorzese, cossa pèrdio? Gnente. Se uno me manda via, resto con quell'altro. (Atto I, Scena 10.)

Il linguaggio semplice, diretto e concreto caratterizzerà il personaggio di Truffaldino durante tutta la commedia. Qui, come ne *Les Fourberies de Scapin*, l'aspetto linguistico ha una grande influenza sullo sviluppo dell'intreccio comico. Ogni azione immediata è seguita da un tentativo di riabilitazione e presa di coscienza del danno causato. Il linguaggio dà autorità e giustizia ad un avvenimento che in principio è moralmente punibile. Nel passaggio sopra-citato Truffaldino tenta di riconoscersi "giuridicamente" come servitore di due padroni. Il suo

monologo è un dialogo tra la sua coscienza e la sua ragione. Alla fine la sua ragione convince la sua coscienza della giustizia del suo atto. Tutte le situazioni e i malintesi creati da Truffaldino non saranno quindi fonte di giudizi morali negativi da parte del pubblico nei suoi confronti, bensì risorse di una comicità sana che infonde normalità d'azione negli animi di chi ascolta. In altre parole, la giustificazione e la riabilitazione etica fatte da Truffaldino permettono al pubblico di amare il personaggio senza sentire rimorsi di coscienza.

Se Scapin aveva premeditato le sue azioni ed era consapevole dei danni fatti ai suoi due padroni, Truffaldino non ha alcun principio di vendetta nei confronti di Beatrice e Florindo. È solo l'irresponsabilità dei suoi gesti e l'impulsività comportamentale a metterlo al centro delle azioni della commedia. Laddove Molière lascia spazio ad una riflessione amara della società e della difficile situazione di servi e valletti, il Goldoni è giocoso e buffonesco e non dà alcuna lezione morale o soluzione politica.

Queste scelte spingono i due autori a tradurre il Mondo in Teatro secondo due modi diversi e che fanno dire ai critici che: "Molière est si vrai qu'il paraît invraisemblable, Goldoni est si vraisemblable qu'il donne l'illusion du vrai" (Mignon 145-146).

---

<sup>1</sup> La Commedia dell'Arte era una recitazione improvvisata su un soggetto, una trama, un canovaccio, uno scenario, dove le azioni principali o le battute più singolari erano suggerite da un autore, mentre il resto era affidato alla bravura dei comici. Questo tipo di rappresentazioni metteva in evidenza le espressioni, la mimica facciale e corporale e la scaltrezza mentale degli attori, che diventavano allo stesso tempo interpreti passivi e attivi del teatro. In altre parole il carattere buffonesco era il centro del palcoscenico.

### Bibliografia

- Cairncross, John. *L'Humanité de Molière*. Paris: Librairie Nizet, 1988.
- Cavallini, Giorgio. *La Dimensione civile e sociale del quotidiano nel teatro comico di Carlo Goldoni*. Roma: Bulzoni editore, 1986.



- 
- Dazzi, Manlio. *Carlo Goldoni e la sua poetica sociale*. Milano: Einaudi Editore.
- Fido, Franco. *Guida a Goldoni*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1977.
- Gaines, James F. *Social Structures in Molière's Theater*. Columbus: Ohio University Press, 1984.
- Goldoni, Carlo. *Il Servitore di due Padroni*, in "Goldoni, I Capolavori". Roma: Newton, 1999.
- Mauron. *Psychocritique du genre comique*. Paris: Corti, 1964.
- Mignon, Maurice. *Goldoni et Molière*, "Études de littérature italienne". Paris: Hachette, 1912.
- Molière. *Les Fourberies de Scapin*, London: University Press, 1971.
- Nicastro, Guido. *Goldoni e il teatro del secondo Settecento*. Roma-Bari: Laterza, 1974.
- Oreglia, Giacomo. *The Commedia dell'Arte*, Ed. Evert Sprinchorn. London: Methuen, 1968.
- Sinon, Alfred. *Rites élémentaires de la codédie molirésque*. Dans *Cahiers de la Compagnie Madeleine-Renaud-Jean-Louis Barrault*, N.15 (janvier 1956).
- Scherer, Jacques. *La Drammaturgie classique en France*. Paris: Nizet, 1964.
- Studi Goldoniani*, Convegno internazionale di Studi Goldoniani, Venezia: Istituto per la collaborazione culturale, Settembre-Ottobre 1987.
- Waterson, Karolyn. *Molière et l'autorité, structures sociales, structures comiques*. Lexington: French Forum Publishers, 1976.

**Language and Tropisms**  
**The Verbal Representation of Subjectivity in the Work of**  
**Nathalie Sarraute**

Livia Tutuc  
*Princeton University*

Nathalie Sarraute's main concern in her fictional texts seems to be the rendering of a fragmented subjectivity, of disembodied states of consciousness: not real subjects, not "flesh and blood" characters, but rather anonymous interlocutors, usually an amorphous mass, referred to simply as "ils." By this suspension of identification, she not only goes beyond the traditional notion of character, but also replaces it with the presentation of what she calls "tropisms" (particular subterranean movements, interpenetrating, unnamable and which produce the indefinite states of consciousness just mentioned):

Le personnage de roman ne pouvait que détourner sur soi notre attention, enfermer dans un moule qui ne pouvait pas la contenir cette substance fluide qui circule chez tous, passe des uns aux autres, franchissant des frontières arbitrairement tracées. Ce personnage ne devait plus être qu'un porteur d'états, un porteur anonyme, à peine visible, un support de hasard.<sup>1</sup>

Her literary ideal is to compose a text that would be able to appropriately represent these rapid movements, sensations and emotions difficult to define, which, she thinks, we all experience. Throughout her entire work, Sarraute attempts to capture the particularity of tropisms, always searching for more "powerful" and "immediate" strategies to express it. She is fascinated with "ce quelque chose de spontané, d'inconnu, de vibrant qui essaye de se trouver des mots, [...] quelque chose d'encore inconnu qui se cherche, qui recherche avec difficulté une forme à soi."<sup>2</sup> She will explore, in all her texts, the status of language, its power to generate particular reactions in people, its impossibility – when

conventional – to describe the vivid reality of tropisms. But the object of Sarraute's quest should not be seen as a linguistic aestheticism, as pure ornaments or independent exercises of style, but rather as a recreation in words of those subjective, pre-verbal, instinctive reactions supposedly experienced by all of us. Using particular tropes and literary techniques, she creates unique, powerful images, which she considers to be the best way to represent tropismal reality. These images have no independent value in Sarraute's work, but they are the most appropriate means to transcribe, to recreate tropisms.

The concept of "tropisms" is borrowed from the domain of biology, in which it means "the turning or bending movement of an organism toward or away from an external source of stimulus, such as light, heat, food, gravity or chemicals."<sup>3</sup> But, in Sarraute's fictional texts, this concept seems to define more a subjective, an emotional state, than a simple relation of stimulus and response, with respect to the environment. The space in which these psychological movements are triggered and experienced is termed *sous-conversation*, and the passage from dialogue, from conversation to sub-conversation, from the "outside" to the "tropismal reality" seems to be produced and maintained by a particular relation to another person or situation, by a powerful emotion or sensation (fear, anxiety, shame, boredom, etc.). In Sarraute's novels, subjectivity almost always involves an inextrication with alterity. She defines the space of tropisms as a series of "drames intérieurs faits d'attaques, de triomphes, de reculs, de défaites, de caresses, de morsures, de viols, de meurtres, d'abandons généreux ou d'humbles soumissions," which all have in commun the fact that "ils ne peuvent se passer de partenaire."<sup>4</sup> The primal response to others, the instinctive reactions generated by other individuals' words and gestures, are tropisms. The other is, in Sarraute's opinion, "le catalyseur par excellence, l'excitant grâce auquel ces mouvements se déclenchent, l'obstacle qui leur donne de la cohésion."<sup>5</sup> In her texts, subjectivity is usually emphasized as a matter that lacks shape and consistency, and which cannot easily be contained within limits. Its formlessness is



represented as a kind of contagion; it infiltrates other subjects with its uncontainable presence. Most frequently, Sarraute will choose the metaphors to express this nature of subjectivity from the domains of biology and geology: it is seen as an amorphous mass of seeping secretions, as tentacles, sticky threads or undefined liquid substances.

In the novels that she wrote and published after 1964, Sarraute seems to be interested in representing specific relationships and precise sensations generated especially in the course of the dialogue between "characters," usually anonymous. They are animated by some desire to speak, to communicate, to relate to one another; there is, in these texts, a continuous production of words, which seem to acquire a kind of corporeality, to become malleable objects, with a definite texture and consistency. However, this movement toward the other, this anxiety about separation, is paradoxically doubled by a perpetual fear of being "invaded" by the other's subjectivity, of falling prey to its contamination.

The "characters" find themselves in a permanent movement toward the other(s); they experience a desire to establish communication, even if creating a discourse involves a considerable effort and usually ends in a failure to reach the interlocutors. They all seem to have a certain need to verify the basis of the message, to be understood correctly, and that is why the dialogue is often scattered with specific formulas, such as: "Qu'est-ce que c'est? Que se passe-t-il?," "Vous m'entendez?," "Qu'est-ce que vous voulez dire?" etc. Questions of this type are very frequent in Sarraute's texts and they may very well be seen as an example of the phatic function of language, described, for instance, by Roman Jakobson in his article, "Linguistics and Poetics."<sup>6</sup> The frequency with which the phatic function is activated in the novels we are analyzing in this study proves that communication is a problem, that it is not transparent for the participants in the dialogue.

In Sarraute's view, the challenge of a writer is the representation of the "substance qui sans cesse bouge et se

dérobe," of these movements situated on the borders of consciousness, since one can identify a generic difference between the fluidity or indefiniteness of experience and the petrifying power of language.<sup>7</sup> The difficulty begins, thus, when one tries to find the appropriate techniques for the verbal rendering of tropisms, since they are extremely rapid and not clearly identifiable when experienced.

[...] ce qui n'est encore que mouvance, virtualités, sensations vagues et globales, ce non-nommé oppose aux mots une résistance et pourtant les appelle, car il ne peut pas exister sans eux.

Entre ce non-nommé et le langage qui n'est qu'un système de conventions, extrêmement simplifié, un code grossièrement établi pour la commodité de la communication, il faudra qu'une fusion se fasse pour que, patinant l'un contre l'autre, se confondant et s'étreignant dans une union toujours menacée, ils produisent un texte.<sup>8</sup>

The author suggests that life and death, movement and "freezing," coexist at the level of the representation of tropisms; the dead language of convention cannot properly describe the reality of such powerful, obscure and rapid movements, it petrifies them. That is why a writer has to resort to other components and aspects of language, in order to express the particularity of tropisms in a literary text. Sarraute chooses to represent these particular movements in "slow motion," by decomposing and by letting them live or expand for a longer time: "Il fallait décomposer ces mouvements et les faire se déployer dans la conscience du lecteur à la manière d'un film au ralenti. Le temps n'était plus celui de la vie réelle, mais celui d'un présent démesurément agrandi."<sup>9</sup> Another one of her strategies is to appeal to the syntactical component of language, because the nominal dimension would not be able to express the mobility and the fragility of tropisms. She will find her literary strategies especially among a particular arrangement of words and sentence rhythms. In her texts, she introduces almost unexpectedly the passages from conversation to sub-conversation, she infiltrates without any transition the metaphorical representations of tropisms into the realm of



conversational reality. She normally uses suspension points in order to mark the silence, the time of respiration or the moment when we are disconnected from the "real" dialogue and plunged into sub-conversation. Let us read, for instance, the opening paragraph of Sarraute's most successful novel, *Les Fruits d'or*. The text places us, from the beginning, in the middle of a conversation between two characters – *elle* and *lui*, who are talking about what happened at a very specific moment, one night. She does not agree with his attitude towards the other (*l'autre*), when this last one wanted to show them the reproduction of a painting. He (the husband, probably) is defending his position of "free thinker," who does not assert something without believing it, only because everybody does so: "Il était ulcéré parce que je ne me suis pas extasié comme ils font tous, parce que je ne me suis pas prosterné..."<sup>10</sup> Immediately after these suspension points, we are disconnected from the "real" dialogue and plunged into sub-conversation. The passage or the link to this level is facilitated by the resonance of the word "prosterné" in the male character's mind. The simple articulation or pronunciation of this word relates him (and the reader) to a different reality: "Face contre terre au même moment, extases, chœurs, bêlements... merveilleux synchronisme..."<sup>11</sup> The rapid succession of these words evokes the image and the feeling of ecstasy in prostration, of reverence, but, at the level of tropisms, this feeling is immediately linked and sent further, toward the figurative projection of a flock, making all its movements mechanically. That is why we encounter the word "bêlements" right after "chœurs," and then, a few lines further, the words "embrigader" and "moutonneries." All the semantic associations visible in this paragraph from *Les Fruits d'or* enable us to say that the definition of the fragmentary aspect of subjectivity is itself largely linguistic, that the words themselves may be seen as tropisms.

Another way in which Sarraute chooses to convey the sub-conversational space is by the use of repetition. It allows her, more specifically, to express simultaneity at the level of tropisms. As she mentions in several lectures and conference texts, her ideal is



to represent, in a literary work, the multiple perspectives simultaneously contained in a particular moment, to equal or to approach as much as possible the plastic arts in achieving such a representation. "J'avais été impressionnée," says the author with regard to Picasso's painting *Portrait of Dora Maar*, "et je m'étais dit: quelle chance il a de pouvoir montrer un visage à la fois de face et de profil, en même temps, et sans que cela nuise à la perception qu'on a de ce visage."<sup>12</sup> Here is how she describes the technique she came up with, in order to convey in a literary text the multiple perspectives of a single tropismal moment:

Dans l'écriture on ne peut le faire que d'une manière successive. Alors, je suis obligée, quand un mot, une expression provoque chez nous une impression globale, je suis obligée de prendre ce mot et montrer une nouvelle sensation que ça provoque, et une nouvelle, et encore une autre, alors que, en réalité, nous le ressentons tout à fait globalement. C'est à la fois que nous percevons tout ça.<sup>13</sup>

In *Entre la vie et la mort*, for instance, Sarraute uses several times this strategy; she composes some of the scenes in the novel by repeating a phrase or a sentence, and exploring, with each reprise, the variety and complexity of sensations that it generates. Such phrases, questions, requests or comments and their effect on the person who hears them are presented successively in the text, but, as the author herself explained, they are supposed to be experienced simultaneously. Here is, for example, a scene in which this technique is visible; the question "Combien t'a-t-on pris pour cela?" addressed to the writer in the novel by his father, who can not believe that the son's book will be published, troubles the young author, and triggers an ensemble of reactions, of immediate and global sensations in him. Sarraute will have the father repeat the question six times over, in order to decompose into several distinct aspects these complex sensations, to show the series of tropismal images generated by his words:

"Combien t'a-t-on pris pour publier ça?" [...] Que tous les pères célèbres s'inclinent, que les pères Brontë, Kafka et autres prennent ici une leçon... Combien t'a-t-on pris? [...] Lequel d'entre eux a-t-il jamais montré de pareils dons? [...] Celui du garçonnet en culotte courte, du cancre invétéré qui a désespéré tous les pédagogues et psychologues d'enfants et qui un beau jour accourt, brandissant son livret scolaire ouvert à la page où s'alignent les bonnes notes... il bondit, il se penche par-dessus l'épaule de son père... "Tu sais... J'ai une bonne nouvelle à t'annoncer. J'ai écrit un livre et il a été pris. Il va paraître bientôt." [...] "Combien t'a-t-on pris pour publier ça?"

Le fils prodigue est venu s'agenouiller devant son père, demandant pardon, attendant sa bénédiction... Je suis digne de toi, tu n'auras plus à rougir de moi... "Figure-toi... j'ai écrit un livre. Et il a plu, il a été pris." [...] Ce ne peut être qu'un faux évidemment. C'en est un, fabriqué par qui? Obtenu comment? "Combien t'a-t-on pris?"

L'insoumis, le déserteur a donc été contraint enfin de sortir de son repaire... [...] Il vient à nous certain qu'il sera traité avec égards, s'imaginant peut-être qu'il sera félicité, qu'on va s'attendrir... "Combien t'a-t-on pris?"

Et en effet le voici qui déjà tout tremblant d'impatience fièrement s'avance... "J'ai écrit un livre et il a été pris. Il va paraître bientôt..." il est sûr de passer, profitant de notre surprise, contournant nos défenses [...] Mais la route est barrée, en une seconde l'ennemi est encerclé. De tous côtés des fusils sont braqués sur lui: "Combien t'a-t-on pris?" (*EVM*, 692-695)

All the above-quoted images – of the schoolboy, who comes home and shows to his father the good grades that he finally obtained, of the prodigal son asking for his father's forgiveness and blessing, or of the deserter, who thinks that he will be welcomed by his fellow-clansmen, but he actually finds his road closed off and their rifles menacingly pointing at him – are supposed to be transcriptions of the sensations experienced by the writer in the novel. The reiterated question "Combien t'a-t-on pris?" seems to function like an echo or a renewed shock for its addressee; the different reactions that it generates are purportedly perceived at the

same time, but are described in a successive manner in the text, by reason of writing's "natural" limitations or temporal condition.<sup>14</sup>

Echo-like repetitions of sentences or parts of sentences are not only a way to represent simultaneity at the level of tropisms, but also happen to institute a specific rhythm in Sarraute's texts; they guide the novel, they are a means by which it "moves forward." Each reprise of a troubling sentence, along with the description of sensations that follows it, establish, as well, a particular temporal feature in the work of Nathalie Sarraute: they reiterate a moment in the present, they make it look as if it were *about to occur*.<sup>15</sup> The author goes beyond the traditional way of narrating; she does not tell the story of something that has happened, but of a movement that *is* happening at the same time as the words gather to describe it. Her writing cultivates a sense of immediacy, of a currently occurring event, and, for this reason, her texts "live" by/when being read.<sup>16</sup> Sarraute seems to embrace the ideal of reading as co-creation of the literary text; she would like the reader, the writer and the "characters" in the novel to experience the same sensations simultaneously:

Ces mouvements souterrains, l'auteur – et avec lui le lecteur – devrait les faire en même temps que le personnage, depuis le moment où ils se forment jusqu'au moment où, leur intensité croissante les faisant surgir à la surface, ils s'enrobent, pour toucher l'interlocuteur et se protéger contre les dangers du dehors, de la capsule protectrice des paroles.<sup>17</sup>

This ideal reveals the author's faith in the expressivity of her own discourse and in its capacity to represent the particular reality of tropisms, as opposed to the inauthentic and conventional aspect of language, in which people usually communicate.

The result of Sarraute's effort is, nevertheless, intriguing to the reader, in the sense that the initial perception of her fictional texts does not usually yield an understanding of her literary aim. One can argue that, at least in the case of the first reading of her fiction and without being aware of the explanations that she offers



in her theoretical texts, Sarraute's intentions are not easily understood by the addressee. Her novels are very challenging, they usually generate a kind of anxiety or discomfort when first read, and they demand somehow a return to their pages, in order to better understand the specificity of tropismal reality that they express.

---

<sup>1</sup> N. Sarraute, *Ce que je cherche à faire*, in *Œuvres complètes* (Paris: Gallimard, 1996), 1703.

<sup>2</sup> S. Benmussa, *Entretiens avec Nathalie Sarraute* (Lyon: La Manufacture, 1987), 124.

<sup>3</sup> *A Dictionary of Biology*, (Baltimore: Penguin Books, 1960) s.v. "tropism."

<sup>4</sup> N. Sarraute, *L'Ère du soupçon*, in *Œuvres complètes*, op. cit., 1595.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 1596.

<sup>6</sup> Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* (Paris: Ed. de Minuit, 1963) 217.

<sup>7</sup> Sarraute, *Flaubert le précurseur*, in *Œuvres complètes*, op. cit., 1626.

<sup>8</sup> Sarraute, *Ce que je cherche à faire*, op. cit., 1700.

<sup>9</sup> Sarraute, *L'Ère du soupçon*, op. cit., 1554.

<sup>10</sup> Sarraute, *Les Fruits d'or*, in *Œuvres complètes*, op.cit., 523.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 523.

<sup>12</sup> "Entretien avec Michèle Pardina," *Le Monde* February 26, 1993: 29.

<sup>13</sup> N. Sarraute, "Les Fruits d'or," *présentés et lus par Nathalie Sarraute* (Paris: Audivis, 1987), audio tape I.1.

<sup>14</sup> See note 13 above.

<sup>15</sup> The sentence may prove to be troubling because of its meaning and connotation for the addressee (like, for instance, the above-mentioned "Combien t'a-t-on pris pour cela?"), or because of the fact that it is a commonplace, which becomes annoying by repetition.

<sup>16</sup> This idea could be supported by the fact that, with a few exceptions, Sarraute always uses the present tense in her fictional work. However, it should be noted that, the impression of writing and reading being simultaneous in the case of her novels cannot escape the fate of any published work to be experienced by the receptionist as a distant event in time, as a text that was conceived (long) *before* it is read.

<sup>17</sup> Sarraute, *L'Ère du soupçon*, op. cit., 1598.

## BIBLIOGRAPHY

### 1. WORKS by Nathalie Sarraute

---

*Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1996

## 2. INTERVIEWS and DISCUSSIONS with Nathalie Sarraute

- Sarraute, Nathalie. "Ce que je cherche à faire." Cerisy-la-Salle, July 1971, in *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, ed. J. Ricardou and Françoise van Rossum-Guyon. Paris: 1972, vol. 2, 10.18 series
- . "Conversations avec Simone Benmoussa." *Qui êtes-vous?* Lyon: La Manufacture, 1987
- . "Propos sur la technique du roman. Nathalie Sarraute interviewée par Alison Finch et David Kelley." *French Studies*, 39.3 (July 1985): 305-315.

## 3. CRITICAL WORKS consulted on Nathalie Sarraute and related subjects

### A. Books

- Adert, Laurent. *Les mots des autres. Flaubert, Sarraute, Pinget*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- Allemand, André. *L'Œuvre romanesque de Nathalie Sarraute*. Neuchâtel: Éditions de la Baconnière, 1980.
- Asso, Françoise. *Nathalie Sarraute, une écriture de l'effraction*. Paris: PUF, 1995.
- Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*, Paris: Éditions de Minuit, 1963
- Jefferson, Ann. *Nathalie Sarraute, Fiction and Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Minogue, Valerie. *Nathalie Sarraute and the War of the Words. A study of Five Novels*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1981.

### **B. Articles and Reviews**

Henrot, Geneviève. "Distances dialogiques chez Nathalie Sarraute (*Les Fruits d'or*)." *Poétique*, 97 (1994): 41-63.

Jefferson, Ann. "Materialism and the Mind: Nathalie Sarraute." *Romance Studies*, 20 (Summer 1992): 31-43.

-----, "Nathalie Sarraute – Criticism and the "Terrible Desire to Establish Contact." *L'Esprit Créateur*, 36.2 (Summer 1996): 44-62.

-----, "What's in a Name? From Surname to Pronoun in the Novels of Nathalie Sarraute." *PTL*, 2.2 (April 1977): 203-219.



## La prefiguración de Dios: la trama de lo fantástico en Adolfo Bioy Casares

Alberto Villate  
*Boston College*

Si encontráramos una foto que reuniera a todos los escritores argentinos de su generación, posiblemente nos fuera difícil identificar el rostro de Adolfo Bioy Casares entre el grupo. Sería injusto culpar a la inmensa figura de su amigo Borges o a la popularidad de otros, tras los cuales, casi invisible, Bioy asomaría la cabeza y haría presencia. Por el contrario, sería posible suponer que voluntariamente habría decidido hacer parte del decorado y no figurar en primer plano, pues, como el reflejo de su obra, asumiríamos que prefería insinuarse tras complicados entramados o laberintos referenciales que, en últimas, susurrarían su nombre como el demiurgo creador. Bioy dibujó su imagen tras los velos de intrincados artificios narrativos que, al mismo tiempo, proyectan y aniquilan su presencia. Su obra difícil, densa, es al mismo tiempo humana y directa, ya que ningún elemento es dejado al azar y su atención en la construcción demuestra el ejercicio voluntario de hacerse prácticamente invisible, ubicándose en los rincones, como si la presencia fuera hermana del olvido y todos los mundos fueran posibles cuando la escritura es fantástica.

Mi propósito, por tanto, no es otro fuera de identificar tres puntos, que en relación constante, tejen la trama de lo fantástico en Adolfo Bioy Casares. En otras palabras, busco desentrañar el artificio narrativo que compone el mundo fantástico de Bioy, sacarlo a la luz y señalar su minucioso plan de creación. Las obras ficcionales desde las cuales revelaré la trama son dos de los cuentos que componen su colección titulada *La trama celeste* (1948), cuyos puntos de contacto resultan útiles para explicar las asociaciones, referencias y preocupaciones que tejen dicha trama. Los relatos son, en primer lugar, el que presta su título a la colección y, en segundo lugar, "El otro laberinto." Los tres puntos,

entonces, que como faros referenciales ayudan a identificar la construcción de lo fantástico son, primero, la expresión escrita de la conciencia como proyección o reflejo que sustenta las bases para lo fantástico; segundo, la búsqueda infructuosa por satisfacer el deseo que problematiza lo narrado por la expresión escrita de la conciencia; y tercero, el acontecimiento fantástico propiamente dicho—en el caso de estos dos cuentos la aparición de un espacio-tiempo paralelo—que irrumpe y expande la lógica de relación con el deseo insatisfecho.

Sin embargo, antes es necesario explicar detenidamente las características narratológicas de ambos cuentos por separado, y así, poder luego entrar a discutir los tres puntos sobre los cuales se sustenta la trama de lo fantástico. En primer lugar, "La trama celeste" es una serie de narraciones dentro de otras como un juego de muñecas rusas. Se trata, principalmente, de un yo narrativo que recibe un manuscrito titulado *Las aventuras del Capitán Ireneo Morris*, escritas por el médico homeópata Carlos Alberto Servian. A su vez, el médico relata en su manuscrito la "misteriosa historia" que su amigo Morris le cuenta una tarde. Por lo tanto, no sólo el manuscrito de Servian se inscribe dentro de este primer yo narrativo, también éste encierra una tercera narración. En esa medida, la ausencia en primera instancia de una tercera persona que brinde una distancia objetiva y amplíe el punto focal, produce en el lector una sensación de encierro que lo inserta dentro de una visión específica supeditada al narrador. No obstante, en palabras de Barcia, "[H]ay, por lo menos, tres niveles de lectura e interpretación de la realidad y, por ende tres versiones" (48); así pues, aunque se trata siempre de una primera persona, existe un juego de voces donde, en cierta forma, una da testimonio de la otra.

En "El otro laberinto," por otro lado, tenemos un juego narrativo basado en una tercera persona difusa y perdida entre una primera persona. De ese modo, la construcción narrativa resulta ser, aparentemente, distinta, pues la constante presencia de un narrador en tercera persona impide la inserción del lector en un mundo mediado por la subjetividad de la primera persona. Sin

embargo, se trata de una tercera persona que, además de describir los acontecimientos, está focalizada "desde la óptica preferencial de Anthal" (Barcia 52), el protagonista. De ese modo, la tercera persona y el yo del protagonista forman una relación dependiente que semeja la relación establecida en "La trama celeste," pues la primera persona entra constantemente a formar parte de la narración desde la primera línea.

Por lo tanto, además de que "la primera persona es siempre sospechosa, porque nada, a excepción de ella misma, garantiza lo narrado" (Campra 170), ambos relatos legitiman la voz narrativa por la relación que establecen los narradores, irónicamente, remitiéndose entre sí. Así, el yo que enmarca la narración de "La trama celeste" se sustenta sobre el manuscrito de Servian como documento prueba, digamos, que a su vez se sustenta sobre la narración de Morris. Igualmente, en "El otro laberinto" la tercera persona se apoya en la primera persona narrativa, apelando primero al pensamiento del protagonista: "No sin alguna injusticia, Anthal Horvath pensó:[...]" (185), y más adelante, "Tiernamente deslizó los dedos por su cara rasurada y pensó:[...]" (187); y ya en la segunda parte, al manuscrito de Horvath directamente como citas que autorizan la voz narrativa: "Anthal Horvath escribía su 'comunicación a los amigos': 'Frente a mí la mesa; más allá, la ventana' [...]. Siguió escribiendo; refirió que había esperado con terror la llegada del 16 de marzo. 'Ahora, cuando la recuerdo [...]" (214-15).

### **El otro lado de la fuente**

En esa medida, la base de ambos relatos no es simplemente la primera persona narrativa, sino su manifestación a través de la escritura. La escritura, entonces, es el ejercicio mediante el cual es posible establecer una relación con el tiempo y la conciencia. Es decir, al presentarse y reconocerse la primera persona como escritura—gracias a la inclusión de los manuscritos—y no simplemente como voz narrativa, cobra relevancia la impresión de una subjetividad tras la experiencia, se hace casi palpable una conciencia subjetiva tras los acontecimientos y una concepción del tiempo bajo leyes individuales. Se relaciona lo leído con lo



pensado, el transcurso de los hechos con una cadena de pensamiento, pues como señala Camurati, "El entender que la conciencia es una corriente y no una cadena de ideas separadas tiene su correlación en la teoría del tiempo como flujo y no una suma de unidades discretas" (49).

Este hecho termina por confundir la visión del lector, atrapándolo al otro lado del reflejo que creía mirar. El juego autorreferencial entre narradores y manuscritos, junto con la puesta en relieve de una conciencia tras la escritura, capturan al lector dentro un mundo cerrado que se sustenta sobre sí mismo. Como señala Rosalba Cambra, "[L]o fantástico implica la superación y la mezcla de estos órdenes: el yo se desdobra y en consecuencia se anula la identidad personal; el tiempo ve borrado su unidireccionalidad, por lo que presente, pasado y futuro se vuelven una única cosa; el espacio se anula como distancia" (165). Por lo tanto, este tipo de escritura autorreferencial parece confundir no sólo el yo de las voces narrativas, sino el espacio y el tiempo desde el cual se expresan.

Sueño y realidad, fantasía y realidad, literatura y realidad, ficción y realidad, borran sus fronteras y mezclan sus sustancias, conduciendo al lector a las más sobresaltadas perplejidades. Porque entonces se le socavan sus bases lógicas tradicionales: todas las dimensiones del ser se le muestran niveladas. (Rico 347)

En consecuencia, lo fantástico en Bioy no responde a una problemática de realidad externa versus realidad interna o textual. El lector, sin saberlo, permanece atrapado, mediante esta nivelación de leyes lógicas, en el laberinto de referencias y autorías. Por ello, al igual que el narrador en primera persona de "La trama celeste," o la tercera persona de "El otro laberinto," el lector depende de la expresión escrita de la conciencia para sustentar y garantizar la veracidad del relato. No se trata, entonces, de construir una réplica verosímil de la realidad dentro de un mundo textual posible para crear una correspondencia entre texto y realidad, sino de lograr una transición imperceptible hacia una única visión de lo real, donde la prueba de veracidad remita, irremediabilmente, a la expresión escrita de la conciencia.

### La búsqueda interminable y sin esperanza

Cuando el lector queda atrapado dentro de la expresión escrita de la conciencia, es posible afirmar con Nandorfy, entonces, que "el común denominador de todas las experiencias es el 'yo' que experimenta. En pocas palabras, lo que experimentamos no es la realidad externa, sino nuestra *intención* con ella" (énfasis del original 244). En esa medida, al confundirse la subjetividad del lector con la del narrador, sus intenciones y motivaciones, si bien no son comprendidas del todo, tampoco son cuestionadas. Así pues, a través de su intento de satisfacción, el lector transita por la narración guiado de cerca por el deseo, impidiendo la abstracción que genera la simple descripción de una experiencia incapaz de prefigurar el acontecimiento fantástico. El yo narrativo, entonces, se lanza abiertamente a la satisfacción de un deseo que se relaciona estrechamente con el yo confuso del lector, atrapado en el laberinto de escrituras.

Resulta significativo, al respecto, el *ex-libris* del doctor Servian que "lleva trípemente inscripta—en griego, en latín y en español—la sentencia 'Conócete a ti mismo'" (147), pues como él mismo manifiesta: "(nunca sospeché hasta donde me llevaría esta sentencia) y me reproduce contemplando, a través de una lupa, mi imagen en un espejo" (147). De esa forma, a través del deseo por el conocimiento, se equipara la subjetividad del doctor Servian con la del lector, y se confunden el espacio y el tiempo desde donde se expresa dicha subjetividad. En otras palabras, la lupa, la imagen y el espejo constituyen clara muestra de la escisión subjetiva. De la misma forma, en "El otro laberinto," Horvath quien "sólo aspiraba a la superioridad intelectual" (190) o Banyay, su mejor amigo, quien está obsesionado con la idea de descubrir el misterio tras una extraña muerte del siglo XVII, reafirman la noción del deseo por el conocimiento como motor de la narración, a pesar de la explosión subjetiva y la destrucción de las bases lógicas.

La búsqueda constante de los protagonistas por satisfacer su deseo de conocimiento indica, entonces, su preocupación por explicar los hechos y, al mismo tiempo, prefigura el mismo acontecimiento fantástico que desafía la capacidad de



entendimiento. Así pues, se hace manifiesto el carácter problemático de la búsqueda del conocimiento al interior de la expresión escrita de la conciencia, pues se pretende alcanzar la explicación de un hecho que escapa y frustra constantemente ese mismo deseo. Es decir, los manuscritos son el testimonio de la lucha infructuosa por satisfacer el deseo por el conocimiento y, a su vez, el relato que describe el acontecimiento fantástico que frustra dicha búsqueda. De esa forma, la narración es al mismo tiempo testimonio del deseo, e imposibilidad de satisfacción.

Así, el doctor Servian, luego de intentar una explicación a la aventura del Capitán, falla en su intento por explicar la totalidad de los hechos relacionados con la aventura: "Pero volvamos a la especulación. Me pregunto si yo compré las obras de Blanqui porque estaban citadas en la carta que me mostró Morris o porque las historias de estos dos mundos son paralelas" (179). Del mismo modo, en "El otro laberinto," Horvath no logra satisfacer completamente su deseo de conocimiento y la naturaleza del manuscrito parece escaparse o quedarse en el tintero: "El manuscrito nos engañó a todos: en cierto modo, me engañó a mí también (pero entonces habría de reconocer que no engañó a Itsván ni a Liptay)" (226). Igualmente: "Y aquí debo señalar algo mágico en ese manuscrito fraguado, una anticipación que, en cierto modo, lo redime de su condición de impostura: hay una descripción del amor que inspira Erzbet que es una pálida pero fiel descripción del amor, de la adoración, que ahora siento por ella" (223-24). En esa medida, al tratarse de un deseo insatisfecho, se produce una tensión entre la expresión escrita de la conciencia y el acontecimiento fantástico que problematiza la narración y le brinda un objetivo específico desde el comienzo.

Alazraki señala este aspecto cuando se refiere a las diferencias entre lo neofantástico y el género fantástico tradicional del siglo XIX: "[D]esde las primeras frases del relato, el cuento neofantástico nos introduce, a boca de jarro, al elemento fantástico: sin progresión gradual, sin utilería, sin pathos" (279). Esta introducción abrupta del elemento fantástico puede verse claramente al inicio de "La trama celeste":



Cuando el capitán Ireneo Morris y el doctor Carlos Alberto Servian, médico homeópata, desaparecieron de Buenos Aires, un 20 de diciembre, los diarios apenas comentaron el hecho. Se dijo que había gente engañada, gente complicada y que una comisión estaba investigando; se dijo que el escaso radio de acción del aeroplano utilizado por los fugitivos permitía afirmar que éstos no habían ido muy lejos. ("La trama" 143)

Igualmente en "El otro laberinto":

No sin alguna injusticia, Anthal Horvath pensó: "Es como si detuviera el tiempo, o como si yo no hubiera estado en París; antes de irme, hablaba de eso; ahora sigue hablando. Insiste en este episodio del pasado; olvida el presente." Pero él mismo no podía sospechar la terrible aventura que los esperaba. Ésta es la nota que leyó: [. . .]. (185)

Por otro lado, la tensión entre la satisfacción y la frustración del deseo, según Snook, está estrechamente relacionada con algunas teorías lacanianas sobre la construcción de la subjetividad y la etapa del espejo, donde el deseo se sitúa fuera del individuo: "The subject's perceptions of self and world are thus mediated from without; his desire is the desire of the other" (7). Así, como el lugar del deseo parece estar siempre fuera del alcance del individuo, en desplazamiento y tensión constante por su carácter irrealizable, la existencia "becomes dominated by desire to recover its missing complement" (Snook 7). De ese modo, el deseo de recuperar "the primordial wholeness" (Snook 7) abre el espacio para que se presente el acontecimiento fantástico en sí, a través de dos conceptos, que según Snook, son fundamentales en Bioy: "splitting and separation" (9).

En consecuencia, "splitting and separation" permiten explicar, por un lado, la característica dual de ambos relatos, manifiesta en el juego de narradores, los mundos paralelos y los personajes que parecen ser otros.<sup>1</sup> Por otro lado, esta dualidad y

tensión del deseo da cuenta, no solo de la expresión escrita de la conciencia, pero del acontecimiento fantástico propiamente dicho. Por ejemplo, en "La trama celeste" la atracción hacia la sobrina del doctor Servian y la enfermera cartaginesa impulsa a los personajes a repetir los pases para saltar a diferentes mundos donde ellas sean posibles, pero no motiva directamente la expresión escrita de la conciencia del doctor Servian:

No es la posibilidad de encontrarme con una nueva versión de mí mismo lo que me incitaría a viajar a ese otro Buenos Aires. La idea de reproducirme, según la idea de mi *ex-libris*, o de conocerme, según su lema, no me atrae. Me atrae, tal vez, la idea de aprovechar una experiencia que el otro Servian, en su dicha, no ha adquirido. (180)

En esa medida, el doctor Servian, por ejemplo, escribe su manuscrito motivado por el deseo intelectual de comprender el acontecimiento fantástico; pero, a su vez, el deseo de reestablecer la relación con su sobrina motiva y posibilita el acontecimiento fantástico hacia el cual apunta la narración desde un principio, en este caso, el salto a mundos paralelos. Por lo tanto, el deseo por el conocimiento se relaciona con el deseo por recuperar "the primordial wholeness," en la medida en que motiva la expresión escrita de la conciencia y prefigura el acontecimiento como hecho que desafía el mismo conocimiento. En consecuencia, la relación constante entre ambos deseos, constituye una especie de guía, de hilo conductor que define la narración en primera persona e impide su desvío por caminos capaces de desvirtuarla bajo el terreno de la "psicosis" del narrador, lo extraño, o de la irrealidad del mundo, lo maravilloso.<sup>2</sup>

### **El lector llorando en el remoto fondo de un espejo**

El acontecimiento fantástico, entonces, es la alternativa y posibilidad que expande la lógica de relación con el mismo deseo que lo prefigura. En otras palabras, el acontecimiento fantástico, no como solución pero como un "quizá," abre una ventana para

que el deseo continúe la búsqueda de su satisfacción a través de alternativas que desafían los parámetros lógicos. En esa medida, el acontecimiento fantástico necesita de un narrador que enmarque y establezca cierta "distancia" con la escritura de conciencia y el acontecimiento fantástico, para que sobre él recaiga la autorización de esa nueva posibilidad de búsqueda. La interdependencia entre narradores y narraciones reafirma, por tanto, la construcción unitaria donde se valida la apertura del nuevo espacio. Tanto Servian como Horvath necesitan, entonces, de otro narrador que se valga de su expresión escrita de conciencia para convalidar el hecho fantástico en una especie de explicación irónica, donde se da fin al juego narrativo pero no a las posibilidades que el acontecimiento fantástico ofrece:

La explicación es evidente.

En varios mundos casi iguales, varios capitanes Morris salieron un día (aquí el 23 de junio) a probar aeroplanos. Nuestro Morris se fue al Uruguay o al Brasil. Otro, que salió de otro Buenos Aires hizo unos "pases" con su aeroplano y se encontró en el Buenos Aires de otro mundo (donde no existía Gales y donde existía Cartago; donde espera Idibal). [. . .] Después con el doctor Servian de acompañante, intenta los "pases" de nuevo y desaparece. Quizá lleguen a otro mundo; es menos probable que encuentren a la sobrina de Servian y a la cartaginesa. (182-83)

Del mismo modo, en "El otro laberinto," teniendo en cuenta el uso diferente de la primera persona, Horvath ofrece las respuestas como la prueba fehaciente sobre la cual se basa el narrador en tercera persona para legitimarse:

Tenía, como yo, a la izquierda esta puerta, que da al "museo." Estaba vestido con su capa azul y trabajaba en las copias del documento que yo fragüé. [. . .] El grupo avanzó hacia el pabellón. István comprendió que era la policía secreta; pensó, con desesperada intensidad, en el



cuarto que estaba más allá de la puerta de la izquierda, en el "museo". [. . .] Guardó el documento en el bolsillo de su capa, abrió la puerta y pasó. . . Tuvo tiempo de cerrar el pasador. Estaba muy agitado. Su corazón, que siempre había sido débil, falló. Pero István no cayó muerto en el "museo"; cayó en el cuarto de la posada del Túnel, en el siglo XVII. (228)

Sin embargo, la interdependencia de narradores que sustenta la irónica explicación del acontecimiento fantástico, pone en evidencia el problema del lenguaje como medio adecuado de representación, pues al mismo tiempo construye y refiere autoridad. En esa medida, el espeso entramado que Bioy teje con la expresión escrita de la conciencia y la búsqueda por satisfacer el deseo, amplía las capacidades del lenguaje y establece nuevas correspondencias significativas que, a su vez, expanden la realidad y posibilitan la apertura del espacio fantástico dentro de este mundo creado. Así pues, "Lo fantástico ensancha los angostos confines de la realidad racional y desestabiliza el lenguaje al jugar poéticamente con él, convirtiendo en metáforas expansivas lo que eran dicotomías reductivas" (Nandorfy 259). Al expandir el lenguaje, Bioy, entonces, no soluciona, pero sí fractura los límites de la tensión que produce el deseo al interior del individuo, apelando, de esa forma, a lo más profundo de nuestra subjetividad: "En effet les récits fantastiques comme les mythes eurent pour origine la nécessité de répondre aux peurs existentielles de l'homme et aux interrogations de toute sorte qu'elles suscitaient" (Varga 12).

De ese modo, la expresión escrita de la conciencia, impulsada por la satisfacción del deseo, se dirige hacia el acontecimiento fantástico como posibilidad expansiva del lenguaje. Así, lo fantástico en Bioy está más cerca de una realidad construida como unidad en sí misma y no como un enfrentamiento entre realidad externa e interna, pues la explicación irónica no hace coincidir, en ningún momento, un concepto pre-establecido de la realidad con la imitación de la misma. Por el contrario, la respuesta se sustenta y refiere siempre al propio texto,

independiente de formulaciones o comentarios que no hayan sido autorizados por él mismo. Así, es posible afirmar con Alazraki que "lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica" (276). Es posible, entonces, hablar de un único mundo posible en el cual la movilización dada por el deseo mantiene, tanto a la expresión escrita de la conciencia, como al acontecimiento fantástico, en constante prefiguración de sí mismos; y, por lo tanto, la narración se construye unitaria y cerradamente alrededor del lector. Lo fantástico, por tanto, no es más que una posibilidad, una ventana que se abre en una habitación sofocada por la imposibilidad del deseo.

---

<sup>1</sup> Anathal Horvath e István Banyay—quien podía materializar objetos—parecen confundirse poco a poco en una misma persona, o al menos, en la prefiguración del otro. Así, cuando Horvath confiesa que su primer manuscrito se trata de una copia de la vida de Banyay, reconoce en él una "anticipación" de la suya por el enamoramiento con Erzsébet. De igual forma, Horvath reemplaza a Banyay en todos los aspectos cuando este desaparece: "Pero no me limitaré a reemplazar a István en situaciones agradables . . . seguiré trabajando en la Enciclopedia. Me ocuparé del muerto de la posada del túnel" (212).

<sup>2</sup> La relación constante entre el deseo por el conocimiento y el deseo por recuperar "the primordial wholeness," entonces, superaría la dicotomía establecida por Todorov en su intento por definir el género fantástico.

Todorov insiste en que sólo hay dos soluciones posibles, pero en cuanto optamos por una en detrimento de la otra, el género deja de existir y se convierte en otra cosa. No nos aclara por qué debemos escoger ni por qué sólo tenemos dos opciones. Y ello es así porque la realidad se postula como una entidad cognoscible, que sólo admite dos

vías de transgresión: o bien el sujeto se equivoca o bien el mundo se equivoca (en otras palabras es “maravilloso”). (Nandorfy 248)

### Obras citadas

- Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?” *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Libros S.L., 2001.
- Bioy Casares, Adolfo. *La trama celeste*. Edición, introducción y notas de Pedro Luis Barcia. Madrid: Castalia, 1990.
- Campra, Rosalba. “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión.” *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Libros S.L., 2001. 153 – 191.
- Camurati, Mireya. *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*. Buenos Aires: Corregidor, 1990.
- Nandorfy, Martha. “La literatura fantástica y la representación de la realidad.” *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Libros S.L., 2001. 243 – 261.
- Snook, Margaret. *In Search of Self: Gender and Identity in Bioy Casares Fantastic Fiction*. New York: Peter Lang, 1998.
- Varga, Suzanne. “Le baiser qui tue: essai sur la recontre du fantastique et du mythe.” *Traditions fantastiques Iberiques et Germaniques*. Ed. Suzanne Varga, Jean-Jacques Pollet. France: Artois Presses Université, 1998. 11 – 19.



## Through a foggy lens: Perec's borrowing of Balzac's *brouillard*

Priya Wadhera  
Columbia University

I propose a study of a remarkable intertextual reference – what may well amount to a case of literary borrowing - in the *œuvre* of the late twentieth-century French author Georges Perec. My point of departure is *Un Cabinet d'Amateur. Histoire d'un tableau* (1979, henceforth *Cabinet*) which itself was borrowed in part from Perec's previous publication: *La Vie Mode d'emploi. Romans* (1978, *Vie*). Perec used the novel *Vie* as a source for the paintings he describes in his narrative *Cabinet*.

In a 1980 radio interview with Gérard-Julien Salvy, Perec explained how difficult it was for him to part with *Vie* once he had completed it. His obsession with this massive tome, in which he describes the lives of all the residents, past and present, of a single Parisian apartment building, was so great that he decided to revisit similar themes in a shorter book that would adopt a different form. He proceeded by assigning to each chapter of *Vie* a certain type of painting and made a point of including a description of that painting in his *Cabinet*. For example, in Chapter 76 of *Vie* a picture of Isabelle Gratiolet dressed as a squaw serves to inspire catalogue number 76 in *Cabinet*, a painting called *La Squaw*. In this act of transposition, which is not always as transparent as in the above example, the second text becomes a sort of condensed copy of the first.

Broadly defined, copying appears in many forms in *Cabinet*. The title of Perec's book itself is borrowed from the title of the painting it concerns as is the *incipit*. This painting, in turn, is a faithful copy of a hundred works which are supposedly by famous artists. In a gesture at specularly, the owner of these

works, who also commissioned the painting, is pictured therein. In the painting, his gaze is directed at a smaller version of the painting, in which a smaller version appears and so on. This *mise en abyme* is playful in that each subsequent copy of the painting within the painting alters the original in some way. When the collector dies, the paintings figuring in the painting called *Un cabinet d'amateur* go up for sale and command considerable prices at auction. Some time later the proud owners of these works are informed that their purchases are forgeries. Thus it was only the faithful copying of these works after great artists and their subsequent copying *en masse* into one painting that authenticated them, assigning them a value in the eyes of the art market and of society as a whole. As he reveals this, the narrator himself admits that the entire story was a fabrication of its own, based not on fact but on fiction. In this way, the text becomes a provocative discussion of the literary, and more generally, the *artistic* process insofar as copying of some sort is inevitable in the act of creation.

This gesture of the narrator in *Cabinet* and the corresponding importance of copying is foreshadowed in *Vie* by a number of artists. To begin, we have the painter Serge Valène, whose project, capturing the lives of all the residents of a single building on a single canvas, echoes the *trompe-l'œil* tableau nature of Perec's own project in writing *Vie*. The artwork of the character named Marguerite Winckler is also remarkable as she makes miniatures, a procedure that reappears in the multiple paintings - each smaller than the last - within a painting in *Cabinet*. Then there is Hutting, a painter who had, first, "une période brouillard" (*Vie* 705) during which he would paint works after the great masters and then layer the canvasses with a sort of fog and, later, a period dictated by a system that was original in its "impersonnalité" (*Vie* 1009). This progression can be likened to Perec's own career, which was at first colored by many veiled intertextual borrowings and later driven by the formal constraints he set for his work as a member of the OuLiPo. While all of the artist figures in *Vie* merit close scrutiny, Hutting interests us the

most as his artistic styles reflect those of Perec; we can thus posit that his work reflects the author's own.

The question of copying is also raised by the provocative post-scriptum to *Vie* (*Vie* 1364) in which the narrator parenthetically indicates that the volume contains “occasionally slightly altered” citations of a number of authors. Curiously, alongside such figures as Kafka and Proust, the list contains Perec’s own name. One great example of such inter- and intra-textual references - which are forms of copying in their own right - is the character Grégoire Simpson. The protagonist of Perec’s 1967 novel *Un homme qui dort* bears a startling resemblance to him. This individual, in turn, was inspired by the main character in Melville’s “Bartleby: The Scrivener: A Story of Wall-Street.” Because the Simpson character in *Vie* works at an opera library, is visited by a neighbor named Troyan, and once sold handbags door-to-door, the painting assigned to this chapter for its subsequent transposition into *Cabinet* is called *Le Sac de Troie*, a title which cleverly conjures both handbags and the sacking of a city that provided Berlioz the topic of an opera (*Les Troyens*).

Despite Perec's willingness to own up to the sources of his borrowings, there is one great author I believe he should have added to this list, the great nineteenth-century writer Honoré de Balzac. I suspect that Hutting's painting style in *Vie* is influenced not only by Perec's own approach to writing but by Balzac's character Pierre Grassou in the eponymous story published in 1839 (*Grassou*). While it is plausible - indeed quite likely - that so voracious a reader as Perec would have known Balzac's *œuvre* well, I could not find any specific reference to his familiarity with this story. I believe nonetheless that the overlap between the two works merits exploration.

As mentioned earlier, in *Vie* there is a painter named Hutting who had “une période brouillard,” during which he would paint works after the great masters and then layer the canvasses



with a sort of fog. According to Perec's narrator, it was a technique avec laquelle il conquit la notoriété: il s'agit généralement des copies finement exécutées de tableaux réputés - *La Joconde, L'Angélu, La Retraite de Russie, Le Déjeuner sur l'herbe, La Leçon d'Anatomie*, etc. - sur lesquelles il a ensuite peint des effets plus ou moins prononcés de brume, aboutissant à une grisaille imprécise dont émergent à peine les silhouettes de ses prestigieux modèles. (*Vie* 705)

A similar practice appears in Balzac's *Pierre Grassou*, which concerns a mediocre but successful artist. I see this story as complementary to *Le Chef d'œuvre inconnu*, published eight years earlier, which presents the reader with the other side of the coin: a gifted artist misunderstood by his peers. When hired by Magus, the greedy art dealer who asks him to paint "des intérieurs flamands, une leçon d'anatomie, un paysage" (*Grassou* 1098), Grassou is unwittingly transformed into a forger. Some time later, when passing the gallery, Grassou notices his paintings have undergone a bit of a transformation:

Il fit quelques promenades, pour voir ce que devenaient ses tableaux, et eut une singulière hallucination. Ses toiles si peignées, si nettes, qui avaient la dureté de la tôle et le luisant des peintures sur porcelaine, étaient comme couvertes d'un brouillard, elles ressemblaient à de vieux tableaux. (*Grassou* 1099)

When Magus's demand for Grassou's paintings grows, Grassou is simply pleased to know that there is a market for his works and a means to put food on his table; he never asks what may have become of them. Magus is magnanimous enough to present Grassou to the Vervelles, a wealthy family of bottle merchants who would like their portraits made. He thus introduces Grassou not only to a lucrative career path but to a potential bride as well. The bourgeois art-loving family is drawn ineluctably to Grassou

who, the narrator tells us, is as bourgeois as bourgeois can be, and brings him out to see the collection of great works amassed by Monsieur Vervelle. It is no surprise to the reader that the paintings are all the products of Grassou's - and his dealer's - handiwork:

L'artiste resta les bras cassés, la bouche béante, sans parole sur les lèvres, en reconnaissant la moitié de ses tableaux dans cette galerie: il était Rubens, Paul Potter, Mieris, Metz, Gérard Dow ! il était à lui seul vingt grands maîtres. (*Grassou* 1109-10)

When Grassou announces this, the duped collector does not express betrayal; instead he giddily cries out: "Prouvez-le-moi, [...] et je double la dot de ma fille, car alors vous êtes Rubens, Rembrandt, Terburg, Titien" (*Grassou* 1110). Grassou and the daughter are married, no further mention is made of the dubious provenance of the paintings, and all live happily ever after.

As it happens, a number of references in *Vie* indicate that Hutting too had explored the path of portraitist. But more importantly: no one, so far as I know, has pointed out the similarities between the paintings of Grassou and Hutting. In undertaking a comparative study of these works by Balzac and Perec I hope to gain a better understanding of Perec's creative process, clearing his literary canvas for further study, and even gain some insight into the roles of writer and reader in the last two centuries.

At first glance there is a substantial shift in who does the fogging and for what purpose as we move from Balzac to Perec. While in *Grassou* it is the dealer who "fogs" in order to lend an air of age and authenticity to the works and to raise their value for potential buyers while the painter remains in the dark, in *Vie* it is the painter himself who does the fogging, but why? No mention of age or authenticity is made; instead, Perec's narrator tells us that: Le vernissage de l'exposition parisienne, Galerie 22, en mai 1960, s'accompagna d'un brouillard artificiel que l'affluence d'invités fumeurs de cigares ou de cigarettes rendit plus opaque encore, pour

la plus grande joie des échetiers. Le succès fut immédiat. (*Vie* 705)

So it is not simply the fog on the canvasses themselves but also the mist pumped in for the event paired with tobacco smoke that contributes to the success of the endeavor. The work takes a back seat to the atmosphere of playfulness and humor the artist brings to the scene. We might say that it is the "mystification" of the work and of those viewing it that attracts buyers. Can we infer that in Balzac's day it is acceptable for the artist to be duped by the salesperson, whereas in Pécq's period the artist *is* the salesperson, duping the buyer? Remembering that in Pécq's work it is the painter - himself a reflection of the writer - who does so, it might be possible to claim that by the end of the twentieth century the mystification is carried out by the writer and that its unwitting victim is none other than the reader.

Upon closer scrutiny, there are similarities in the Balzac between Magus and Grassou that might require us to nuance this reading of the texts. The first work Grassou presented at the 1819 salon "représentait une noce de village, assez péniblement copiée d'après le tableau de Greuze" (*Grassou* 1096). Further, we see in comments made by his gifted painter friends that his work is not only a pastiche of Greuze or "un plagiat de Gérard Dow," but that his problem was that he made his work "gris et sombre" seeing "la Nature à travers un crêpe" and finally that his "dessin est lourd, empâté" (*Grassou* 1097). Thus, the penchant both for plagiarism and for fogging we are so anxious to attribute to Magus alone are not at all foreign to Grassou. Just as the narrator describes the bourgeois bottle-merchants' attraction to the bourgeois painter: "*Abyssus -abyssum*, le bourgeois attire le bourgeois" (*Grassou* 1106), so is Magus attracted to the fogger-plagiarist in Grassou, doing whatever he must to sell a work and then too at the greatest profit possible. To borrow ourselves from Balzac, we can say alternately: le plagiat attire le plagiat; le brouillard attire le brouillard; la tricherie attire la tricherie.



In conclusion, we might suggest that all artists have a cheater inside of them, all are out "pour embrouiller le lecteur" or else, less incriminatingly, all are bound to copy from others when they create. We mustn't forget what Grassou's well-meaning colleagues advise him, seeing in him nothing more than a copyist. Here is the scene Balzac describes:

Les deux peintres virent dans ces toiles une servile imitation des paysages hollandais, des intérieurs de Metz, et dans la quatrième une copie de *La Leçon d'anatomie* de Rembrandt.

-Toujours des pastiches, dit Schinner. Ah! Fougères aura de la peine à être original.

-Tu devrais faire autre chose que de la peinture, dit Bridau.

-Quoi? dit Fougères.

-Jette-toi dans la littérature. (*Grassou* 1099)

So the life of letters is uniquely suited to the copyist. In a remarkable echo, Perec mentions that Hutting was known for hosting gatherings the goal of which: "était de confronter librement des créateurs et de voir comment ils s'influençaient les uns les autres" (*Vie* 1259-60). The book, then, is a party where former readings confront one another, mingle, and mix.

Ultimately, to copy as we write is inevitable, whether we do it intentionally or not, whether we admit it or not. It may be conjectured that the famous line of Balzac's *Le Chef d'œuvre inconnu*: "Tu n'es pas un vil copiste, mais un poète" (*Chef d'œuvre* 418) would have been infinitely less appealing to Perec than its striking counterpart in *Grassou*: "Inventer en toute chose, c'est vouloir mourir à petit feu ; copier, c'est vivre" (*Grassou* 1101). For in an *œuvre* alive with copies and artist figures of so many sorts, forever perpetuating the act of creation as they borrow the creations of others, death is impossible whether you are Perec or

Balzac or any writer in between. The only question is: do you buy it or not?

### Works cited

Balzac, Honoré de. "Le chef d'oeuvre inconnu." *La Comédie Humaine*. Vol. 10. Ed. Pierre-Georges Castex. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979 [1831]. 413-438.

---. "Pierre Grassou." *La Comédie Humaine*. Vol. 6. Ed. Pierre-Georges Castex. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977 [1839]. 1091-1111.

Melville, Hermann. "Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall-street." *Billy Budd, Sailor and other stories*. New York: Penguin, 1986 [1853]. 3-46.

Perec, Georges. *Un Cabinet d'Amateur* in *Georges Perec: Romans et Récits*. Ed. Magné. Paris: Librairie Générale Française, 2002 [1979]. 1365-1421.

---. *La Vie mode d'emploi* in *Georges Perec: Romans et Récits*. Ed. Magné. Paris: Librairie Générale Française, 2002 [1978]. 641-1364.

---. Radio interview of Georges Perec conducted by Gérard-Julien Salvy ("Démarches," 12 janvier 1980), is cited in André Chauvin, Hans Hartje, Véronique Larrivé and Ian Monk, *Le "Cahier des charges" d'Un cabinet d'amateur* in *L'Œil d'abord...Georges Perec et la peinture, Cahiers Georges Perec*, n° 6, Seuil, 1996. 137.

## 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 Harry Rosser, *Director of Graduate Studies*  
Ms. Joanna Doyle, *Administrative Secretary*  
Mr. Esmaeil Khaksari, *Departmental Secretary*  
And the Department of Romance Languages and Literatures  
of Boston College

The Graduate Student Association of Boston College



