



BOSTON COLLEGE

Romance Languages Graduate Association
Department of Romance Languages and
Literatures

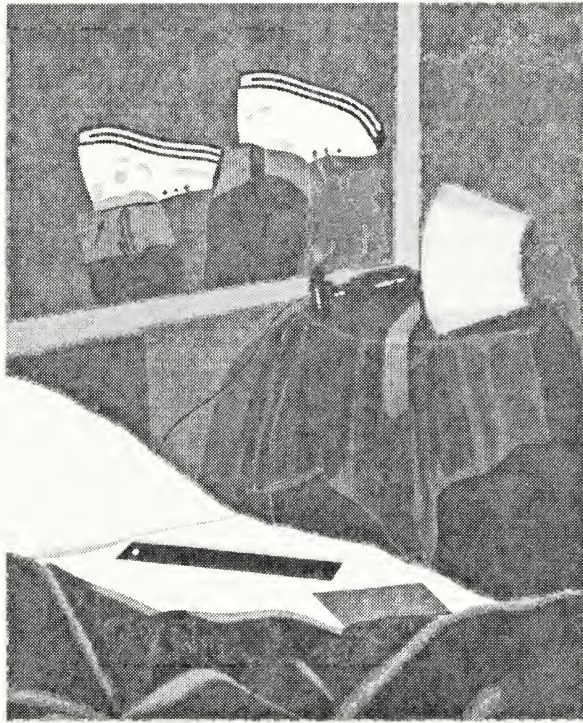
Eduardo Arroyo

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

*Boston College
Romance Languages
and Literatures*

*Volume XIV
Fall 2004*



Digitized by the Internet Archive
in 2016

<https://archive.org/details/romancereview14bost>

ROMANCE REVIEW

Editor

Alberto Villate-Isaza

Associate Editors

Curtis Cordell

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, or visit our web site at www.bc.edu/romrev

Copyright 2004 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

WITHIN LANGUAGE AND THE IMPLICATIONS OF EXPRESSION

TABLE OF CONTENTS

Silence as Transtextuality in Justine Mintsa's *Histoire d'Awu*
Andeme Abessolo Honorine – *University of Michigan*
9

The Great Stone Face: "Chance Images" and Anthropomorphic
Landscapes in Jesuit Baroque Prose
Marco Arnaudo – *Harvard University*
19

Mauro Mortara: Anima insulae pirandelliana
Felice Beneduce – *University of Connecticut*
30

El papel de la mujer en *La escopeta nacional* (1978): misoginia
berlanguiana.
Luisa Briones – *Boston College*
46

Caught in Discourse: Tahar Ben Jelloun's *La réclusion solitaire*
and *La plus haute des solitudes*
Marie-Therese Ellis – *University of California, Berkeley*
57

Il realismo utopico di Florestano Vancini
Fulvio S. Orsitto – *University of Connecticut*
71

New Approaches to the Study of Juan José Arreola's work

Maria D. Ramos *Wayne State University*

90

Drugs, Decadence, and *The Doors of Perception* in Manuel Díaz
Rodríguez's *Sangre patricia*

David F. Richter – *Vanderbilt University*

101

Caracas imaginada, Caracas histórica: Notas en torno a la
novela urbana de Ana Teresa Torres

Elda Stanco – *Brown University*

111

Identité et sens à travers "Les fenêtres" dans *Le Spleen de Paris*
(*Petits Poèmes en prose*) de Baudelaire

Emmanuelle Vanborre – *Boston College*

123

De Reverdy à *L'Esprit nouveau* (1920-1925): l'avant-garde en
quête d'une littérature au-delà des mots

Roxana Vicovanu – *Johns Hopkins University*

132

Acknowledgements

146

Silence as Transtextuality in Justine Mintsas's *Histoire d'Awu*

Andeme Abessolo Honorine
University of Michigan

Histoire d'Awu novel by Justine Mintsas published in 2000, highlights some customary and traditional practices among the Fang people of Gabon in Central Africa. Despite its fictional nature, the novel is an inquiry into the ethnological world of the role of children in marriages as well as the Fang perception of polygamy. The author, a Fang native herself, proceeds through heavy symbolism consisting in mixing and switching visual and linguistic codes as well as collapsing the time frame of the narrative. More importantly, in this paper, I consider her use of the shifting symbolism of silence, which becomes a transtextual system of meanings to be read in the cultural context of the Fang society.

There seems to be a dynamic pattern of interrelatedness between silence and clearly expressed feelings, or rather between conscious thought patterns about existential experiences and the justification of their happening in the daily lives of the three main characters namely Obama Afane and his two wives Bella and Awudabiran. In this particular case, and because the narrative materials of the novel are drawn from the Fang social and cultural universe, the novelist becomes more than the organizer of what Roland Barthes called "the already-written text" (21), she is the mixer of social and cultural images embodying social contradictions between the ancestral modes and conditions, and the modern influences originating from the colonial experiences as found in most contemporary African societies. Thus, *Histoire d'Awu* is a tissue of quotations. Their meaning transpires in the juxtaposition of images between the symbolic and the literal, deciphered through an understanding of Gérard Genette's "transtextuality". The novel contains not only multiple storylines depending, but also a dynamic of confrontation as well as shifting meanings. Symbolically speaking, they engage each other as they engage the reader. In my reading and interpretation of Mintsas's

novel, I have opted for Manthia Diawara's approach of Genette's concept as used in *In Search of Africa*.

Manthia defines "transtextuality" as "a transcendence of imposed stereotypes and recognition as individuals, both of which run counter to immanence" (255), and demonstrates African-Americans ludicrous and transgressive use of quotations as a weapon to combat racial discrimination in the United States. According to him, the oppressed agree to assume the stereotypical identity that they have freely shaped in order to infuse in it, new energies liable to shock and oblige those who conceived and hold it to re-examine their positions. The oppressed person plays the role he has been assigned, but wears the mask that paradoxically ends in a reversed stereotype once its contribution has been recognized by the global community. The author chooses to address a public different from the one who started the stereotypes in the first place. An analogous process can be perceived in *Histoire d'Awu* within the limits of sexual discrimination in Fang society. In this framework, the novelist deals with the silence that Fang phallogocentric society imposes on women as a weapon to denounce that oppression. As such, silence as a symbolic device for an implicit critique becomes a transtextual literary technique of struggle against male oppression.

Justine Mintsa's *Histoire d'Awu* displays the hidden incoherence underneath the structural social order of polygamy as an indication of marital infidelity. Fang tradition grounds the reason for polygamy in the first wife's sterility. Paradoxically, in the novel, while the first wife's sterility appears to be the "cancer" that the social body isolates, the unhappy marriage of the second wife despite her ability to procreate denounces the aberration of the traditional value of children in marriages. The writer thus dramatizes the silent role of the second wife.

In the village of Ebomane, a teacher named Obame Afane had a barren wife, Bella. Because of her sterility, her husband's family compelled him to take a second wife who would give birth to children and guarantee his descent. He resisted for six years. To put an end to his parents' pressure, he took a second wife, Awudabiran, who was the only educated woman in the village and

was a sewing teacher. Marriage conditions were set in accordance with his desire: He was in need of children. Awudabiran gave birth first to a boy, then to twins. For that reason, he endowed the second wife only after she had proved her fecundity.

Bella, the first wife, died of a “broken heart” the very day the twins were born. Her death affected their common husband who loved her very much, and in fact did not want to betray her. Willing to remain faithful to his first love, he did not consider the second spouse seriously despite her beauty, her professional stability, and her qualities as a wife and a mother. He became absentminded despite Awudabiran’s effort to please him, which caused her sadness. He struggled with pure love symbolized here by his will to remain faithful to the memory of his first wife. The reason for that fight could lie in his sympathy for the institutional objectification of women.

The textual discourse elaborated around the “objectification” of women applies both to Bella and Awudabiran. Talking about Bella’s attitude, the narrator emphasizes that she knew her husband would end up taking a second wife: “Le sort d’une parcelle aride n’était-il pas d’être abandonné au profit d’une terre productive?” (11) As for teacher Obame Afane, although he was ready, when he married Bella, to transgress the village law consisting in trying the second woman’s fertility before marriage, he consented to his family’s pressure. The narrator insists that he “dût songer à acquérir un terrain plus fertile, dont il était déjà certain qu’il ensementerait *sans ivresse* des fruits qui germeraient à foison. » His certitude that he would sow “*sans ivresse*” hints his questioning of the traditional association of the value of children to partners’ love in marriages.

His identification with this discordance despite his inner struggle conveys his silent submission to ancestral traditions. This normalization of senselessness implies that, for him, a woman who did not comply with that rule was disobedient, therefore, not exemplary. Awudabiran was aware of that prejudice and did not want to be seen as a deficient woman. Traditionally speaking, then, both Awudabiran and her husband set a good example. Yet their unhappiness undermines the cogency of their reasoning. The

couple lives together along with their children while suffering in silence.

Regardless of her modern upbringing and her education that allowed her to have a professional career in a village where other women did not have any, she agreed to become the second wife of a colleague teacher. That is puzzling for the reader. Her professional status as a sewing teacher connects her to the colonial enterprise, because, as was the trend then, only European nuns taught the female natives how to sew. Nevertheless, the conditions of her marriage reinforced her adhesion to custom: she agreed to be legally united to a man who found himself compelled to do so because of his first wife's sterility. The complications suggest the limits of traditional Fang's perception of the value of children, thus constraining the couple in a submissive silence in spite of her obvious and an unreciprocated passion for him. The characters seem to be subjugated by the oppressive silence imposed on them by custom, yet the writer recuperates their mute acceptance as an element of transtextuality meant to denounce the deficiencies of the polygamous system.

The novelist chose to deal with a female protagonist, who, knowing that her professional stability would not change her society's perception of a woman, refused to become a victim like Ramatoulaye in *Une si Longue Lettre*. Her marital status as a second wife opens a path to symbolically merge into the cultural paradigm she condemns in order to articulate the contradictions of the system and go beyond it. Obame Afane's death at the end of the novel, followed by the widow's delusion as she constantly dreams of the last moment she spent with him during the car accident that killed him, dramatizes the spatial problematic that sets up the phantoms of traditions removed from reality.

Cette âme s'était envolée depuis un ravin, à l'entrée de la capitale. Elle revoyait, avec une clarté que le temps ne parviendrait jamais à opacifier, un homme et une femme, manifestement heureux et pleins d'espoir, assis côte à côte dans un car de brousse bondé. Ils étaient habillés comme pour un bal. Ce fut un bal singulier que

le leur. Un bal plané à la fin duquel, sur les grosses feuilles vertes du superbe kaba ocre, avaient éclos d'étranges roses, grosses, rouges et chaudes ; et sur la chemise jaune délicatement amidonnée, ruisselait en abondance une encre rouge et chaude, qui emportait dans sa course des promesses et des rêves. (Mintsa 110)

This moment of flashback stages a visual representation of the return of the repressed in Awudabiran. It sets the scene to “a theatre of unconscious discourse” (Freud 127) on an imaginary sphere as opposed to reality. It also shows how time and memory organize both the deceptive mask and the operative trace of events in the protagonist’s consciousness. As a subject, Awudabiran stifles the constant return of her deceased rival’s image like a specter. From that angle her rival Bella embodies the Other as V.Y. Mudimbe defines it in his *The Idea of Africa*. For him, the Other is the category of people that the collective “I”, meaning the traditions, marginalizes in his discourse. He contends that the “I” produces a speech that explicitly promotes a univocal cultural vocation: the one that he (the collective I), seeks to communicate and defend. For that reason, categories of people are marginalized and considered as “foreigners,” “different,” unknown, a mystery impossible to understand. Because the marginalized are often relegated to the position of the unknown, leaders do not pay concrete attention to their presence. Yet the marginalized impose their presence.

In Awudabiran’s case, Bella imprints peculiar flowers in her life as portrayed on her dress, a kaba, itself symbolic of Fang traditions. The strangeness of the flowers on the fabric expresses cultural vicissitudes. She wore that dress to travel to the capital because it was the very first time that her husband felt like being exclusively with her after twenty years of life together, and seventeen years following the first wife’s death. She welcomed it as a final victory over her dead rival’s grip. Her husband had been unable to shake off the specter of the first wife’s death. As such, she perceived that travel as a honeymoon even though it was not genuinely so, because all those years, the deceased first wife acted

on them as a reminder of the husband's unfaithfulness. Paradoxically, Awudabiran saw it differently. For her it was a "ball". In other words, they went to a ball organized by tradition on the ground of the value that custom gave to children in her marriage.

The strangeness of roses that bloom on Awudabiran's superb dress conveys the denial of that promise, encapsulating a locus of ambiguities that unveils the result of an awkward undertaking: a union founded on the Bella's misfortune. The adjectives "grosses" and "vertes" qualifying the flowers on her dress suggests an analogy with her effort to take care of the roses, themselves figurative of her love. Despite the striving, these roses remain strange rather than beautiful, though red (symbolic of passion), big and hot (symbolic of "healthy" life). The singularity is strengthened by the color of her dress: ochre, that is, a reddish yellow, suggesting a mixture of yellow and red. In French, it is well known that the red symbolizes blood, and the yellow epitomizes marital unfaithfulness (or cuckoldom). From that standpoint, one might fancifully read the pattern, color and devices on Awudabiran's dress as a "traditional unfaithful, bloody love?"

In the same vein, the yellow color in Awudabiran's ochre dress assents to her complacency with prejudice. Her unhappy experience displays a photographic image of the deficiency of the autocentric discourse of the collective "I" at the same time it denounces how disdainful cultural hegemony is toward the Other. From that angle, both Awudabiran and her husband set a phallogocentric example whose egocentrism questions the morality of custom's reasoning. The challenge is twofold: The first, opposes Obame Afane to Bella at the level of gender division. The second, involving human solidarity, is epitomized by Awudabiran's despondency read as retribution for her egocentrism. As a matter of fact, the narrator reports her feelings after Bella's death:

Bien que son propre père fut polygame, la ferme impression, après la mort de sa co-épouse, de continuer à partager son mari, irritait Awu au plus profond de son être. Bien sûr, elle l'avait pour elle seule toutes les

nuits, mais elle le soupçonnait d'être ailleurs pendant qu'il se donnait à elle. Elle aurait voulu un homme à elle. Tout à elle. Corps et âme. Dire que son père avait deux femmes ! Et sa mère qui ne s'était jamais plainte de n'avoir qu'une nuit sur deux ! Mais, en fin de compte, de sa mère qui avait son homme toutes les nuits et d'elle qui avait une moitié d'homme toutes les nuits, qui était à plaindre ? [...] lui (son mari), l'air absent, cherchait vainement à se dégager pour rejoindre une femme particulière, mais qui n'était jamais elle, Awu. (Mintsa 13)

In both cases, the egocentric basis of their union is grounded on the field where the "I" embraces tradition, confirming and retaining the marginalization of the Other. The tensions emerging from that conflicting situation incite a reevaluation of that cultural value.

Fear of betrayal, sorrow, disconsolateness, unhappiness, those are the emotions prevailing in this couple's life. In short, mourning holds sway over life in this family. Is that moaning a mere plea or a serious matter worthy to be scrutinized? Even from the hegemonic perspective, might the children not be affected by it? Furthermore, to fill the symbolical "empty space" that Bella caused in her house-wifery, she constantly felt the presence of obsessive arms that embraced her, providing her the hold that she desperately expected from her husband. Couldn't those imaginary arms personify a utopian lifting force trying to persuade her that she made a wrong choice? Her position as a second wife thus brings the weaknesses of phallogocentric discourse to light, and gives way to a call exciting women's solidarity in the struggle against men's objectification of them. Phallogocentrism embodies the collective I that regards a wife as the Other and silences her in the Fang society that the writer deals with.

Moreover, Awudabiran's professional status highlights the discrepancies of phallogocentric social structures in postcolonial society, and the powerful opportunity that the plurality of global civilization gives women to help them assert themselves. In traditional society, women did not have the right to work for a

salary. She had one as a consequence of the colonial encounter. As a sewing teacher she contributed to the well being of the family, and took care of her husband, along with their children, since his retirement. Despite the fact that she had been the only one working in the house for the last three years because her retired husband had not been receiving his pension, the deceased's family still believed that their son was the one who bought everything. Nevertheless, after her husband's death, the deceased's family stripped her and her orphans of everything in the house on the ground that those goods belonged to their son.

These testimonies evidence the reality that Custom does not protect individuals' living standard and property rights. There are no clear-cut boundaries between a wife's property and the in-law's after a husband's death. Given the new intercultural space in which natives operate in post-colonial society, education and the conflicting situations resulting from the new environment need to be dealt with. What kind of fences do social structures set to protect these children's healthy growth?

In the same vein, after the funerals, the family-in-law decide to assign her a new husband: the defunct's young brother, Nguema Afane, who was an unemployed alcoholic man with two wives and many children. Before Obame Afane's death, Awudabiran and her husband used to help feed them because Nguema Afane was unable to take care of his family. Her being given to him as a wife by custom recalls the status of a Woman-Object in their tradition. What kind of education could her orphans expect from an alcoholic, unemployed uncle who was already unable to raise his own children? In short, isn't tradition then promoting parasitism rather than family and social developments? Although preserving the past cultural heritage is important, wouldn't it be more profitable that they reevaluate it in relation to the present spacio-temporal demands and reformulate inappropriate paradigms accordingly?

Justine Mintsá's novel is a rich narrative of three people whose fates are entangled through various forms of silence in front of the many events that populate their beings. The narrative of the novel evolves through symbolism of half-expressed images and

silences, which crisscross in an intertextual manner, confronting each other in order to expose the effects of the traditional lie on polygamy among the Fang people. The interplay of these silences may seem to lead to confusion and ambiguity as for the final message of the novel. Each of them seems to be an absence of or a lack of commitment by the character, but the novelist used these instances as strong semantic moments. She created a dynamic transtextual pattern by contrasting silences and active speeches as well as direct involvements into the actions to denounce the oppression and subjugation of women. Her originality lies precisely in the very fact that what seem to be silences are in fact very energetic symbols which reveal the inconsistencies within the Fang social system. The oscillation between silence and reticence withholds judgment to better elicit it, thus calling forth condemnation by the reader.

Works Cited

- Barthes, Roland. *S/Z*, trans. Richard Miller, New York: Hill and Wang, 1974. 21.
- Diawara, Manthia. *In Search of Africa*. Cambridge: Harvard University Press, 1988. 255
- Genette, Gerard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree (Stages)*. Trans. Channa Newman & Claude Doubinsky, Nebraska: University of Nebraska Press, 1982.
- Mintsa, Justine. *Histoire d'Awu*. Paris: Gallimard, 2000.
- Mudimbe, V. Y. *The Idea of Africa*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- Freud, Sigmund. "Instincts and Their Vicissitudes," The Standard Edition of *The Complete Psychological Works of Sigmund*

Freud, Vol. 14, trans. James Strachey. London: The Hogarth Press, 1955.

The Great Stone Face: “Chance Images” and Anthropomorphic Landscapes in Jesuit Baroque Prose*

Marco Arnaudo
Harvard University

When the Jesuit missionaries started traveling to Asia because of their desire to expand Christianity’s sphere of influence, they encountered a culture that was shockingly different from their own in many respects. In Asia the language was difficult to learn; the political system existed outside of Christian morality and seemed utopic, and some oriental history recounted ancient events that contradicted the chronology presented in the Bible (Garin 338). However, not everything the Jesuits found in Asia was perplexing and challenging; they also found some fascinating “chance images”. In the profiles of mountains and rocks, the Jesuits saw figures that seemed to be formed by the casual disposition of the landscape (Reuterswård, Baltrusaitis 47-72, Janson 53-74). Quite surprisingly, these images became a crucial part of religious and philosophical discourse among the Jesuits, both in China and in Europe.

The seventeenth century Jesuit author, Athanasius Kircher was the most avid collector of these chance images. While he was the director of the Collegio Romano Museum, he not only catalogued and studied all of the oddities that were exhibited in the museum (more a *wunderkammer* than an art gallery), but he also organized ancient and recent testimonies about those curious images in his books. Chance images, indeed, were perfect examples of the aesthetics of *meraviglia* (the marvel) that Kircher espoused, along with many authors of this period. When we read the *China illustrata* (The Illustrated China) - in which Kircher discusses a mountain shaped as a giant chicken (170), or a mountain whose seven picks are positioned like the stars of the Great Bear (172) - it seems like he is sharing the pleasure that

* This article is dedicated to Stacy Giufre, with all my gratitude and friendship.

comes from the unstoppable creativity of nature with the reader. Naturally, Kircher's religious beliefs remain at the basis of his text. In fact, his descriptions are only completely objective when the chance image does not represent a pagan concept. For example, when Kircher discusses a mount that represents a drake fighting with a tiger, he not only appreciates the powerful image but, at the same time, he also criticizes the Chinese habit of sacrificing animals to the mountain and treating it like an oracle. Here, aesthetics and religion are kept separated, and Kircher analyzes the source (the report of a missionary) through two different filters.

Unfortunately for the Catholic author, things are more difficult when he must talk about a chance image appearing in a mountain profile that blatantly represents a pagan idol. If the entire world was created by a single God, as Kircher believes, the fact that nature created the image of a pagan idol can only lead to two different and embarrassing conclusions: either other gods carved self-portraits into the landscape, or the Catholic God enjoyed himself drawing a portrait of his competitors. When Kircher describes this idol (172-74), his prose suddenly becomes reticent and embarrassed. He begins by stating that he is simply reporting the testimony of another missionary, and he thus implies that he is not completely responsible for the report itself. Next, he states that this mountain must be either artificial or natural, he decides that it cannot be artificial because it is too big to be manufactured and he is forced to admit that it must be natural. That said, Kircher immediately tries to reduce the importance of the idol by specifying that he has seen many similar things in Europe. At this point, it becomes significant that Kircher did not feel the need to mention that he had seen similar things in Europe when he discussed the giant chicken or the constellation in the other mountains. He then reminds his readers that human imagination can sometimes produce illusions and that maybe Chinese people just believe that they see an idol. At the end of this long-winded tangent, he goes back to the first hypothesis and he says that maybe it was a natural image, but he is quick to add that in this case it must cover only a small portion of the mountain.

This convoluted and unresolved discussion demonstrates how this Western author interprets the data he receives from the missionaries in Asia through a powerful web of Occidental beliefs and expectations. When he cannot conceive an explanation that does not contradict his pre-existing knowledge, he lingers on the problem and, at the end, he simply abandons the topic.

This tendency becomes especially evident when Kircher discusses missionaries' letters that describe chance images of the Holy Virgin, Jesus and the Saints that appear in mountains and rocks. When he discusses these chance images that confirm and support his Christian mission, he reports them with much greater enthusiasm and without a hint of skepticism (*Mundus subterraneus* 44). These images, for Kircher, prove that the same Catholic God created the whole world and stamped his symbols all over the planet, even in remote areas, far from Jerusalem, where the general plan of the salvation of mankind has not been completed yet. In the same way the Jesuit Kaspar Schott shows deep admiration for a plant recently imported from America, the granadilla (*Magiae universalis* 185-86), in which many witnesses claimed that they saw the Passion of Christ "painted by nature." This is another clear case in which the observer absorbs the shocks emanating from new data into his old conceptual system (Pozzi 329-48).

But the main problem remains to be solved: how can the approved chance image of the Holy Virgin be reconciled with the chance image of the idol? To understand Kircher's answer to this question, we must remember how popular an optical artifice called anamorphosis was in the seventeenth century. This particular form of perspective allowed the painter to draw a tangle of confused lines which disguised a well-proportionate image that was only visible from a lateral point of view. In his *Ars magna lucis et umbrae* (The Great Art of Light and Darkness), Kircher presents some of the seventeenth century's most relevant discussions of anamorphosis, and in this same book he suggests that chance images and perspective tricks are deeply related to each other. Here, Kircher describes a Chinese mountain in which an image of the Holy Virgin appears only when viewed from a specific

location, while it would simply look like a bare landscape from every other location (710-11). In this description, Kircher imposes a pictorial vocabulary on the landscape, specifying how this Holy Virgin is beautifully colored and geometrically well-proportioned; he even reworks the technical definition he uses for anamorphosis in this description (816). In a similar way, when he discusses the mirages that appear to travelers who cross the Strait of Messina (800), Kircher supposes that these images are produced by the glassy sands that are raised by the wind, and that reflect elements of the landscape; so that the entire strait becomes a sort of giant catoptric theatre. Another Jesuit, Giacomo Lubrano, approved this explanation and wrote a long poem about it (Lubrano 134).

This explanation for chance images has, in this culture, a theological meaning and a rhetoric purpose. By narrowing the distance between nature and artifice, and by linking the landscape to a work of art, Kircher and Lubrano reinforce the idea that an artist must have created those paintings and carved those optical devices into the landscape, and this artist is a *Deus pictor* well trained in the most recent and refined artistic trends. This is a way, in a certain sense, to contradict the idea itself of images really made by chance, and to change them in “non pictoris mortalis ope, sed Naturae penicillo ex Dei intentione” (“a work not by a mortal painter, but by the Nature’s brush moved by God’s will”; *Ars magna* 44). Now not only is nature magnified and influenced by an omnipotent God, but the anamorphic idea that the perspective of the viewer can determine the object’s appearance also becomes important. In fact, there are several accounts of missionaries who teach Chinese people the best way to view and understand chance images (*Ars magna* 711; *Mundus subterraneus* II, 45). Like in the *Oedipus Aegyptiacus* (The Egyptian Oedipus) Kircher wants to demonstrate that all the languages in the world come from the same original language of God, which became blurred and distorted as centuries passed and peoples started to spread across the globe (Stolzenberg 127-28); thus Kircher seems to imply that the Jesuit missionaries can redeem pagan chance images if they

can only identify the perspective that will reveal them as distortions of Christian icons.

While Kircher translates chance images into evidence of Christian truth, the Jesuit Emanuele Tesauro does something very similar with literature. In the most important rhetoric treatise of seventeenth century, *Il cannocchiale aristotelico* (The Aristotelian Telescope), Tesauro quotes a classical example of metaphor, the expression *prata rident* (“the meadows laugh”), and then describes it as though it were an anthropomorphic landscape:

If you will say *Prata rident*, you will make me see the earth changed in a living man, the meadow in a face, and the beauty of the landscape in a joyful laugh... This is a quick and easy teaching from which pleasure comes, because the mind of the listener seems to see, in only one word, a theatre full of marvels. (267)

We see here how important it is to mentally envision the image that the words express; the practice of visualization (that in Jesuit culture comes directly from the *Spiritual Exercises* by Saint Ignatius), helps the reader create a chance image in his own mind that contains both a face and a landscape. Moreover, Tesauro believes that metaphors are not only poetically beautiful, but they are also pedagogically effective, and indeed most of the pleasure that comes from the expression *prata rident* is related to a “quick and easy teaching.” Immediately after this passage, Tesauro explains that metaphors “the more they express, the more they impress” (268); the more they carve and fix concepts in our mind, the better.

This kind of teaching really seems to be the pedagogical counterpart of a work of art, described by Pliny the Elder and quoted by Tesauro, the Mount Athos, in Greece, which was reshaped by Stesicrates to look like a statue of Alexander the Great (617). Once again, anthropomorphic images become a visual representation of the process of learning itself. In this example, a scholar impresses beautiful and well-proportioned figures on his

inner and formless self exactly like God, or the ancient artist, molded the landscape.

Kircher and Tesauro's ideas about this topic are complementary: while Kircher provides us with a theological explanation of chance images in nature, Tesauro teaches us how to interiorize those images and change them into a poetic form that can be used as a mnemonic device.

But things are not always so easy, and problems and contradictions can arise even from unexpected directions. The seventeenth century is not only the period in which the Jesuits grappled with embarrassing news that came from Asia, but it is also a moment of great reprise of ancient atomism (Pyle 222-32), and of its unpleasant implication that there is no need for a God to create and rule the universe because everything can be explained in terms of matter moving through the air. At the end of the century, the scientist and diplomat Lorenzo Magalotti wrote a series of *Lettere*, in which he imagines that he is responding to some letters from an atheistic prince. The prince says that since a mountain can generate chance images, sculptures, figures of animals and plants, the matter itself could have formed all the creatures in nature without any external and/or divine intervention (346-48). Also, the official historiographer of the Jesuit company, Daniello Bartoli, realized the risks involved in underlining the creative and pictorial aspects of nature; he recognized that if we attribute too much importance to nature itself, we risk marginalizing the divine painter who supposedly designed the whole world.

In several passages of his works, Daniello Bartoli talks about the ancient ring of King Pirrus (quoted from Pliny the Elder) that has a stone that depicts the figures of Apollo and the nine Muses "by chance." In the preface of *I simboli trasportati al morale* (The Symbols Translated into Morality), he describes that object as "maybe not real" (f 6v). In *La povertà contenta* (The Happy Poverty) Bartoli criticizes people who have complicated aesthetic preferences and those who appreciate chance images found in trees' trunks. In his opinion, these people admire "what was a nature's mistake, as if it were one of nature's masterpieces";

and he compares this “natural mistake” to the ancient ring of Pyrrus (237). Here, Bartoli presents the antithesis of Kircher’s idea, especially if we compare Bartoli’s passage to the section of the *Great Art of Light and Darkness* in which Kircher describes the trunk of a fern that, when cut, shows the image of the Hapsburg empire’s two-headed eagle (170). While Kircher tries to unify all places and levels of nature in a single system of political and religious symbolism, Bartoli completely refuses both the visual mechanism of analogy that supports Kircher’s ideas and the importance of chance in art. Tesauro, for example, simply loved Pliny’s tale of a painter who couldn’t paint the foam on a horse’s mouth; in a moment of rage, this painter threw a sponge full of colors against the image and, in this way, created the perfect foam he had tried to make (*Filosofia morale* 37). If Tesauro and Kircher believe that chance can be a valuable source of human creativity, this is because they are convinced that “real chance” does not simply exist, and that everything comes from the infinite action of God.

For Bartoli, instead, an image made by chance always seems like a suspicious counterpart of atomism, a seductive but deceptive visual pattern. In *La ricreazione del savio* (The Recreation of the Wise Man), Bartoli argues:

Imagine you are looking at a painting of the battle between Alexander the Great and King Darius, so perfectly drawn, so appropriately colored, with such a precise delineation of faces, clothes and gestures that you wouldn’t only have the impression to see the characters move, but you could even hear their voices... would you believe that such a painting was made by a painter who was born blind and crazy? Well, this is how Democritus and the atomists believe the world is made: an artifice made by chance, without any plan for things to be. (86-8)

Bartoli's point is that maybe chance can sometimes create recognizable images, but it never creates a work of art. He not only refuses the idea of chance images, but he also rejects the crucial Baroque concept of analogy. While fighting chance images, he objects to his brothers' tendency to compare similar images in mountains and paintings to the believe that they share a privileged relationship because of their resemblance. Subsequently, when Bartoli talks about the harmony of the universe, he doesn't evoke a universal painting in which secular and religious images fit together perfectly, but he describes the universe as an immense chorus, in which all the different voices contribute to create the cosmic whole (*Simboli* 238). The metaphor of music finally allows him to strengthen a scientific conception of nature based on mathematics (like Galileo had proposed) instead of on visual analogy.

This is why Bartoli completely divides descriptions of landscapes from religious matters. He believes in the Catholic God, but, for him, faith does not rest on the simple observation of nature – and in this way Bartoli is a real follower of the new science. He divides faith and scientific observation into two different contexts and fields of action.

In *La geografia trasportata al morale* (The Geography Translated into Morality), Bartoli codifies places around the world and natural phenomena as emblems for moral examples: therefore, falling stars that have their brightest moment at the end of their journey become a visual emblem for people who reached moral perfection at the end of their life. Here, the text's frame is explicitly abstract and mental. Bartoli continually declares that his work is a moral treatise that does not really concern geography. In Bartoli's view, there is no direct physical connection between characteristics of the landscape and Christian thought.

Furthermore, in Bartoli's book about China, he talks about the geographical place without inserting any reference to marvels and miracles. He writes about the people, the society, the landscape, and he simply ignores all the classical and Jesuit sources that discuss chance images. Reading his *China*, it seems as

though he would have preferred to ignore the miracles that the missionaries recounted they had effected in Asia. Indeed, Bartoli is always reticent about those miracles, and every time he reports one of them he distances himself from his sources by specifying that he is just quoting an author whom he does not necessarily agree with. As we have already seen, this is the same rhetorical way in which Kircher quotes testimonies about chance idols, in order to defend chance images of the Holy Virgin and Saints; but for Bartoli this a way to avoid the official Jesuit conception of marvel. Moreover, we might say, he foreshadows a Pre-illuminist conception of the separation of science and faith, and of study of nature and of religion.

Even in his famous natural descriptions, Bartoli refuses to turn his style to visual metaphor. Whether he is describing a shell, a river, a cloud or a tree, Bartoli almost never says that this or that part of the object looks like this or that other thing. He modulates the verbal description into a splendid tapestry of colors, geometrical shapes, reflections of light and volumetric proportions. This is almost an abstract way to look at the world and to perceive the harmony of the physical forces moving it, and this effect is produced by a prose that almost never activates further images in the verbal depicting of the main subject. A god who is a mathematician, and not a painter, created the universe that Bartoli describes; and the beauty of nature no longer lies in a brute matter that tries to imitate the shape of a saint or a virgin. In Bartoli's universe, beauty comes from giving every part of nature its own site, proportion, quality, and therefore dignity.

Works Cited

Baltrusaitis, Jurgis. *Aberrations: Quatre essais sur la légende des formes*. Paris: Olivier Perrin, 1957.

- Bartoli, Daniello. *De' simboli trasportati al morale*. Roma: Ignatio de' Lazari, 1677.
- , *La Cina: Terza parte dell'Asia*. Roma: Stamperia del Varese, 1663.
- , *La geografia trasportata al morale*. Venezia: Nicolò Pezzana, 1666.
- , *La povertà contenta*. Venezia: Per Li Baba, 1658.
- , *La ricreazione del savio*. Parma: Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 1992.
- Garin, Eugenio. *Rinascite e rivoluzioni: Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*. Roma-Bari: Laterza, 1990.
- Janson, Horst Woldemar. *16 Studies*. New York: Harry N. Abrams Inc, 1974.
- Kircher, Athanasius. *Ars Magna Lucis et Umbrae*, Roma: Sumptibus Hermanni Scheus, 1645-6.
- , *China illustrata*. Frankfurt Main: Unveränderter Nachdruck, 1966.
- , *Mundus subterraneus in XII libros digestus*. Amsterdam: apud J. Janssonium & E. Weyerstraten, 1665.
- , *Oedipus aegyptiacus*. Rome: Mascardi, 1652.
- Ignatius of Loyola. *Spiritual Exercises and Selected Works*, New York: Paulist Press, c1991.
- Lubrano, Giacomo. *Scintille poetiche*. Ravenna: Longo Editore, 1982.

- Magalotti, Lorenzo. *Lettere familiari*. Venezia: Sebastiano Coleti, 1719.
- Pliny the Elder, *Naturalis historia*. Torino: Einaudi, 1982.
- Pyle, Andrew. *Atomism and its Critics: From Democritus to Newton*. Bristol: Thoemmes Press, 1997.
- Pozzi, Giovanni. *Sull'orlo del visibile parlare*. Milano: Adelphi, 1993.
- Reuterswärd, Patrick. "The Face in the Rock". *Art News Annual* 36 (1970): 98-111.
- Schott, Kaspar. *Magiae universalis naturae et artis*. Herbopoli: Sumpribus Haeredum Joannis Godefridi Schönwetteri bibliopol. Francofurtens, 1657.
- Stolzenberg, Daniel. "Kircher Among the Ruins: Esoteric Knowledge and Universal History." *The Great Art of Knowing: The Baroque Encyclopedia of Athanasius Kircher*. Ed. Daniel Stolzenberg. Fiesole (FI): Cadmo, 2001. 127-39.
- Tesauro, Emanuele. *Il cannocchiale aristotelico*. Savigliano (CN): Artistica piemontese, 2000.
- , *La filosofia morale derivata dall'alto fonte del grande Aristotele*. Torino: Zavatta, 1670.

Mauro Mortara: Anima insulae pirandelliana

Felice Beneduce
University of Connecticut

Lo scopo principale della presente relazione è l'analisi delle caratteristiche atanziali di Mauro Mortara, personaggio del romanzo pirandelliano *I vecchi e i giovani*, in cui è possibile individuare numerose analogie con le caratteristiche appartenenti alle antiche divinità mediterranee del focolare e della raccolta. La premessa di questa presentazione è che nella creazione del personaggio, Pirandello abbia attinto alla duplice eredità della mitologia classica: greca, in quanto la Sicilia aveva ereditato le tradizioni della Magna Grecia; e romana, in quanto l'espansione dell'egemonia culturale di Roma sull'isola aveva fatto seguito all'influenza greca integrandola. Nel tentativo di accertare la presenza di tali elementi, il presente saggio esaminerà le caratteristiche fondamentali di Mauro Mortara alla luce delle descrizioni fornite dagli autori dell'antichità classica.

Questo personaggio si basa su due categorie della mitologia classica. La prima è quella del cosiddetto Dio cornuto. Secondo Mihai Spariosu (1997: 57), è possibile dividere i *mondi* in due categorie: reali ed immaginari. Tutti i mondi reali hanno le loro origini in mondi immaginari, i quali vengono sottoposti ad un processo di realizzazione socioculturale, formati e riformati mediante la letteratura. Il dio cornuto quindi si colloca proprio a cavallo tra due di questi mondi: il mitico e il fisico.

La duplice natura del Dio cornuto (le cui raffigurazioni nell'arco dei secoli sono rimaste costanti: un essere molteplice, per metà umano e per metà animale cornuto, spesso un cervo) implica una corrispondente natura liminale che deriva dalle origini stesse della divinità. Quest'ultima costituisce l'incarnazione di una primordialità in cui vi era, da un lato, la necessità di divinizzare le forze della natura (rendendole meno terrificanti) e dall'altro, il desiderio umano di una più intima comunione con la Natura. Si tratta dunque di una delle divinità più antiche della storia europea,

come risulta dalle immagini scoperte a Lascaux, in Francia. In tutta l'Europa, sono numerose le leggende incentrate sul Dio cornuto visto come simbolo della fertilità, spesso raffigurato come cacciatore notturno accompagnato da segugi.

Nelle manifestazioni greco-romane del Dio cornuto, lo spirito ancestrale è stato scisso in una varietà di divinità molto simili tra loro, definite da Ovidio come i *Rustica Numina*¹. Una caratteristica significativa di tutte queste divinità era la presenza dell'elemento caprino, una chiara indicazione di come il Dio cornuto abbia subito un processo di adattamento alla topografia e di conseguenza alla fauna locale del bacino mediterraneo. L'elemento caprino nelle leggende implicava da un parte una lussuria indomita² ma dall'altra anche una potenza fisica, in quanto esaltazione della forza e del vigore della capra. Inoltre, le caratteristiche caprine del Dio cornuto hanno avuto l'effetto di rinforzare il collegamento del dio con la natura, particolarmente attraverso l'elemento silvano. Come infatti precisa Frazer (1992): "Tutte queste divinità [...] dall'aspetto caprino condividono, più o meno palesemente, le caratteristiche delle divinità silvestri." (525)

Miller (1996) a questo proposito ricorda che, in quanto simbolo di inciviltà e di desiderio bestiale, l'essere ibrido era "opposed to culture and yet it is important to emphasize, it was only through [him] that civilized society recognized itself as civilized" (218). In altre parole, Miller ripropone il concetto dell'*Altro* che, secondo Sartre (1956:358), costituisce l'unico modo per dimostrare la propria esistenza mediante una prospettiva di conflitto. Tuttavia, la bestialità del Dio cornuto, relegato ad un'esistenza al di fuori del mondo civilizzato, non precludeva la possibilità di una moralità intrinseca, che si manifestava nella compresenza della bestialità con la saggezza, caratteristica già evidente nella concezione del Dio cornuto dell'antica Grecia, come ricorda Stewart (1977) quando afferma: "man-beast composites of Greek myth [are] by definition a counterforce to civilization. Yet they often have near-divine powers, and are frequently repositories of wisdom". (7)

La più celebre di queste divinità dei pantheon classici era naturalmente il dio Pan, raffigurato con le braccia e il torso irsuti di un uomo, e nel contempo, con le orecchie, le corna e le zampe di una capra. Il viso del dio arcadico veniva sovente descritto come raggrinzito e caratterizzato da una folta barba, un naso largo ed un mento sporgente. Pan era considerato sia il protettore che l'incarnazione stessa della Natura al punto che lo si riteneva custode della fertilità terrestre. Questa divinità possedeva inoltre la capacità di infondere un terrore improvviso tra coloro che turbavano la sua quiete, una particolarità questa narrata da Erodoto³ il quale racconta di quando Pan apparve al messaggero ateniese Fidippide alla vigilia della battaglia di Maratona nel 490 a.C., promettendo la propria assistenza ad Atene contro l'invasione dei persiani (i quali furono poi colti dal panico e messi in fuga sul campo di battaglia). Un altro aneddoto che riguarda di Pan viene suggerito da Plutarco⁴ il quale racconta che, durante il regno dell'imperatore Tiberio, dall'isola di Paxi si udì una voce che proclamava la morte di questa divinità, annuncio successivamente interpretato come l'inizio di una nuova era, quella cristiana, che avrebbe ridotto al silenzio gli oracoli degli antichi déi della Natura.

Nel pantheon romano ellenizzato, la figura di Pan si presenta come scissa nelle due divinità pre-esistenti di Fauno e di Silvano. Il primo, in base alle leggende palatine, era un'antica divinità romana, protettore soprattutto dei greggi e dei pastori, venerato come dio dell'agricoltura e della fertilità. L'identificazione di Fauno con Pan fu tale che il dio romano assunse alcune delle caratteristiche fisiche della divinità arcadica, come ad esempio le corna e gli zoccoli. Aspetto particolare del dio palatino fu la connessione con l'immagine del lupo sancita dall'istituzione della *Lupercalia*, una festa incentrata nel tempio di Fauno del colle Palatino nella quale la divinità veniva venerata come Lupercus ("colui che libera dal lupo"). Come asserisce Gardner (1995), "Si diceva che Evandro avesse istituito una festa [la *Lupercalia*] in onore di Pan Liceo,⁵ identificato con il dio dei boschi Fauno." (133) Per quanto riguarda Silvano, dio romano dei boschi (*silvae*) e della fertilità agreste nonché protettore dei confini

rurali,⁶ veniva spesso descritto con le caratteristiche di un uomo anziano dotato tuttavia di un vigore giovanile, verso il quale le offerte votive più comuni erano i primi frutti dei campi e il vino.

Nei secoli che seguirono la fine dell'Antichità classica, l'immagine del Dio cornuto fu profondamente trasformata da uno dei *Rustica Numina* in simbolo della depravazione. Nel *Gesta Romanorum*, un'antologia medioevale, le varie incarnazioni del Dio cornuto vennero definite "monstra et portenta" e considerate allegorie della gratificazione sessuale. Nonostante le molte interpretazioni negative del Dio cornuto, nell'arco dei secoli non mancarono alcune valutazioni positive, tra cui il giudizio di Bacone,⁷ che lo definì dio universale e custode dei segreti della terra, mentre Boccaccia nella *Genealogia Deorum* (1374) ne elencò gli attributi simbolici dal punto di vista dell'apparenza fisica:

the beauty of the stars is indicated by his spotted skin, his hirsute, shaggy form the jagged shapes of the mountains and the rocks [...] his beard the virility of nature, and his fiery face the element of fire, which is of crucial importance both to nature and to man. (citato in Mulryan 1980:211–2)

Il secondo elemento della mitologia classica nel personaggio di Mauro Mortara appartiene alla categoria dello spirito protettore, che nel mondo romano corrispondeva ai genii ed ai lari (i *khryseoi* e gli *argyreoi* di Esiodo).⁸ Anche se venerati pubblicamente,⁹ essi erano essenzialmente déi familiari degli antichi romani i quali dedicavano loro un altare che di solito era vicino al focolare. Per quanto riguarda i genii, nella Roma antica, questi esseri immanenti erano connessi non soltanto a ciascun individuo, ma anche ad ogni luogo o città¹⁰ (*genius loci*) di cui simboleggiavano l'essenza spirituale con la funzione di protettori perenni. I lari invece erano divinità romane aventi la funzione di proteggere le soglie domestiche delle singole famiglie, e tra questi spettava al *lar familiaris* il ruolo di protettore eterno della famiglia.

Avendo descritto i termini di paragone, è ora possibile passare all'analisi del mitico in Pirandello. Secondo Caputi (1988) il mitico, anche e soprattutto nell'accezione di arcano, era una fonte costante di interesse per lo scrittore siciliano, che lo considerava un "aggregate of influences that shape and direct our experience and yet lie beyond our control and understanding." (67) Bassanese (1997), inoltre, evidenzia che attraverso il mitico Pirandello esprimeva la propria angoscia di fronte ad una società in rapida trasformazione. L'uso del mitico dunque costituiva un modo di stabilire una certa continuità con il passato, particolarmente della Sicilia. A questo proposito è ancora Bassanese ad affermare che:

The myths treat current events such as the growing conflict between science and religion and the oppression of capitalist industrialized society. [...] Pirandello declared his desire to capture the "primitive and natural forces of the spirit" and communicate them to all humanity. (121)

È chiaramente attraverso Mauro, simbolo della terra e della gente di Sicilia, che Pirandello descrive questo mito pastorale-arcadico sull'orlo dell'estinzione. Effettivamente, è l'autore stesso a definire il personaggio "la più schietta incarnazione dell'antica anima isolana" (398),¹¹ collegandolo intrinsecamente al territorio di Girgenti in cui l'agricoltura, la forma tradizionale di sussistenza, era stata a tutti gli effetti distrutta dall'estrazione intensiva dello zolfo. Come la Sicilia stessa a cavallo del secolo, Mauro sembra incapace di superare la violenza, incomprensibile ma inevitabile, del fluire del tempo e dell'avvento di una società moderna.

Mortara è dunque l'espressione fisica della terra in comunione perfetta con la natura del romitaggio rustico di Valsania, che lo definisce fino al punto in cui fuori dei confini della tenuta egli diventa grottesco e perfino farsesco. Nelle parole di Zangrilli (1994): "egli si vede, si riconosce e si ritrova nell'integrità e totalità del paesaggio, che a volte diventa la sua

religione [...] la divinità del suo riscoperto panteismo.” (84) Il personaggio è intriso delle antiche percettività intuitive che lo rendono una figura leggendaria ed arcana ed è attraverso questo rappresentante del retaggio culturale della Sicilia antica che Pirandello esprime ciò che ritiene alcune verità fondamentali dei siciliani, nelle parole di Starkie (1937): “grotesque survivors of a past age [with] no sympathy with present civilization [...] who obstinately refuse to bow their heads to the storm.” (91)

Le similitudini tra Mauro e le divinità descritte sono tali che è forse più opportuno a questo punto volgere l’attenzione ad uno dei pochi elementi che lo distinguono da esse: la sessualità, un aspetto costante nei miti riguardanti il Dio cornuto. Infatti, ad eccezione di una fidanzata di gioventù che viene a malapena nominata, Mauro è del tutto privo di qualsiasi attributo riconducibile alla sfera sessuale, e Pirandello è ben lontano dall’attribuirgli una lussuria indomabile. A questo proposito, sebbene l’asessualità di Mauro appaia piuttosto irrealistica, è lecito supporre che Pirandello abbia ritenuto che un’apertura in tal senso avrebbe in qualche modo diminuito l’integrità incrollabile del personaggio.

Per quanto concerne invece le caratteristiche in comune tra il personaggio di Mauro Mortara e le divinità a cui si è fatto cenno, è opportuno iniziare dalle corrispondenze fisiche fra il personaggio pirandelliano e queste incarnazioni del Dio cornuto. Per dimostrare tali somiglianze, è sufficiente prendere in esame il brano in cui Pirandello introduce il personaggio di Mauro al lettore: “basso di statura, un po’ curvo, senza giacca, con una ruvida camicia d’albagio di color violaceo a quadri rossi aperta sul petto irsuto, un enorme berretto villosa in capo, ch’egli da se stesso s’era fatto dal cuojo d’un agnello, la cui concia col sudore gli aveva tinti di giallo i lunghi cernecci e, ai lati, l’incolta barba bianca” (15)

Da questo frammento emerge chiaramente una serie di analogie tra Mortara e le descrizioni fisiche di Pan fornite dagli autori antichi. In entrambi i casi è possibile denotare una certa ruvidezza delle caratteristiche facciali così come una villosità delle braccia e del torso possenti. Infatti, vi è la comune descrizione di

esseri dall'aspetto fisico sgraziato in combinazione con un netto senso di forza fisica. Altro elemento è il terrore suscitato tra gli abitanti della campagna circostante dalla sembianza selvaggia di Mauro, aspetto, quest'ultimo, direttamente ricollegabile alla capacità della divinità arcadica di infondere il panico. Mauro inoltre condivide delle caratteristiche proprie di Silvano e tra queste spicca soprattutto l'apparenza fisica di un uomo anziano con la forza propria della giovinezza, come emerge dalla seguente descrizione di Mauro: "a settantasette anni sveglio ancora e robusto, più che un giovanotto di venti." (16). Pirandello, infine, stabilisce un collegamento diretto tra Mauro e la pastorizia, caratteristica predominante di Pan e di Fauno, quando definisce il personaggio "guardiano di pecore" (16) in perfetta simbiosi con la raffigurazione arcadica di Valsania e della campagna circostante.

Quanto descritto fino ad ora si riferisce però solo alla parte *umana* delle varie incarnazioni del Dio cornuto. Tuttavia, nella stessa misura in cui la divinità era una creatura ibrida, una commistione di bestialità ed umanità, Mauro è anche spesso descritto da Pirandello nel romanzo come un animale ("quella vecchia bestia feroce del Mortara", 30), o come possidente di qualità animalesche ("Mauro Mortara si voltò felinamente", 303). Infine, mediante il personaggio don Cosmo, l'autore sottolinea ripetutamente che Mauro è un orso, anzi "*orsissimo*". (47 e 181)

Pirandello rappresenta quindi Mauro sotto una luce di rusticità divina vicina all'idillio tradizionale - soprattutto quando a riposo all'ombra delle foreste e della campagna lussureggianti come le antiche divinità rustiche - da far sì che Mortara paia possedere una selvaticità quasi demoniaca. Tale è il senso di integrazione di Mauro con l'ambiente di Valsania che non può che essere considerato come un guardiano primitivo della terra, un suo protettore nei confronti dell'assalto della civiltà moderna.

Inoltre, come nei casi di Fauno e Silvano, la funzione primaria di Mauro non è soltanto quella di protettore di una natura intatta ma anche quella di garante della fertilità agricola nei confini del giardino coltivato. La liminalità, una caratteristica predominante di tutte le incarnazioni del Dio cornuto, compare nel

brano che descrive il risveglio di Mauro mentre osserva la linea che delimita il giardino, elemento quest'ultimo particolarmente significativo nell'opera pirandelliana.

Appena il primo albore filtrò lieve attraverso le foglie coriacee del caprifico in fondo alla vigna, Mauro Mortara, che vi stava sotto, con le spalle appoggiate al tronco, aggrottò le ciglia, ritirò le braccia e stirò la schiena rugliando; poi s'allargò tutto in un lungo sbadiglio e si rilassò richiudendo gli occhi come a cercar di nuovo il tepido bujo del sonno; ma udì un gallo cantare da un'aja lontana, un altro da più lontano rispondere; udì un frullo d'ali vicino, e si riscosse. [...] e tornò a sbadigliare a quella prima luce del giorno che pareva provasse pena a ridestare la terra alle fatiche; guardò la distesa vasta dei campi, da cui tardava a diradersi l'ultimo velo d'ombra della notte; poi si voltò a guardare il mare, laggiù, d'un turchino fosco, vaporoso, di tra le agavi ispide e i pingui ceppi glauchi dei fichidindia, che sorgevano e si storcavano in quella scialba caligine. La luna calante, sorta tardi nella notte, era rimasta a mezzo cielo, sorpresa dal giorno, e già smoriva nella crudezza della prima luce. Qua e là nella campagna entro quel velo lieve di nebbiolina bianchiccia fumigavano i fornelli dove si bruciava il mallo delle mandorle, e quel fumichio nell'immobilità dell'aria, saliva dritto al cielo. (99)

All'interno dei limiti della terra coltivata, Pirandello indirizza più volte l'attenzione del lettore nei confronti della passione di Mauro per una parte specifica del giardino, la vigna, "la sua bella vigna!" (99), la sua "cura appassionata e orgoglio" (19). I collegamenti possibili, a questo punto, riguardano ancora una volta Silvano, oggetto di offerte votive di vino, abilmente sostituite da Pirandello con l'entusiasmo di Mortara per la vite, in cui gli acini d'uva diventano "tesori gelosamente custoditi" (100).

Tale è la passione del personaggio che “quand’era prossima la vendemmia, Mauro Mortara non dormiva più, le notti: stava a guardia della vigna, passeggiando per i lunghi filari, insieme coi tre mastini.” (46)

Il riferimento ai mastini conduce all’analisi di un elemento analogo appartenente al *mythos* di Pan. In tal senso, i cani rivestono una duplice funzione la prima parte della quale è il determinante collegamento di Mauro con il mondo animale come accennato in precedenza. A questo proposito, la simbiosi di Mauro con i cani arriva al punto che: “con quei tre mastini Mauro Mortara conversava proprio come se fossero creature ragionevoli.” (30) Una seconda funzione dei mastini è di rinforzare il ruolo di Mauro come cacciatore. La sua associazione con la caccia di selvaggina grossa è uno dei momenti di massimo orgoglio mentre racconta le sue passate avventure a Dianella: “Accanto al leopardo una jena, bella grossa, e, sopra un’aquila imperiale. Su la vetrina sta scritto: Cacciati, imbalsamati e donati da Mauro Mortara.” (116) Anche se il collegamento col dio arcadico non sembra evidente a prima vista, diventa inequivocabile una volta preso in considerazione il fatto che la divinità è stata definita da svariati autori antichi¹² come dio della caccia e dei cani.

Nonostante le parole di capitano Sciaralla, secondo cui Mortara “non morrà mai” (16), un’altra similitudine fra questo personaggio e Pan è costituita proprio dalla morte di Mauro, per molti versi il risultato dell’avanzamento della modernizzazione, che costituisce un’eco della morte di Pan, a suo tempo il risultato dell’avvento di nuova religione, il cristianesimo.¹³ È persino possibile affermare che queste due morti fossero indispensabili in quanto, in entrambi i casi, era necessario distruggere lo spirito della natura affinché tali cambiamenti accadessero e si realizzasse una nuova organizzazione sociale e culturale. Mortara rappresenta dunque l’ultima incarnazione dello spirito eterno della terra e la sua morte è simbolo di una sconfitta risultante dalla distruzione spirituale dell’isola, la quale a sua volta è il risultato delle devastazioni fisiche che la Sicilia ha subito nel processo dell’industrializzazione. In questa luce, Mauro riveste le

caratteristiche dei *genius loci*, l'essenza spirituale della terra verso cui avrebbe dovuto ergersi a perenne protezione.

Nel legame di Mortara al *camerone* di don Gerlando Laurentano, "il principe padre", è possibile discernere un ulteriore collegamento fra Mauro e le divinità che richiama la funzione di protezione domestica dei lari. Infatti, nella sua devozione alla memoria di don Gerlando, Mauro funge da *lar familiaris* in quanto egli si dedica alla protezione della famiglia Laurentano fino alla morte. In questa luce, quindi il *camerone* riveste la funzione di *lararium*, un tempio domestico e Pirandello non manca di sottolineare a più riprese la venerazione che questo personaggio nutre nei suoi confronti: "tempio" (36), "santuario" (115) e persino "chiesa" (123), il *camerone* diviene il luogo in cui i ricordi del personaggio vengono "raccolti e custoditi con tanta gelosa venerazione." (114).

Un aspetto fondamentale di Mauro come figura panica è poi individuabile nel suo rapporto con Dianella, il cui nome non manca di rinforzare ancora una volta il collegamento con il mito. Nella lenta discesa di Dianella verso la pazzia, il suo rapporto con Mortara sarà fonte di un duplice collegamento fra quest'ultimo e le divinità, soprattutto quando, nella sua follia, la giovane scambia il proprio padre per un lupo. A questo punto è Mortara a venirle in soccorso nella veste di protettore, seppur troppo tardi.

"Il lupo!... il lupo!..."

"Ci sono qua io! Dov'è il lupo?" le gridò allora Mauro, ricingendola con le braccia. "Non abbiate paura! Ci sono io, qua!" (312)

Qui, nel ruolo di protettore contro il lupo, Mortara chiaramente funge da Fauno Luperco come descritto da Eliano.¹⁴ Inoltre, la scena di Mauro che inutilmente consola Dianella, piombata nella pazzia a causa del tormento d'amore per Aurelio Costa, rimanda palesemente alla scena di Pan che, altrettanto inutilmente, tenta di rincuorare Psiche, sconvolta per l'amore di Eros¹⁵. In entrambi i casi, va rilevato come, sia in qualità di

protettore contro i lupi che di consolatore di una giovane innamorata, Mortara fallisce, non essendo capace di proteggere Dianella dal lupo né di alleviare il dolore della giovane.

In conclusione, Mortara è chiaramente uno dei *vecchi* del romanzo di Pirandello e come tale è condannato fin dall'inizio. Come i signori che presumibilmente protegge, don Ippolito e don Cosmo, egli è una figura sorpassata dall'avanzare del tempo. A differenza degli altri due personaggi, tuttavia, Mortara appartiene ad una tradizione più antica: laddove don Ippolito rimanda ad un passato borbonico della Sicilia e don Cosmo potrebbe richiamare il periodo illuministico, Mauro trasporta il lettore verso un periodo dalle connotazioni mitiche. Infatti, egli è l'unico personaggio capace di una vera integrazione con la terra, mentre per gli altri, essa è semplicemente qualcosa da comprare, vendere o studiare con freddezza. In altre parole, se gli altri personaggi si sforzano di controllare la terra di Girgenti, Mauro, *anima insulae*, si abbandona ad essa, in un'armonia che non può che finire, nell'ottica pirandelliana, con il fallimento e la morte conseguenti alla modernizzazione dell'isola. Come dimostrano le molte similitudini descritte nella presente relazione, Pirandello ha tratto le caratteristiche basilari di Mauro dal passato folcloristico e spirituale della Sicilia e con la morte del personaggio nell'ultima scena del romanzo, l'essenza primitiva dell'isola non potrà che spegnersi lentamente. In quanto appartenente alla schiera dei *giovani*, Dianella poteva, e forse doveva, essere l'erede di Mauro nei confronti delle più antiche tradizioni sicule. Condannandola alla pazzia, tuttavia, Pirandello scinde quasi inconciliabilmente la Sicilia moderna dal retaggio spirituale e culturale della Magna Grecia e di Roma.

Note

1. *Metamorfosi* 1.192, *Fasti* 6.319
2. Non dovrebbe sorprendere quindi il fatto che nell'iconografia cristiana il diavolo abbia assunto molte delle caratteristiche della capra (la barba, le corna, gli zoccoli fessi).
3. *Storie* 6.105.1
4. *De Oraculorum Defectu* 419B-D
5. Protettore dai lupi (*liceo*, da *lykos*, lupo)
6. Catone, *De Agricultura*, 83
7. *De Sapientia Veterum* Cap. 6
8. *Works and Days* 109, 238
9. Augusto (*Res Gestae* 19-21) si vantava della costruzione di un tempio dedicato ai Lari nella Via Sacra.
10. Cassio Dio (*Storia Romana* XLVII.2.3) menziona un altare dedicato al Genio del popolo romano, posto vicino al tempio della Concordia nel Foro.
11. Tutte le citazioni de *I vecchi e i giovani* sono tratte dall'edizione Mondadori del 1966.
12. E.g. Callimaco, *Inno III ad Artemide* 86, Propertio, *Elegiae* 3.13, Nonno *Dionysiaca* 16.185
13. L'opposizione Mauro/Pan – cristianesimo viene resa nel romanzo mediante l'odio intenso di Mauro per la gerarchia ecclesiastica, come traspare dal seguente episodio: "Mauro

Mortara faceva la guardia [...] a piè della villa. Ora una volta un frate francescano ebbe la cattiva ispirazione di avventurarsi fin là per la questua. Il Mortara, chi sa perché, lo prese per una spia; e senza tante cerimonie lo afferrò, lo legò, lo tenne appeso a un albero per tutto un giorno; alla notte lo sciolse e lo mandò via; ma tanta era stata la paura, che il frate non poté più riaversene e ne morì poco dopo.”(16)

14. *De natura animalium* 11.6

15. Apuleio *L'asino d'oro* 5.25

Bibliografia

Apuleio. *The Golden Ass*. Ware, Hertfordshire : Wordsworth Editions, 1996.

Augusto. *Caesaris Augusti Res gestae*. Detroit: Wayne State University Press, 1990.

Bacone, Francesco. *Bacon's Essays and Wisdom of the Ancients*. Boston: Little, Brown, 1884.

Balbert, Peter. “Pan and The Appleyness of Landscape.” *Studies in the Novel*. 34.3 (2002): 282–302.

Bassanese, Fiora. *Understanding Luigi Pirandello*. Columbia, S.C.: University of South Carolina Press, 1997.

Callimaco. *Hymns and Epigrams*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1977.

- Caputi, Anthony. *Pirandello and the Crisis of Modern Consciousness*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.
- Cassio Dio Cocceiano. *Roman History*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970.
- Catone, Marco Porzio. *De agricultura*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979.
- Cicerone, Marco Tullio. *De natura deorum*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972.
- – – *.De senectute. De amicitia. De divinatione*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971.
- Eliano, Claudio. *De natura animalium*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971.
- Erodoto. *The Histories*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Esiodo. *Theogony, Works and Days*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Frazer, James. *Il ramo d'oro*. Roma: Newton, 1992.
- Gardner, Jane. *Miti romani*. Milano: Mondadori, 1995.
- Graves, Robert. *The Greek Myths*. vol. 1. London: Penguin Books, 1977.
- Homeric Hymns*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Horace. *Odes*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1997.
- Juden, Brian. "Visages romantiques de Pan." *Romantisme*. 15 (1985): 27–40.

- Lawrence, DH, "Pan in America." *Phoenix. The Posthumous Papers of DH Lawrence*. New York: Viking Press, 1936. 22-31.
- Miller, Patricia Cox. "Jerome's Centaur: A Hyper-Icon of the Desert." *Journal of Early Christian Studies*. 4.2 (1996): 209-33.
- Mulryan, John. "Literary and Philosophical Interpretations of the Myth of Pan from the Classical Period through the Seventeenth Century." *Acta Conventus Neo-Latini Turonensis*. Ed. Jean-Claude Margolin. Paris: Vrin, 1980. 209-218
- Nonno di Panopoli. *Dionysiaca*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.
- Orphic hymns*. Atlanta, Ga.: Scholars Press, 1988.
- Ovidio. *Fasti*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.
- — — . *Metamorphoses*. Amherst, Mass.: University of Massachusetts Press, 2001.
- Pirandello, Luigi. *I vecchi e i giovani*. Milano: Mondadori, 1966.
- — — . *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, 1987.
- Plutarco. *De Oraculorum Defectu*. Napoli: M. d'Auria, 1995
- — — . *Lives*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.
- Porteus, Alexander. *The Lore of the Forest*. London: Senate, 1996.

- Properzio, Sesto. *Elegies*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1990.
- Radcliff–Umstead, Douglas. *The Mirror of Our Anguish : A Study of Luigi Pirandello's Narrative Writings*. Rutherford, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 1978.
- Sartre, Jean–Paul. *Being and Nothingness*. New York: Washington Square Press, 1956.
- Spariosu, Mihai. *The Wreath of Wild Olive: Play, Liminality, and the Study of Literature*. Albany, NY: State University of New York, 1997.
- Starkie, Walter. *Luigi Pirandello*. New York: Dutton, 1937.
- Stewart, Douglas. "Falstaff the Centaur." *Shakespeare Quarterly*. 28 (1977): 5-21.
- Tatulli, Leone. *I vecchi e i giovani nella narrativa di Luigi Pirandello*. Bari: Adriatica Editrice, 1955.
- Unterkircher, F. *Tiere, Glaube, Aberglaube. Die schönsten Miniaturen aus dem Bestiarium*. Graz: Akadem, 1986.
- Vinci, Leo. *Pan: Great God of Nature*. London: Neptune Press, 1993.
- Zangrilli, Franco. *Lo specchio per la maschera: il paesaggio in Pirandello*. Napoli: Cassitto, 1994.

El papel de la mujer en *La escopeta nacional* (1978): misoginia berlanguiana.

Luisa Briones
Boston College

Los personajes femeninos que se destacan en *La escopeta nacional* están representados a través de dos tipos de mujeres muy utilizados en la filmografía berlanguiana: la mujer objeto, presentada en el papel de amante y la mujer dominadora, encarnada en el papel de esposa. El propósito de este trabajo es analizar estos roles a través del tratamiento cinematográfico que reciben; en el cual Luis García Berlanga desarrolla su particular visión sobre el mundo femenino. Sus representaciones cinematográficas en *La escopeta nacional* explican la especial y complicada misoginia de este director: las amantes se visualizan de forma accesoria y superficial, en contraste con su importancia en el nivel de la trama desarrollada; y las esposas se representan con un carácter exageradamente fuerte. Este énfasis aporta protagonismo a la mujer, pero basado en cualidades sexuales y negativas, lo cual significativamente se traduce en una admiración machista hacia ella.

La escopeta nacional se realiza en una España en democracia, después de la muerte de Franco. Ésta fue un éxito de crítica, aunque según Francisco Perales: “[...] la crítica espera la película con entusiasmo, temerosos de perder un cineasta de la importancia y representabilidad de Berlanga, e hizo que la película recibiera juicios benevolentes, perdonándole los errores que tenía (292).” También, fue un gran triunfo comercial, ya que hasta aquí los filmes de Berlanga sólo habían conocido éxitos parciales, películas como *Bienvenido Mr. Marshall* (1953), *Plácido* (1961) o *El verdugo* (1963), apenas pudieron recuperar lo invertido. En general en los años de la transición democrática española, el cine que se venía haciendo era de tratamiento crítico del régimen franquista, ya que los directores, una vez desaparecida la censura, empezaron a reflejar asuntos hasta entonces prohibidos. Historias

de la guerra civil y de la crítica política de la dictadura vivida eran acogidas con gran éxito por el público. Berlanga con *La escopeta nacional*, también hizo este tipo de cine; de ahí su gran triunfo en las salas comerciales. La película muestra el lado más divertido de los cambios políticos que se habían dado unos años antes de la muerte de Franco: la lucha por el poder del Opus Dei y la Falange, y sitúa su crítica y desarrollo del tema en una cacería de fin de semana. Como Perales explica “*La escopeta nacional* supuso el intento de hacer una obra estrictamente política, aprovechando la coyuntura social del país, pero situando la trama en un ámbito donde la política era la cotidianeidad (78).”

La idea de la trama se le ocurrió a Berlanga durante la dictadura franquista, cuando le llegaron noticias de un accidente ocurrido en una cacería, en dónde la hija de Franco disparó por equivocación una perdigonada en el trasero de Fraga. El hecho le pareció tan divertido que siempre pensó en llevarlo a la pantalla, y ahora sin la censura pisándole los talones, se decidió a hacerlo. Así, se tiene un argumento en donde un empresario catalán (Jaume Canivell) con la intención de hacer marketing de su producto, porteros automáticos, organiza, ayudado por un amigo (Cerrillos), una cacería en la finca del Marqués de Leguineche. Allí reúnen a gente influyente de la clase política. El objetivo es relacionarse con miembros de ésta (cuanto más elevado sea su cargo mejor), para que le puedan ayudar a vender su nuevo producto a nivel nacional. Cuando Jaume Canivell esta a punto de lograr su objetivo, un cambio de gobierno provoca la destitución del ministro y el empresario tiene que volver a empezar de nuevo, pero el fin de semana ha acabado, por lo que tiene que regresar a Barcelona sin haber conseguido su propósito.

La acción gira alrededor de una cacería, y como ésta nos indica, sus protagonistas son los hombres, por lo que las mujeres siempre aparecen acompañándolos. *La escopeta nacional* es una película coral y por tanto los primeros planos no existen, tanto para la representación de los personajes masculinos como de los femeninos. El encuadre que domina es el plano medio en ambos sexos. Sin embargo, las mujeres son presentadas en este tipo de

encuadres al lado o detrás de las figuras masculinas, siempre en una situación secundaria respecto al hombre. Aquí se empieza a notar ya un tratamiento cinematográfico desfavorable hacia el personaje femenino en general, ya que en el encuadre la mujer no tiene apenas protagonismo visual. Además, el espectador las comienza a conocer a través de los hombres, puesto que el proceso de identificación que se mantiene con los personajes se realiza a través de la figura masculina del empresario catalán, como el hilo conductor que presenta al conjunto de participantes de la cacería. Rodolfo Santovenia define así en su *Diccionario de cine* este proceso de identificación: “proceso psicológico mediante el cual nuestra conciencia se identifica con algún personaje filmico.” Este tratamiento cinematográfico de la identificación del espectador/a con la conciencia masculina desfavorece a la mujer en su representación porque el espectador las visualiza a través de la perspectiva masculina y tiene la percepción que éstos le aportan, es decir, sexual y negativa. Por tanto, cinematográficamente los personajes femeninos que aparecen en *La escopeta nacional* son totalmente secundarios, además de no tener un protagonismo en la pantalla, están representados de forma machista. Estas actitudes quedan expresadas en la aparición de la mujer en un segundo plano del encuadre, siempre detrás del personaje masculino o con la presencia de éste y en el proceso de identificación que el espectador/a mantiene siempre con el hombre.

La presentación de los personajes femeninos de forma individual es mínima, siempre está a la sombra de su pareja, unas veces su marido y otras su amante, pero casi siempre en compañía de un hombre. La aparición de mujeres sin la presencia del hombre sólo se da en dos casos: cuando sus cualidades de carácter son negativas, estas imágenes coinciden con la figura de la esposa; y cuando sus características sexuales se enfatizan, en planos donde se muestra la belleza física femenina. De este tratamiento cinematográfico surgen los dos tipos principales de papeles femeninos que se dan en *La escopeta nacional*, la mujer objeto y la mujer dominadora. La mujer objeto se ve representada en las amantes, ya que éstas aparecen como elementos figurativos porque

siempre van en compañía de los hombres y de ellas sólo se resalta su dimensión sexual a través de grandes escotes y exageradas minifaldas. Es este aspecto erótico de la mujer el que adquiere protagonismo en la pantalla, pues cuando ellas aparecen de forma individualizada, se enfatizan solamente sus características sexuales. Un buen ejemplo de ello es el plano medio de los personajes Mercé, Vera y Libertad vestidas con trajes de grandes escotes y muy arregladas para la cena. Este tratamiento superficial se ve reflejado también en los diálogos que Berlanga pone en boca de ellas; las intromisiones de la mujer en las conversaciones que desarrollan los hombres, son comentarios normalmente intrascendentes para el diálogo, y muestran muchas veces una personalidad carente de inteligencia y superficial, que no sabe qué hacer cuando el personaje masculino no le acompaña. Ejemplos de este tipo de mujeres se encarnan en Vera, amante del ministro y Mercé, amante del empresario catalán.

Vera, es el personaje que introduce el tema del cine, elemento que siempre conforma la obra berlanguiana. En este caso Vera, de profesión modelo, aspira a ser actriz y uno de sus objetivos es hacer escenas de desnudos parciales, cueste lo que le cueste. Así, Berlanga incluye el tema del cine del destape tan representativo de la España de la transición, además de conformar una personalidad estúpida de la mujer a través de este deseo profesional tan superficial y figurativo. A ello se une, su representación cinematográfica hecha de una forma secundaria, aunque posteriormente pase a un primer plano desde un punto de vista argumental. Por ejemplo, en una de las escenas iniciales, Jaume y Mercé están buscando a la persona que les invitó a la cacería entre el resto de los invitados, y Vera aparece en una sesión fotográfica detrás de Jaume hablando con el fotógrafo. Después, en la misma escena, a través del montaje plano contra plano, se la ve a través de los ojos de Jaume. Esta perspectiva de Vera vista desde los ojos del hombre, se repetirá sucesivamente en la película y resulta en una visualización muy sexualizada y accesoria del personaje. Por tanto, la objetivización de ella es doble, primero, a través del encuadre y segundo, a través del montaje. De repente,

después de esta presentación superficial y sin trascendencia de la figura femenina, Berlanga hace que Vera tome un papel fundamental en el desarrollo de los hechos y es a causa de ésta que el resto de los protagonistas abandonan todas sus actividades para ir en su busca, pues tiene un supuesto “affair” con el hijo del marqués de Leguineche. Se recuerda que Vera es la amante del ministro y por tanto su pareja en esta cacería de fin de semana. Es así como a partir de aquí, este personaje femenino adquiere importancia en la acción, ya que Jaume hará todo lo posible para que vuelva con el ministro, pareja con la que fue a la cacería. Por tanto, la mujer cobra importancia directa en la acción de los hechos, aunque cinematográficamente siga apareciendo en un plano secundario.

En cuanto a Mercé, la amante de Jaume, es una de las mujeres que primero conoce el espectador. Ella es el primer personaje que se presenta después de la escena en la que Berlanga, de una forma metafórica, introduce al espectador en el lugar de la cacería, la casa del marqués de Leguineche. Dicha escena se muestra con un barrido de cámara en una panorámica de un paisaje campestre tranquilo, que Berlanga acompaña con el sonido de animales muy suaves, para pasar, después de una imagen fija, a la parte de la casa dónde van a transcurrir los hechos. Con el inicio del movimiento de la cámara, los ruidos de los animales se van incrementando hasta hacerse casi insoportable y tras un cambio de plano, el espectador ve un coche de dónde se baja Mercé. De este modo, y de forma muy consciente, Berlanga presenta a la mujer como elemento perturbador del hombre. La presencia de Mercé es transmitida de forma tan natural a través de este montaje que la metáfora de la mujer como dispositivo perturbador pasa totalmente desapercibida al espectador, y es vista de forma natural a través del proceso de la identificación. Mercé es tratada de igual manera que Vera en los encuadres, su presencia se sitúa en un segundo plano respecto al hombre. Siempre va acompañada de su amante y su carácter superficial se muestra desde el primer momento a través de los diálogos que Berlanga pone en su boca. En la acción adquiere la importancia del personaje amante pertinente, sobre

todo en el final de la película cuando Jaume actúa dependiendo de lo que ella le ha dicho. Éste, desconcertado por el nuevo cambio de ministro, reacciona y comienza a actuar de nuevo en su objetivo gracias a los consejos de Mercé, aunque finalmente no tenga éxito.

De este modo, se puede afirmar que las amantes son personajes desestabilizadores de la trama. Su participación produce un fuerte giro en la acción que cambia el desarrollo de los acontecimientos posteriores. Sin embargo, cinematográficamente son tratadas de forma despectiva, mostrándolas siempre a través de encuadres en los que domina la presencia del hombre y un montaje con el cual el espectador siempre percibe a la mujer desde la perspectiva masculina. El espectador se identifica con el hombre que ve a la mujer como un objeto sexual. La objetivización de la mujer queda expuesta a través de este proceso de identificación, siguiendo el enfoque del cine clásico, en el cual el hombre domina la imagen. El espectador/a ve a través de los ojos del personaje masculino y, por consiguiente, la mujer queda representada desde su punto de vista. Visualmente las amantes siempre están en un segundo plano, como lo estaban en la vida cotidiana de estos hombres, aunque verdaderamente fuesen el motor de sus vidas, lo cual explica la importancia que se les da al nivel de la acción.

En cuanto a la mujer dominadora, su presencia, casi siempre es brutal y se contrapone a la presencia de la mujer objeto porque cinematográficamente es tratada de forma diferente, se le da más prioridad en los encuadres y en las intervenciones que tiene junto al hombre. La mujer dominadora está representada en la esposa. Es agresiva y se enfrenta constantemente a los personajes masculinos en el aspecto de la hombría. Dicho aspecto le viene dado al hombre por sus amantes, y tiene su máxima representación en el marqués padre, ya que éste tiene una colección de pelos púbicos de sus amantes guardados en probetas. Un ejemplo claro de mujer dominadora es la esposa del marqués hijo, la cual se enfrenta directamente con el suegro, el marqués de Leguineche, al destruirle su colección. Este personaje es una mujer fuerte que infunde complejos de culpabilidad con la única intención de anular la voluntad de su esposo. La mujer dominadora somete al hombre a

su voluntad, le anula como persona. Por lo tanto, los hombres en relación a esta tipología femenina, no son ni fuertes ni inteligentes, se dejan manipular y apresar fácilmente por ella, como en el caso del matrimonio Prada, en el que Soledad, la esposa, domina a su marido en todos los aspectos. La mujer dominadora, desde el punto de vista del proceso de identificación, sigue viéndose desde la perspectiva del hombre. Esto influye en la visión negativa que el espectador tiene de ella, ya que Berlanga muestra un carácter intransigente y mandón, tal y como las ven sus maridos.

Respecto a la posición en los encuadres existe una pequeña variación, la mujer dominadora aparece en las primeras posiciones de la pantalla junto a los hombres. Este lugar nunca lo adquiere la amante. Y en cuanto a su tipología, Berlanga le da a la mujer dominadora, no primeros planos, puesto que en este tipo de películas corales sus ausencias son evidentes, pero sí medios planos en los que la presencia de estos personajes femeninos se hace de forma aislada. Por ejemplo, la esposa del marques hijo aparece en un plano medio y de forma independiente en la escena en la que rompe la colección del marqués padre. Se remarca así doblemente su carácter dominador en el enfrentamiento contra el hombre, de la misma forma que se hizo con el elemento sexual y figurativo de la mujer amante.

La primera vez que se ve la película, llama la atención el tratamiento que se le da al mundo femenino, siempre en un segundo plano y representado en el papel de amante principalmente. A primera vista sorprende que todos los hombres hayan ido acompañados de sus amantes a la cacería, en lugar de ir con sus respectivas esposas. Se destaca así el papel de la mujer objeto. Sin embargo, a través del desarrollo de la trama esta mujer objeto comienza a influir en la acción y la película se empieza a desarrollar en torno a ella. Así, se aprecia que aquello percibido en un primer momento como objetivización, se transforma en admiración. Primero, Berlanga muestra cómo la mujer con sus encantos puede dominar al hombre. Por ejemplo, Vera utiliza sus cualidades físicas para conseguir su fin de hacer cine. Segundo, el hombre hace cualquier cosa para no perderla. Este aspecto se

puede ver claramente en la escena donde el empresario catalán acompañado del ministro aparece cambiándose de ropa. En dicha escena se ridiculiza al hombre, ya que el empresario lleva puesto un pantalón de plástico para bajar barriga y en la que el ministro le dice a Jaume: “las cosas que tenemos que hacer por estas criaturas.” Y tercero, el hombre necesita a la mujer y se ayuda de ella para sobrevivir, como demuestra la escena final en la que Jaume es consciente que ha perdido el fin de semana por el cambio de ministros y es Mercé, su amante, la que le hace reaccionar para salir airoso de la situación. De nuevo, el papel femenino pasa a un primer plano y la mujer objeto de Berlanga (las amantes) no es utilizada por el hombre, sino que es ella quien domina en la pareja. Y una de sus armas son sus encantos físicos; de donde proviene el énfasis sexual en la pantalla. La mujer amante deja de ser dominada por el hombre para convertirse en dominadora, dejando el hombre como juguete de ésta; el hombre termina siendo el objeto. A primera vista puede parecer lo contrario, sin embargo, al final la amante siempre consigue lo que quiere. La mujer amante berlanguiana no se opone al hombre directamente, como lo hace la esposa, prefiere utilizar sus habilidades femeninas para enfrentarse a él y así manipularle. Berlanga juega con el erotismo de la mujer para enfatizar esta manipulación, porque piensa que el hombre está desarmado ante él.

Este tratamiento de la mujer con sus consecuencias para el hombre, como convertirse en el objeto de ella, muestra una de las ideas centrales de esa especial misoginia berlanguiana. Antonio Gómez Rufo la describe de la siguiente forma:

[...] su misoginia es muy complicada, nada normal, y se basa en el hecho de que no piensa que la mujer es un ser inferior que debería estar en casa fregando; es algo muy diferente. No es el resultado de una concepción machista de la mujer sino que, por el contrario, reside en la idea de que la mujer es como un tirano, un ser biológicamente superior que domina y tiraniza y que,

como todo dictador sanguinario y cruel, es a la vez objeto de odio y de fascinación. (41)

Aparentemente los personajes femeninos no son protagonistas de la película, sin embargo su papel en el desarrollo de la acción es fundamental, y sus intervenciones son claves para el impulso de los hechos que protagonizan los hombres. Por tanto, el tratamiento privilegiado que se le da desde el punto de vista del desarrollo de los hechos, solapa el tratamiento machista con que se presentan los diferentes papeles femeninos. El papel de la mujer se representa en un lugar secundario frente al mundo masculino, pero es fundamental por su influencia en los acontecimientos de la película.

En general, en la filmografía berlanguiana la mujer se desenvuelve casi siempre en un segundo nivel. A veces su aparición es mínima, en papeles muy secundarios. Por ejemplo en *Bienvenido Mr. Marshall* “[...] la figura de Carmen Vargas... Su presencia se hace sentir a lo largo de toda la película, pero su actuación en absoluto es relevante (Perales 151).” Sin embargo, poco a poco la mujer empieza a tomar protagonismo y pasa a convertirse en la antagonista de los personajes masculinos. Por ejemplo en *El verdugo*, la esposa “se convierte en un instrumento que, mediante trabas y obstáculos, impide la realización personal del protagonista (Perales 150).” Las esposas, suelen variar su papel, desde muy sumisas hasta muy dominadoras, como es el caso de la mujer del marqués padre y del marqués hijo respectivamente en *La escopeta nacional*. Al igual que la característica dominadora, la sumisión se presenta también de forma hiperbólica, a través del silencio. Éste está provocado por la promesa religiosa que la esposa del marqués padre hizo de no hablar hasta que la monarquía se restableciera en España y de hecho, en la película este personaje no tiene ningún diálogo. La mujer objeto, dentro de la filmografía berlanguiana, se suele representar a través del cine y de las amantes. Por ejemplo, en la película *Plácido* “está constituida en las aspirantes a estrellas cinematográficas que acuden a los actos organizados con motivo de la campaña “Siente un pobre a su

mesa,” y actrices y amantes “representan al colectivo de mujeres decorativas que viven exclusivamente al servicio del hombre (Perales 152).” De igual forma la mujer objeto se representa en *La escopeta nacional*, aunque de manera más repetida e hiperbólica.

Así pues, el tratamiento exagerado que Berlanga hace de la mujer, es en lo que radica su importancia. En el caso de las amantes, la exageración de su carácter superficial y de sus cualidades físicas femeninas que resaltan su sexualidad; en el caso de la mujer dominadora su extremado carácter, junto con la exagerada manejabilidad de la esposa sumisa, hace que Berlanga dé a la mujer esa importancia en el filme. Como el propio Berlanga declara: “Si vamos a hablar de misoginia, la mía es compleja, enrevesada y no va nunca por el lado machista de pensar que la mujer es un ser inferior que está mejor fregando en casa. Todo lo contrario: ojalá fuese así (Perales 164).” Berlanga utiliza esta amplificación de sus virtudes y defectos para dar importancia al papel de la mujer, llegando a hacerla casi protagonista dentro de una obra coral como es *La escopeta nacional*, en la que todos los personajes son secundarios.

Sin embargo, también es necesario tener en cuenta que esta exageración de sus virtudes se basa en los atributos sexuales y características no positivas y superficiales de personalidad destacados durante todo el filme, acentuándolo el proceso de identificación que el espectador/a siempre mantiene con el hombre y que enfatiza esta percepción negativa de las figuras femeninas por parte del mundo masculino. Aunque el propio Berlanga declare que le resulta muy difícil la representación de la mujer “porque no hay quién las entienda,” el tratamiento despectivo está presente, aunque sea para infundirle ese protagonismo y poder sobre el hombre (Gómez Rufo 41). De ahí que la crítica hable sobre esa “especialísima manera de entender” la misoginia berlanguiana (Gómez Rufo 26).

Obras consultadas

- Álvarez, Joan. *La vida casi imaginaria de Berlanga*. Barcelona: Prensa Ibérica, 1996.
- Caparrós Sera, D. M. *El cine español de la democracia*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- *El cine de los años 70*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1976.
- Galán, Diego y Lara, Fernando. *18 españoles de posguerra*. Barcelona: Planeta, 1973.
- Gómez Rufo, Antonio. *Berlanga contra el poder y la gloria*. Barcelona: Ediciones B, 1997.
- Hopewell, John. *El cine español después de Franco*. Madrid: El Arquero, 1989.
- Perales, Francisco. *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Santovenia, Rodolfo. *Diccionario de cine*. La Habana: Arte y Literatura, 1999.

Caught in Discourse: Tahar Ben Jelloun's *La réclusion solitaire* and *La plus haute des solitudes*

Marie-Therese Ellis
University of California, Berkeley

Tahar Ben Jelloun, a native of Morocco, is today one of the most published novelists in France and has become a much consulted spokesperson for North African affairs and French-Arab relations. His education was in social psychology, and this paper studies two of his earliest written works: his academic thesis, *La plus haute des solitudes* and a novel, *La réclusion solitaire*, both of which stemmed from Tahar Ben Jelloun's internship providing therapy to North African migrant laborers in France. The clinical discourse of the academic thesis is destabilized by the author's interrogation of his own complicity in the structures that marginalize the migrants he treats. The novel, which was published in 1976, a year before the thesis, presents a lyric tribute to the experience of migrant laborers. Comparing the two texts elucidates both Ben Jelloun's disillusionment with his psychotherapeutic practice and his attempts to devise a lyric discourse that does not contribute to the dehumanization of migrant laborers in France.

The fundamental impediment Ben Jelloun encounters in his therapeutic practice is that his patients, or *consultants* as he names them in his thesis, have no identity or social position within France. The efficacy of psychoanalytic therapy depends upon a set of experiences and vocabulary shared between the therapist, the patient, and the surrounding collectivity. Ben Jelloun's *consultants*, however, do not share in France's experiences or language. (Migrant laborers from France's ex-colonies were not, in general, of a class to be educated in French.) Their bodies are, on the one hand, relegated to a term in a capitalist exchange, which position requires an erasure of their identity; at the same time, their bodies evoke figments of the French collective unconscious such that the society responds to them not as individuals but as representations of their own unconscious fears and desires.

Compounding this erasure of the self from without, Ben Jelloun's project is further impeded his *consultants'* interpretation of their own bodies. Ben Jelloun's *consultants* come to him complaining of sexual impotence, which Ben Jelloun interprets as symptomatic of a much greater disorder caused by their position within French society and the conditions of their emigration. His *consultants*, however, do not desire a comprehensive interpretation of their selves—demanding, rather, a quick fix so that they can perform sexually. In *La plus haute des solitudes*, Ben Jelloun recounts the outrage of one of his patients at realizing that Ben Jelloun cannot fix his body and make it function sexually:

À la fin de son récit, il me demande des médicaments. Je lui réponds que je n'en ai pas et que le problème est ailleurs, que nous devons nous revoir plusieurs fois et que nous *parlerons* ensemble de ce qui ne va pas. Il arrive à peine à maîtriser sa colère et sa déception [...]. Effectivement il ne revient pas me voir dans les mois qui suivent cet entretien. (29)

In the midst of living and working conditions which all but obliterate their existence, the *consultants* fixate on their sexuality, which Ben Jelloun interprets as an attempt to re-appropriate symbolic power within the society through a dominating sexual act:

Récupérer le pouvoir de jouissance, c'est rentrer dans l'ordre établi, c'est retrouver son statut à l'intérieur des structures sociales qui ne tolèrent pas la marginalité. Concrètement il s'agit de pouvoir assurer de nouveau son rôle d'homme, c'est-à-dire de procréer, de maintenir le lignage agnatique dans une société où le rapport entre un homme et une femme n'a de sens que dans la génitalité et non dans la pratique d'une sexualité libre et sans but pratique. (112-13)

In *The Daughter's Seduction*, Jane Gallop argues that viewing the body as a function through which to establish oneself in society presupposes the loss of *jouissance*. After delineating Montrelay's contrast between "phallogentric orgasm", which seeks completion and production, and "concentric *jouissance*", which emphasizes bodily enjoyment (30), Gallop states that man's dominance is predicated on the sacrifice of bodily pleasure:

By giving up their bodies, men gain power—the power to theorize, to represent themselves, to exchange women, to reproduce themselves and mark their offspring with their name. All these activities ignore bodily pleasure in pursuit of representation, reproduction, production. (67)

I do not wish to impose Gallop's vocabulary onto Ben Jelloun, and yet her distinction between *jouissance* and functional sex elucidates Ben Jelloun's analysis. It is precisely *jouissance* which the *consultants* do not seek; hence their impatience at the lack of a quick fix and their disinterest in an involved remedy for a prolonged amelioration.

The loss in the case of the *consultants*—that is, the denial of bodily enjoyment—is all the greater in that it involves no gain: they cannot represent themselves, nor reproduce—their sexuality is for the most part with prostitutes—and the production they realize is primarily for someone else's gain. Acting upon the identification of virility and dominance, through their sexuality the migrant workers strive for a dominance which is univocally denied them in all aspects of French society. The over-determination of the sexual act as the single site at which their dis-empowerment might be remedied inhibits even the most rudimentary sexual performance.

Ben Jelloun comments in his thesis upon the *consultants'* inability to renounce what Gallop calls a phallogentric interpretation of sexuality:

L'homme, qui a toujours défendu et imposé le primat de la génitalité, se trouve ici dans l'incapacité de

l'assumer; mais à aucun moment il ne renonce au principe de ce primat: son impuissance n'est qu'un accident momentané, qui ne remet pas en cause la sexualité patriarcale. (114)

The impoverished condition of the migrant in a community which denies him membership is not sufficiently compelling evidence to question the principle of patriarchal order because the patriarchal order forms the basis of his identity in the homeland.

The interpretation of self and body which ensues from this *primat de la génitalité* reinforces the capitalist interpellation of the worker's body. Both schema reduce the body to its function value and deny it individual desires and fulfillment. The reduction of humanity to its work-force value by capitalism is characterized by Albert Memmi thus: "Ce travail qui l'enchaîne et le torture ne tient aucun compte de son humanité [...] il ne tient même pas compte de ses besoins physiologiques élémentaires" (134). Ben Jelloun echoes this understanding of capitalism in *La plus haute des solitudes* saying, "Le capitalisme veut des hommes anonymes (à la limite abstraits), vidés de leurs désirs, mais pleins de leur force de travail" (9). The work accidents recounted in both *La réclusion solitaire* and in *La plus haute des solitudes* indicate the workers' resistance to their bodies being appropriated as items of economic exchange. In the thesis, this maiming of the body is the only transgression the *consultants* offer; they are complicit in viewing their body as merely productive in sexual acts. Such a reductionist interpretation of sexuality is crucial because sexuality is one of the few domains in which the value of the migrant's self and body could be asserted outside an economy of production. In the novel, however, the elusive protagonist indicts the economic order and also explores the psychological implications of his exclusion from society:

Je sens que quelque chose meurt en ces lieux. La tendresse et le temps. La nécessité est un couteau qui traverse des corps [...]. C'est la mise à mort lente et permanente. Mais nous, mais moi, que faisons-nous

dans ce territoire, un supermarché du sang et de la sueur, un supermarché de l'esclavage et de l'indifférence? (13)

With the thrice repetition of a first person pronoun, the protagonist emphasizes the contrast between a dehumanized marketplace and the speaking subject—the first person—who is placed in these surroundings. Switching from *nous* to *moi* he asserts the personal nature of his experience, resisting the impersonal and impersonalizing milieu. At the same time the *moi*, couched in a rhetorical question, invites the reader to identify with the speaker and to question him/herself regarding the affect of such an experience. The switch back to *nous* in *que faisons-nous* reiterates that the *moi* is part of a collectivity; this belonging and his awareness of it reassert his humanity. The protagonist continues, “[j]’ai assez de sève dans mes veines (je crois) pour éclater encore de rire au moment où on comptabilise le peu de vie qui reste suspendu à quelque lueur” (13). Bittersweet as such a laugh would be, the protagonist here asserts and even enjoys a non-productive function of his body—laughter—which will draw upon the last drips of the *sève* that his managers attempt to appropriate fully to themselves.

The protagonist’s recognition that mere sexual performance will not provide release from the social alienation afflicting him stems from the fact that he is situated at the intersection of two contrary discourses regarding his sexuality. Within a patriarchal order, for those men included in the society, the prominence of the phallus is emblematic of their dominance. For those excluded from the society, however, overemphasis on the phallus becomes rather part of a process of racialization, as Frantz Fanon points out in *Peau noire masques blancs* (133-4). Overemphasizing the sexual component of a black man’s identity denies that man intellect; it simultaneously fosters fear and fantasy regarding his virility and reproductive prowess, which in turn justify regulation of his sexuality. Fanon points out that a similar process of racialization through sexuality is enacted within French society towards the North African migrant worker (137). The list of injunctions which

is given to the protagonist of *La réclusion solitaire* as he enters his lodging includes five articles concerning his sexuality:

- Il est interdit de recevoir des femmes (il y a un bordel, *Chez Maribelle* pas loin d'ici) [...].
- Il est interdit de se masturber dans la chambre (allez au W-C- pour ça) [...].
- Il est interdit...de penser à faire venir sa famille, de faire des enfants aux Françaises, d'aller draguer dans les églises [...]. (18-9)

Not only are the migrant's sex acts to be limited to interludes with a prostitute or to self-stimulation, which removes all potential for (re)productive or dominating sexuality, also the act must take place in a public setting, at a brothel or in the public restroom. Demanding that his sexuality be always public, these injunctions deny the migrant any sexuality which the government could not observe and directly regulate.

Two passages in the novel reflect the fantasy of super-human virility that French society attaches to migrants. In one passage, the protagonist is aggressively propositioned by a woman at a café, who addresses him as "mon trésor kabyle" and demands that he copulate with her because "ça fait cinq ans qu'un homme ne m'a pas pénétrée" (100-1). In the other passage, a man grabs the protagonist in the metro, fondling his genitals as a crowd gathers around them. This man then takes the protagonist to his house—which is made of glass and filled with North African art—and subsequently throws him out in disgust when the protagonist fails to perform sexually (25). In both passages, the protagonist is silent throughout; the advances of those who proposition him are driven not by his responses but by their exoticizing gaze and assumptions about his hyper virility.

It is through the intersection of these two discourses regarding the prominence of the phallus—one of which would establish his dominant manhood within the society and the other of which would assimilate him to a merely sexual animal—that the protagonist can come to question what Ben Jelloun terms *le primat*

de la génitalité. The protagonist concludes: “[a]vec la gueule que nous avons, nous sommes bons pour la reproduction, non pour la caresse, alors rentrons dans nos cages [...]” (37). The use of the words *gueule* and *cage* indicate the protagonist’s realization that his sexuality has been animalized. It is noteworthy that he indicts reproductive sexuality as also being a part of this reduction of himself—whereas reproductive sex is phallographic. The contrast to animalizing sexuality is not reproductive sexuality but rather *caresse*. *Caresse* is a non-productive gesture of intimacy meant to bring pleasure to the body—perhaps an example of Gallop’s *jouissance*. Later in the novel, the protagonist reiterates the contrast between tenderness and the hyper virility attributed to *nous*—a *nous* that once again underscores his belonging to a collectivity. “La légende moderne dit que nous sommes incapables de tendresse, car notre sexe démesuré nous monte à la tête et fait notre malheur” (56). In speaking of the *légende moderne*, which contributes to his exclusion, the protagonist attempts to understand the psychological component of his dehumanization; the *consultants* of the thesis are aware primarily of the economic component.

The marginalization of migrants through the animalization of their sexuality has important implications for Ben Jelloun’s psychotherapy. The actions of both the man in the metro and the woman in the café are examples of what Fanon calls the effort to attach the individual to the stereotype (27). In expecting the protagonist to respond to any form of sexual advance, the man and woman, inadvertently perhaps, attempt to make of him a boundless sexual being that performs without discrimination. Their actions stem not so much from individual interest as from an archetypal image that informs their own collective unconscious, defined by Fanon as “l’ensemble de préjugés, de mythes, d’attitudes collectives d’un groupe déterminé” (152). The *légende moderne*, which emphasizes the *sexe démesuré* of the North African, conflates the migrant with an archetype of hyper sexuality, which causes French society to view him not as a subject deserving of catharsis but rather as a fearful figment of its own troubled collective unconscious.

Ben Jelloun attempts to treat these men effaced by the society while having no ability to address through psychotherapy the effacing archetypes of the host society. Ben Jelloun is saddened by his *consultants'* limited intent, the desire to fix the symptom of their non-functional genitalia with no attempt to ameliorate their mental or emotional state. And yet, his project, as he comes to realize, is equally limited; he attempts to address a symptom, the malaise of migrant workers in France, without addressing a crucial source, the troubled unconscious of the French collectivity.

The context of French society is one of the root causes of the migrants' disorders, a condition that begins before emigration in a homeland which has been colonized by France and many of whose societal structures reflect French organization. As Fanon points out, France's colonies share in France's unconscious: "[...] l'inconscient [...] est la conséquence de ce que j'appellerai l'imposition culturelle irréfléchie [...] l'Antillais a le même inconscient que l'Européen [...]. Par l'inconscient collectif, l'Antillais a fait le sien les archétypes de l'Européen" (154). Before the migrant arrives in France, the archetype to which he is applied by French society is already part of his own unconscious, although he does not associate it with himself. After constantly being effaced by this archetype, the migrant is aware primarily of the *economic* factors motivating his effacement, unable to grasp fully the *psychological* mechanisms at work. While the novel's protagonist possibly shares the archetype he is made to represent, he cannot recognize that the surrounding society applies it to his concrete body; instead he grasps at metaphors to characterize his condition in France: he is a "chaussette", "un morceau de papier", "une image" (109).

Ben Jelloun recognizes the near-futility of his practice given an irremediable social context which will continually attempt to re-attach the migrant worker to an archetypal image. He contrasts his practice with those he considers "vrais guérisseurs" in his homeland:

Peut-on encore parler de méthode quand on pénètre dans le mystérieux labyrinthe voilé de l'irrationnel, du

non-scientifique? [...] Les guérisseurs, au Maghreb, ont un seul point commun, de taille certes: le recours du Coran et quelquefois, chez certains, l'invocation de la parole du prophète Mohammed (*hadith*). De plus en plus rare, les vrais guérisseurs, ceux qui ont hérité de la *baraka*, don et message d'un ancêtre, sont investis d'un pouvoir non seulement par le consultant mais aussi par la société qui les respecte et les mythifie [...]. La thérapie par la parole existe à ce niveau mais jamais isolée. (118-9)

Between Ben Jelloun and his *consultants*, there is no *point commun de taille certes*; still less is there a surrounding society which would substantiate such a performative *parole* shared between Jelloun and his patients or mythicize Ben Jelloun's powers. Certainly, Ben Jelloun does not aspire to a position of spiritually endowed empowerment from which he could impart healing. And yet, psychotherapy relies upon word as performative at two levels: on the one hand, the act of speaking is considered cathartic for the patient; on the other hand, the patient's vocabulary is meant to be decoded by the initiated therapist based on codified associations between words and symbols. Certain key words are consistently understood as symbolic of certain predictable traumas, complexes, or fears stemming from childhood and recurring across the population. Such a map for interpretation and analysis presupposes a social milieu which reenacts across the childhood and adulthood of its members a more or less common experience, which is transmitted and remembered through a shared language.

For Ben Jelloun's *consultants* these presuppositions are not met. The social milieu which informs their childhood is not that which informs their adulthood. The language through which they experience life as a child is not that through which they experience life in France. Their access to traumas that occurred in childhood is impeded by a shift in context that not only supplants their original tongue but also demotes them within society and within language. Word associations, a crucial element of the psychoanalytic approach as a link between childhood and adulthood or between

one individual and another, are lost. The trauma of the shift itself is inaccessible because it happens between collectivities and between languages. In such a setting, a language-based therapy cannot function.

A speech-based therapy for Ben Jelloun's *consultants* is problematic, then, in part because there exists no language which can relay their adult and child experiences nor encompass their cultural break. In addition, their position as both excluded from and marginalized by language makes it virtually impossible that any healing could come about through the medium of language.

The relationship of the colonized person—or the migrant—to the dominant language is one of both desire and revulsion. On the one hand, it is only through mastering the dominant language that any person can aspire towards power within the society. On the other hand, for those colonized, the dominant language is emblematic of their exclusion and of the subordination of their homeland. Different theorists interpret the learning of the dominant culture's language in varied ways. For Abdelkébir Khatibi, one can appropriate the dominant society through mastering its language, but this involves a loss of self (49, 53). According to Tassadit Yacine, proficiency in the dominant language inculcates one into the "puissance masculine" (7); language, like woman, is among the "biens symboliques" to be possessed (11). The disempowerment implied by the failure to master the dominant language is encapsulated in Ben Jelloun's novel when the woman aggressively propositioning the silent protagonist in a café tells him, "Tu ne dis rien" (100).

Even were migrant workers to become proficient in French, their limited access to productive speech within this language would remain a form of linguistic exclusion. As Memmi observes regarding the silence of the working class: "Le seul ennui est que c'est toujours la bourgeoisie qui parle, qui fait les questions et les réponses, depuis qu'elle a pris le pouvoir" (131). In *Etrangers à nous-mêmes* Julia Kristeva coins the terms *parole nulle* to characterize the migrant's access to speech:

Personne ne vous écoute, la parole n'est jamais à vous [...]. Vous n'avez pas assez d'assiette—"pas de surface sociale"—pour rendre votre parole utile [...] elle est dépourvue de tout appui de la réalité extérieure, puisque l'étranger en est précisément tenu à l'écart.
(34)

The migrant is not only excluded from the society based on his non-mastery of the language. He is also excluded from the language, even when proficient, because of his social marginalization. Just as Ben Jelloun's speech therapy cannot take effect without a corroborating community, no speech can have effect without the acquiescence of the surrounding society.

It is important to remember that the *consultants* feel written off not only by France, but also by the government of their homeland. The protagonist of the novel expresses this sense of betrayal: "Nous sommes un pays déboisé de ses hommes. Des arbres arrachés à la terre, comptabilisés et envoyés au froid [...]. Les technocrates de chez nous jonglent avec l'Abstrait" (56-7). In speaking of the traffic in migrant labor, Memmi expresses more explicitly the problem:

La fin véritable du malheur de l'opprimé ne peut venir que de lui-même: *il faut que les pays sous-développés, eux-mêmes cessent de se reposer sur cette solution, apparemment trop facile, qu'est l'exportation des hommes [...] cette hémorragie d'hommes.* (146)

This sense of betrayal is important at numerous levels, one of which is linguistic. Confronted with their effacement through the French language, Arabic (or Berber) does not provide an unproblematic linguistic refuge, hearkening, as it does, to another power which sacrificed the migrants' lives for their *comptabilité*.

For Fanon, mastering the dominant language does not only involve empowering oneself within the culture, but also being further implicated in it: "Un homme qui possède le langage possède par contrecoup le monde exprimé et impliqué par ce

langage [...] il y a une dans la possession du langage une extraordinaire puissance” (14). But this empowerment involves increased submission: “[...] parler, c’est exister absolument pour l’autre [...]. Parler, c’est surtout assumer une culture, supporter le poids d’une civilisation” (13). Thus, to speak French implies an increased power within the society, but it also implies a further submission to it, a conscious complicity, which makes one responsible for one’s own predicament within that society. For the migrant, to speak French is to participate in his own marginalization.

In the case of Ben Jelloun with his mastery of French and concomitant privileged status within French society, he is poignantly aware of his hierarchised position when addressing the *consultants*. He tries to mitigate this authoritative position in his thesis by rejecting the pretense of scientific neutrality and objective documentation. He points out the cultural heritage he shares with his *consultants* and the fact that he too is an object of analysis, thereby breaking down the analyst-patient binarism:

Habité moi-même par cette culture différente, je ne pouvais privilégier l’élaboration théorique; j’ai préféré rester au niveau du témoignage, celui d’un vécu [...]. Dans la relation observateur-observé, je me suis toujours senti impliqué dans un processus imprévu et plus fort (plus violent) que toute disposition méthodologique qui se voudrait rigoureuse. Mon témoignage n’est pas celui d’un observateur neutre et innocent [...]. (10)

In contrasting less authoritative forms of psychoanalysis with traditional psychoanalysis, Gallop proposes that the refusal to give determinate answers is a strategy by which the analyst can encourage dialogue and mitigate the authority of psychoanalytic discourse (64). In his thesis *La plus haute des solitudes*, Ben Jelloun constantly interrupts the scripted renditions of his *consultants* to re-emphasize his own subjectivity and the limitations of the psychoanalytic ideology with which he

approaches the immigrants. In presenting his findings to his readership, Ben Jelloun presents more questions than answers, maintaining a dialogue if not between himself and his *consultants*, who have been rendered in print, at least between himself and the readers. In this way too he resists occupying the empowered position of the analyst or the documenter.

In *La réclusion solitaire*, Ben Jelloun most explicitly renounces an authoritative role. The narration emphasizes at every word the interposition of a narrator who is not assimilated to the protagonist. Readers are acutely aware that what we read does not furnish us the experience of Ben Jelloun's *consultants*; there is no pretension that word can in any way approximate or document their individuality or lives. The protagonist is not a cohesive individual—the incommensurability of text and individual experience is constantly reiterated. Finally, word is dismissed in favor of action. Neither text, nor speech therapy can remedy a problem whose implications are so vast. Fanon concluded similarly:

Ce qui apparaît alors, c'est la nécessité d'une action couplée sur l'individu et sur le groupe. En tant que psychanalyste, je dois aider mon client à conscienciser son inconscient, à ne plus tenter une lactification hallucinatoire, mais bien à agir dans le sens d'un changement des structures sociales. (80)

Ben Jelloun cedes his place to action, not on his part, but on the part of his *consultants*. It is not up to him to listen and attempt to help. It is rather up to them to remedy not themselves but the surroundings. As the protagonist concludes in *La réclusion solitaire*:

Mais en ce moment, je sens de plus en plus le besoin de sortir de chez moi, sortir de ma malle, aller ailleurs, aller avec les autres, être avec les autres [...] je pourrais militer dans un syndicat [...].

Il reste bien sûr, l'autre solution: celle-là, on ne l'écrit pas, on ne disserte par dessus, on la fait. (135-6)

Works Cited

- Ben Jelloun, Tahar. *La plus haute des solitudes : Misère sexuelle d'émigrés Nord-Africains*. Paris : Seuil, 1977.
- *La réclusion solitaire*. Paris : Denoel, 1976.
- Fanon, Frantz. *Peau noire masques blancs*. Paris : Seuil, 1952.
- Gallop, Jane. *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- Khatibi, Abdelkébir. *Amour bilingue*. Montpellier : Fata Morgana, 1983.
- Kristeva, Julia. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1988.
- Memmi, Albert. *L'homme dominé*. Paris : Gallimard, 1968.
- Yacine, Tassadit. "Langue et domination : Statut social ou métamorphose sexuelle." Unpublished essay. 2000.

Il realismo utopico di Florestano Vancini

Fulvio S. Orsitto
University of Connecticut

Una delle classificazioni più diffuse della storia del cinema italiano vede lo svolgersi di quest'ultimo secondo la ripartizione in tre grandi periodi: il cinema delle origini, quello del periodo fascista e quello del secondo dopoguerra. Se si pensa che il primo film a soggetto italiano, diretto da Filoteo Alberini nel 1905, ha per titolo *La presa di Roma*, si ha la sensazione che il cinema italiano nasca quasi nel segno del Risorgimento,¹ sviluppando ben presto la tendenza a fornire una interpretazione istituzionale della storia ed a qualificarla in termini epici.²

Nel periodo al confine tra la fine del muto ed i primi vagiti di una cinematografia autenticamente fascista, assistiamo ad un letargo quasi forzato, in cui si registrano poche occasioni di ritorno a tematiche risorgimentali.³ In seguito, non appena si rese conto delle enormi capacità del mezzo cinematografico, il PNF iniziò ad incoraggiare ogni tipo di ricostruzione della storia patria, specie quelle di ambito risorgimentale, considerandole preziose nel celebrare il fascismo come logica conclusione del Risorgimento.⁴ Si sviluppa quindi in questi anni un filone storico che, passando dall'antica Roma vista come base ideale del fascismo (*Scipione l'africano*, 1937, di Gallone), continua lungo il Medioevo (talvolta anche con un approccio ai limiti del fantastico, per esempio ne *La corona di ferro*, 1941, di Blasetti) ed il Rinascimento (*I condottieri*, 1937, di Luigi Trenker), per giungere fino ad un Risorgimento che il regime non esita affatto a manipolare, pur di poterne esaltare il legame di 'gloriosa' continuità con il presente.⁵ Perciò molte delle pellicole a sfondo storico realizzate in questo periodo paiono motivate dal chiaro proposito di provare a 'fascistizzare' le masse.⁶

La rievocazione risorgimentale ha continuato ad essere una costante dell'immaginario filmico italiano anche durante il secondo dopoguerra. A questo proposito, oltre alle varie rappresentazioni istituzionali della storia patria,⁷ è opportuno ricordare *Senso* e *Il Gattopardo*, due opere realizzate da Luchino Visconti (nel 1954 e nel 1960) in cui emerge in modo chiaro l'adesione del regista alla critica del Risorgimento di matrice gramsciana, e si fa strada per la prima volta sul

grande schermo una rappresentazione dei miti risorgimentali che evidenzia palesemente la loro crisi. Sono stati però gli anni settanta a proporre un ulteriore superamento di queste prospettive. Lo straordinario vigore culturale causato dall'eco ancor viva del Sessantotto ha contribuito, infatti, a generare alcune tra le critiche più dirette al Risorgimento, rafforzate peraltro da una notevole carica iconoclastica nei confronti del mito.

Lino Micciché descrive gli anni settanta come gli anni “della grande riscossa sindacale d’inizio decennio, successiva all’autunno caldo del 1969 e della più tarda disfatta sindacale della FIAT, del riflusso postsessantottesco ma anche delle adunanze rivoluzionarie del 1977, dei governi fautori della teoria degli opposti estremismi e del governo di unità nazionale, dei tentativi di «colpo di stato» di destra e del delirio della guerriglia armata di sinistra, [...] dello sviluppo del movimento pacifista e dell’assassinio di Aldo Moro.”⁸ Un decennio, insomma, di transizione che spesso è sfociato nello scontro tra linee e tendenze opposte, approdando solo di rado al dialogo costruttivo. L’estremismo ideologico, del resto, ha rivelato spesso - sempre secondo Micciché - “punti di oggettiva consonanza, anche se non di meccanica coincidenza con l’estremismo militare,”⁹ portando molti uomini di cultura a perdere progressivamente i contatti con la realtà, per approdare ad una sorta di ‘spoliticizzazione’ causata dal disagio provato nei confronti del presente.

Alcuni intellettuali sentirono invece l’esigenza sempre più forte di sottolineare il ricorrere nelle pagine di storia patria di azioni mancate, di aspettative deluse, evidenziando nelle loro analisi come alla fase insurrezionale del Risorgimento, “in cui si auspicava da più parti la costituzione di una repubblica democratica,” fosse seguita una fase, “più prosaica e concreta, caratterizzata dalla conquista regia e dall’estensione a tutta la penisola della monarchia sabauda.”¹⁰ Da qui a proporre un parallelo con la parabola della Resistenza il passo fu breve, e le considerazioni sulle attese di rinnovamento frustrate furono analoghe. La lotta contro il nazifascismo, infatti, aveva fatto nascere “molte illusioni; che si potesse, ad esempio, insieme alla libertà ottenere maggiore giustizia sociale.”¹¹ Queste aspettative rimasero però ancora una volta deluse, riecheggiando per molti versi la teoria viscontiano gramsciana della rivoluzione mancata, della promessa tradita.

In ambito filmico la tendenza a mescolare utopia rivoluzionaria e cambiamento dei costumi sociali, l’ansia di combinare la tensione ad un

futuro rivoluzionario con la volontà di intervenire in modo attivo sul presente, la propensione ad accostare utopia e realtà, trovarono riscontro in un certo numero di pellicole, tra cui spicca *Bronte*, di Florestano Vancini. A questo proposito, va ricordato come il cinema, proprio in quegli anni, mostrava di avere acquisito una nuova consapevolezza che gli permetteva di superare definitivamente il generico populismo neorealista e di proporre analisi storiche o di classe assai stimolanti. Così, pur non sanando del tutto il rapporto problematico con la storiografia accademica, la settima arte si avviava ad acquisire la maturità necessaria per provare ad effettuare una vera e propria invasione di campo e per offrire rievocazioni storiche finalmente degne dello *status* di fonti, non solo sul periodo che intendevano raccontare ma ancor più su quello della loro realizzazione.

Datato 1972, *Bronte* presenta da un lato elementi di innovazione (in quanto è uno dei primi tentativi di ricostruzione della storia patria dalla parte dei vinti e delle classi subalterne), mentre dall'altro lascia emergere una certa continuità con le precedenti opere del regista, di cui riprende alcuni temi, senza peraltro rinunciare ad ampliarli. Già ne *Le stagioni del nostro amore* [1966], infatti, Vancini aveva proposto un amaro pellegrinaggio della memoria in cui - secondo Brunetta - era condensato "il senso della sconfitta di una generazione, che non è riuscita a conciliare il privato con la dimensione del politico."¹²

L'ispirazione principale di *Bronte* è un breve testo verghiano, contenuto nella raccolta delle *Novelle rusticane*, dal titolo "Libertà". Nel testo letterario, il racconto si snoda secondo un movimento triplice, che prima descrive la rivolta brontese del 4 agosto 1860, in seguito procede col racconto degli eventi del giorno successivo (da cui si deduce che la 'libertà' non è altro che l'aspirazione ad un'equa distribuzione delle terre), per poi concludersi con una parte finale che si svolge nell'arco di tre anni. Si passa dall'arrivo dei garibaldini al verdetto della Corte d'appello, e la conclusione è che "all'aria ci vanno i cenci." Vancini, dal canto suo, pur conservando la struttura tripartita originaria (festa, rivolta, repressione), riesce ad incorniciarla, grazie al prologo, in un movimento circolare che rafforza ancora di più l'impossibilità del cambiamento. Così, se all'inizio del film il bracciante Attinà ed il figlio vengono pestati a sangue da Leotta, guardaboschi della Ducea, per aver preso della legna, alla fine non può che esserci una fucilazione, un evento ancor più drammatico che però sancisce il carattere utopico sia della rivoluzione vista come lotta armata, sia della

mediazione illuminata del personaggio più utopico di tutti: l'avvocato Lombardo.

La pellicola di Vancini rivela quindi in modo abbastanza esplicito di non voler essere la traduzione per lo schermo di un unico testo letterario. Il lavoro filologico su fonti d'archivio, annunciato dal sottotitolo *Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno mai raccontato*, ci è confermato dalla ricca bibliografia che scorre nei titoli di coda, e sottolinea la contraddizione tra ciò che è accaduto realmente e ciò che la storia ufficiale ci ha tramandato.¹³ La denuncia del deliberato occultamento di un episodio di lotta sociale suggerita da Vancini si inserisce peraltro in uno dei dibattiti storici del '68: il rinnovamento della manualistica scolastica. Non stupisce così che nel riferimento polemico a ciò che non è mai stato detto risuoni l'eco di un altro scontro di classe, un conflitto che - secondo Luigi Mascilli Migliorini - prima ancora che "nelle fabbriche o nelle piazze, giocava la sua partita nella selezione dei contenuti del sapere."¹⁴

I fatti di Bronte si svolsero dal 3 al 10 agosto 1860. La liberazione dal dominio borbonico dell'intera Sicilia da parte dei garibaldini era appena terminata, quando nel catanese scoppiò una sanguinosa rivolta contadina contro i latifondisti locali. Al fine di intralciare il meno possibile l'avanzata di Garibaldi nel resto del sud spettò così ad uno dei suoi luogotenenti, Nino Bixio, il compito di ripristinare l'ordine.

La trasposizione vanciniana, cui peraltro diede il suo apporto in fase di sceneggiatura (caso unico) anche Leonardo Sciascia, inizia con tre scene in cui si snoda una descrizione delle condizioni di estrema povertà e disagio in cui versavano i *picciotti* e le loro famiglie. Si tratta di uno schizzo affidato a poche immagini che tradiscono peraltro il principio di *continuity editing* che governa il resto del film. In seguito, assistiamo alla deflagrazione della rivolta contadina vera e propria in cui - nonostante l'avvocato Lombardo, liberale di vecchia data, si dia un gran daffare per cercare di far prevalere la moderazione - la popolazione, esasperata da anni di feroce sfruttamento e spronata dal carbonaro Gasparazzo, finisce col fare giustizia sommaria di quindici notabili del paese. Venuto al corrente della strage, Nino Bixio giunge personalmente a Bronte ed impone un processo altrettanto approssimativo, alla cui fine quattro popolani coinvolti nella rivolta vengono fucilati insieme all'avvocato Lombardo.

Prodotto dalla RAI e girato per gran parte in esterni in Jugoslavia, al fine di risparmiare sui costi, *Bronte* riesce a dare un'immagine della

Sicilia quanto mai realistica, giovandosi anche della vitale partecipazione di una folta schiera di attori pochi noti (di cui alcuni neppure italiani). Le uniche due individualità di spicco del cast sono, infatti, Ivo Garrani, che impersona l'avvocato Lombardo, e Mariano Rigillo, che interpreta Nino Bixio.

Come in un po' tutto il cinema di Florestano Vancini, aleggia quel senso di sconfitta che scaturisce dall'amarezza causata dai pellegrinaggi della memoria. A volte a fare queste dolorose considerazioni è una generazione che non è riuscita a conciliare il privato con la dimensione del politico (si pensi a *Le stagioni del nostro amore*, 1966), una generazione delusa dalle aspettative che la Resistenza aveva dischiuso dal punto di vista sociale e politico e, successivamente, disatteso. In *Bronte*, invece, queste valutazioni sono inserite in una cornice storica in cui ogni tentativo di rinnovamento sociale si riduce a pura e semplice utopia, destinata a concludersi in scacco, disfatta, fallimento. Una simile visione dell'epopea risorgimentale come occasione mancata, richiama quindi alla memoria la visione gramsciana già espressa da Visconti anche se, a ben vedere, quelle che prima parevano delle profonde crepe all'interno del processo di unificazione, ora appaiono come vere e proprie voragini.

Alle aspettative deluse dal processo di unificazione, negli anni settanta si vengono infatti ad aggiungere le attese frustrate dalla stessa Resistenza, e la situazione inevitabilmente si complica. Lo stesso pensiero neo-gramsciano entra in crisi con l'emigrazione al nord delle masse meridionali (che rende di fatto inutile la rivoluzione agraria e superata l'ormai vecchia lettura del Risorgimento), mentre il PCI è ancora alle prese con problematiche irrisolte, connesse al boom economico degli anni cinquanta. Così se sul piano interno sono la questione del sud e quella della mafia a tenere banco, sul piano internazionale, dopo la rivelazione di Krushev delle purghe staliniane (1957), è lo stesso comunismo che si interroga su se stesso. La nascita nel '68 della nuova sinistra (Potere Operaio e Lotta Continua), la strage di Piazza Fontana e la comparsa di gruppi neo-fascisti (1969) e delle Brigate Rosse (1970), rendono poi, insieme al montare dell'inflazione (1973), il contesto degli anni settanta assai problematico e preannunciano la nascita degli anni di piombo (1974).¹⁵ Il risultato di queste tensioni politico-sociali non può astenersi dall'influenzare anche il cinema, causando in Vancini la negazione della

possibilità di qualsiasi intervento rivoluzionario, perché la rivoluzione stessa diventa un'utopia.

Pertanto, al di là della 'smitizzazione' dell'epopea risorgimentale, *Bronte* rivela i paradossi di un'epoca storica come gli anni settanta in cui la realtà stessa pare precludere ogni cambiamento sociale, per poi fermarsi a sottolineare come una situazione analoga si sia verificata anche durante il processo di unificazione nazionale. Vancini offusca in modo definitivo la sacralità dell'epica risorgimentale, presentando l'unificazione come processo di natura esclusivamente territoriale e istituzionale, risoltosi nell'annessione degli stati della penisola da parte delle truppe sabaude. Il tono della narrazione non è affatto epico, ma cerca piuttosto di restituirci la cruda quotidianità sia delle *coppole* (il proletariato agricolo, i *picciotti*) che dei *cappeddi* (i vari Cannata e Leotta e, secondo Gasparazzo, anche l'avvocato Lombardo). Sin dal prologo, girato con una tremolante camera a mano, il regista fa un uso visivamente efficace della violenza, immergendoci in un contesto di degradazione che già anticipa la successiva sfrenata esplosione di violenza di cui si renderanno protagonisti gli abitanti di Bronte. Tra questa sequenza e l'epilogo si dipana così un film che coinvolge sconvolgendo. Rifugge l'impostazione didascalica dei manuali di storia (il cui silenzio sui fatti di Bronte vuole contestare) e mostra, senza sfumature e chiaroscuri, come il Risorgimento abbia deluso tante aspettative; proprio come la Resistenza aveva disatteso molte delle sue promesse sociali.

La tecnica di ripresa utilizzata da Vancini ha un sapore quasi documentaristico, ma più che ispirarsi a classici come Flaherty e Grierson - o più ancora che attingere allo sguardo sul mondo di un Neorealismo di cui peraltro recupera l'idea di riconquista del reale, ma di cui supera il generico populismo - riecheggia piuttosto il tentativo di Vertov di utilizzare un cineocchio più perfetto di quello umano per esplorare il caos dei fenomeni visivi che riempiono lo spazio. In altre parole, l'indagine storica condotta in *Bronte* ricorda per certi versi una Kinopravda fatta da frammenti di realtà organizzati in soggetto, e non viceversa.

Il regista, più che richiamare alla memoria il Neorealismo in quanto 'finestra sul mondo', ci ricorda implicitamente che lui non intende stare a guardare dalla finestra ma porsi in mezzo alla folla, per darci un punto di vista forse meno oggettivo e più parziale, ma senza dubbio maggiormente realistico. In una intervista rilasciata a Pasquale Iaccio¹⁶ nel

1996, lo stesso Vancini afferma: “dicevo a me stesso, ai collaboratori e agli operatori che avremmo dovuto girare il film dando la sensazione che in quell’estate del 1860 a Bronte ci fosse un misterioso cineoperatore che, non veduto, riprendeva quanto stava accadendo.”¹⁷

Più che un cinema come documentazione del mondo (Neorealismo) in *Bronte* si ha quindi un cinema di partecipazione al mondo, in cui il rispecchiamento funziona grazie alla capacità di restituire il reale non solo nelle sue apparenze ma nella sua generalità e, soprattutto, nella sua esemplarità. Come Vertov, Vancini pare rifiutare l’artisticità del cinema. Infatti, pur diluendo i principi teorici del cineasta russo in una pellicola tutto sommato convenzionale (almeno dal punto di vista narrativo), cerca anch’egli di cogliere la vita sul fatto, senza però rinunciare ad attribuire grande importanza al montaggio,¹⁸ in quanto processo da cui non si può prescindere per creare la realtà ontologicamente illusoria tipica di ogni film. Secondo Vertov, è necessario utilizzare “la cinepresa come un cineocchio molto più perfetto di quello umano, per esplorare il caos dei fenomeni visivi che riempiono lo spazio.”¹⁹ Il cineocchio, infatti, “vive e si muove nel tempo e nello spazio, percependo e fissando le impressioni in modo del tutto diverso dall’occhio umano,” in modo migliore ovviamente, al punto che occorre liberare la cinepresa per giungere all’affermazione di un “cineocchio che cerca, sondando il caos dei movimenti.”²⁰ Il paradosso e l’insanabile contraddizione sociale messi in luce dalla trascrizione filmica dei fatti di Bronte possono quindi essere rilevati, anche ad un livello formale, all’interno stesso della pellicola di Vancini attraverso l’incontro tra la volontà neorealista di riconquista del reale ed il cineocchio vertoviano, in cui è l’immagine a riprendere il caos del fenomeno. In altre parole, come spesso accade nelle pellicole d’autore, la forma è anche il contenuto.

La rilettura filmica dell’episodio di Bronte è uno dei vari contributi allo smascheramento della visione canonica del Risorgimento. Il debole radicamento del processo unitario qui è proposto in termini espliciti, e la profonda incomunicabilità tra nord e sud emerge in ogni interazione di Bixio con i siciliani, anche nel momento in cui tratta con chi come Poulet, aristocratico e militare, dovrebbe essergli affine. Il tema dell’incomunicabilità compare anche nello stridente contrasto tra il canto allegro e disordinato dei *picciotti* rispetto a quello corale e composto dei soldati piemontesi che intonano “La bella Gigogin” al loro ingresso nel

paese. Ancora una volta affiora una coincidenza tra forma e contenuto, ed è interessante sottolineare come sia diversa, ma significativa da un punto di vista spaziale, la posizione che - al momento del canto - ora i *picciotti*, ora le truppe subalpine, occupano all'interno dell'inquadratura. In un caso infatti i *picciotti* sono vestiti con costumi simili ma non identici e si dispongono - una volta di giorno ed una di notte - dove pare a ognuno, riuscendo però a trasmettere la necessità di una tale *performance*, l'esigenza vitale di un canto che per loro è un importante modo per comunicare. Nel caso dei militari sabaudi, invece, l'inquadratura è governata dalla loro progressione regolare, un incedere cui corrisponde un canto ordinato, corale, di accompagnamento, nient'affatto necessario e in una lingua - peraltro - assai diversa da quella dei siciliani, una lingua che non esita a delinarsi subito come qualcosa d'altro, come la lingua dei conquistatori.

A Bronte, del resto, il linguaggio della nazione pare essere assente, e la lotta tra borbonici e unitari (o tra assolutisti e liberali) impallidisce di fronte ai corposi conflitti di fazione che dividono la comunità. Il quadro che ne esce riporta da un lato le ferite della lotta di classe su cui aveva già insistito la storiografia gramsciana e, dall'altro, forme e motivi tipici di una guerra civile che condurranno poi al brigantaggio. Sono proprio la mancanza o l'impossibilità di dialogo, oltre alla succitata incomunicabilità, ad impedire ai cosiddetti liberatori di comprendere la pericolosità insita in un possibile fraintendimento. Il corto circuito interpretativo è così perfettamente riassunto dall'avvocato Lombardo quando, prima del processo, afferma che "in fondo noi siciliani e voialtri abbiamo sempre detto la stessa cosa, ma intendendo due cose diverse [...] quando i siciliani gridano libertà vogliono dire pane. Voi dite: ti portiamo la libertà e il contadino siciliano intende la giustizia, che sia venuto il momento di farsi giustizia." Nella lettura vanciniana quindi il Risorgimento appare come una miccia che rischia di spezzare il tessuto sociale proprio durante il momento dell'unificazione a livello politico.

Nessuno, prima di Vancini, aveva osato una critica cinematografica tanto dissacrante ed esplicita dell'impresa garibaldina. Caratteristica di *Bronte* è lo spingersi oltre, il non limitarsi a fustigare la proverbiale e gattopardesca "politica opportunistica dei maggiorenti locali (compreso il clero), di cambiare casacca e di passare dai Borboni ai Savoia in un battito di ciglia."²¹ Questo aspetto sembra, infatti, quasi un peccato

minore, almeno rispetto alla storica occasione di cambio sociale che l'impresa dei Mille aveva diffuso tra le masse siciliane, occasione che però non era stata affatto colta. È quindi nella speranza di un «sovertimento politico», cui però non corrisponde l'atteso «sovertimento sociale», che può essere individuato «il filo rosso che lega la ricca episodica del film e le dà un significato politico.»²²

Durante la visione di *Bronte* si ha quindi la sensazione che l'interpretazione gramsciana del processo di unificazione sia stata superata, o che perlomeno essa non costituisca più il punto focale della narrazione. Luigi Mascilli Migliorini conferma questa impressione affermando che «qui piuttosto che Gramsci è il Sessantotto che parla,»²³ e con esso tutte le patologie che avevano afflitto la sinistra dopo il boom economico. Fra tutte, spicca soprattutto l'accento allo spaccamento all'interno delle frange parlamentari progressiste e la successiva creazione della cosiddetta nuova sinistra (1968), formata da gruppi come Potere Operaio e Lotta Continua, tutt'altro che insensibili alla lotta armata. Questo scisma è simboleggiato, nella pellicola di Vancini, dalla figura del carbonaro Gasparazzo il quale, con il suo continuo ricorrere alle armi e con il rifiuto del dialogo a vantaggio di forme di giustizia sommaria,²⁴ non può non richiamare alla mente tutte quelle forze extraparlamentari e quei membri della nuova sinistra che negli anni settanta passeranno poi al terrorismo.

Impeccabile nell'aderenza alle fonti, grazie anche alla collaborazione di Leonardo Sciascia in fase di sceneggiatura, il film annovera così, secondo Mino Argentieri, «i colori e le vibrazioni di quegli anni tormentati per una sinistra socialista, comunista ed extraparlamentare, nel cui seno covavano i germi del terrorismo ed il miraggio di una palingenesi affidata allo scontro armato.»²⁵ Gli echi del Sessantotto appaiono talmente vividi e vigorosi da manifestare da un lato la piena intenzionalità del regista, e dall'altro da arrivare quasi al punto di perdere la loro funzione di echi, da sembrare ombre sul punto di materializzarsi. Sempre secondo Argentieri, «la cecità di Bixio e dei giudici militari» non richiama solo la «frattura che avrebbe incrinato la formazione dello Stato unitario, innalzando una barriera tra Nord e Sud, ma anche e soprattutto l'incolmabile vuoto tra ceti dirigenti e classi disagiate,»²⁶ quello stesso vuoto che, a distanza di più di cento anni dalla conclusione del processo di unificazione, nel 1972, in Italia molti avvertivano ancora. Come scriveva Roberto Alonge nel 1973, «il discorso sul passato lascia» quindi

“intravedere il discorso sul presente, sull’oggi.”²⁷ In questa chiave di lettura, va pertanto interpretata anche la critica condotta da Vancini ad un proletariato rurale privo di una teoria e di un vero progetto rivoluzionario; un proletariato che si abbandona ad una rivolta violenta e feroce, una lotta armata priva di realistici sbocchi politici, guidata per giunta da quel Gasparazzo che richiama forze extraparlamentari post-sessantottine.

Più complessa appare invece la definizione della figura di Bixio che, lungi dall’essere un nazista *ante litteram*, rappresenta gli angusti orizzonti sociali del movimento garibaldino, che conquistò l’isola grazie ad un compromesso con i ceti possidenti agrari (cui garantiva il sostanziale mantenimento del potere politico ed economico), e con la supervisione dell’Inghilterra (in cambio di protezione territoriale sulla Ducea degli eredi di Nelson). A questo proposito, non furono pochi i critici che espressero giudizi negativi nei confronti di Vancini per il suo modo di rileggere il Risorgimento, e fra questi si distinse particolarmente Angelo Solmi,²⁸ critico del rizzoliano “Oggi”, il quale arrivò ad accusare apertamente il film di demagogia elettorale e di lesa patria proprio a causa del suo modo di dipingere la figura di Bixio e della sua presunta nazistizzazione.

Alla luce dell’analisi condotta in precedenza, è però più opportuno motivare la descrizione vanciniana di Bixio con l’intento di innalzare questa figura a simbolo dell’incomunicabilità. È infatti la difficoltà a creare un dialogo (anche solo a stabilire un contatto) che impedisce ai piemontesi di cogliere la pericolosità insita in un semplice fraintendimento semantico ed a condurre ad un corto circuito interpretativo. Il significato della parola *libertà* è evidentemente uno per i piemontesi, ed un altro per i brontesi. Questi ultimi infatti, vessati per generazioni ed ora sottoposti ad un vero e proprio paradosso geografico (costretti come sono a dovere sottostare, nel bel mezzo della Sicilia, ad una forma di dominio britannico), pensavano che la *libertà* di Garibaldi avrebbe implicato la redistribuzione delle terre. La distanza tra i due poli della comunicazione è tale da rendere impossibile - quasi utopico - anche il più semplice livello di trasmissione verbale e l’unico a sembrare in grado di gestire *pro-tempore* la situazione è il Colonnello Poulet che, non a caso, è siciliano ma i cui poteri, dopo l’arrivo di Bixio, vengono limitati.

Dal canto suo Bixio, più che odiarli, pare proprio non capire i siciliani. La sua è una mancanza di comprensione che va oltre il censo ed il lignaggio, e che simboleggia alla perfezione l’inadeguatezza delle truppe

sabaude, inefficaci nel gestire una situazione così problematica e, più in generale, incapaci anche solo di stare ad ascoltare. L'immagine che torna alla mente è ancora una volta quella della fila ordinata di soldati che fa il suo ingresso a Bronte cantando "La bella Gigogin", e che pare suggerirci l'arrivo di un esercito di burocrati, giunti per governare ma senza avere la minima cognizione di cosa dover gestire e di come farlo.

Su questo sfondo si staglia la figura dell'avvocato Lombardo, isolato nella sua significativa solitudine, e rappresentativo della scarsa incidenza della borghesia liberale in questo contesto. Simbolo della rivoluzione come utopia, si dà da fare per cercare di aiutare i *picciotti*, ma non si rende conto che per gran parte di loro lui è, e resterà sempre, un *cappeddu*, e che quindi è paradossale che a guidare la rivoluzione contro i *cappeddi* sia proprio uno di loro (come gli fa notare Gasparazzo).

In *Bronte* emerge quindi una nuova *Weltahnshauung*, una sorta di sguardo vanciniano sul Risorgimento che è poi anche uno sguardo sulla contemporaneità degli anni settanta. Il rincorrersi inquieto dei personaggi sullo schermo richiama infatti alla memoria l'eco di fatti ed avvenimenti di un passato più recente, solo in apparenza slegati dal Risorgimento. I rapporti di classe, il funzionamento del potere, i collegamenti del capitale internazionale, la repressione, la ragion di stato e la corruzione sono infatti temi tipici del dibattito politico degli anni settanta e, nel contempo, parte considerevole del pesante fardello di problemi irrisolti che il paese si porta dietro sin dal periodo dell'unificazione.

La descrizione del periodo storico risorgimentale realizzata da Vancini in *Bronte* richiama infine i canoni di quello che il sociologo francese Pierre Sorlin è solito definire 'cinema di storia', ossia un cinema in grado di aiutare a fare luce proprio su un tipo di storia feticistica assolutamente analogo a quello che, per lunga data, ha monopolizzato l'agiografia dell'unificazione nazionale. Più ancora che un documento sull'epopea risorgimentale, questa pellicola è soprattutto una testimonianza sull'Italia degli anni settanta che ci conferma l'inizio fertile di un processo di ripensamento politico e sociale dell'epopea risorgimentale che oggi appare nel pieno del suo svolgimento critico, ribadendo quanto il cinema sia stato - e sia tuttora - la principale forma di comunicazione e d'arte del nostro tempo.

Note

1. Una pellicola dal titolo *Garibaldi* apparve poi nel catalogo Cines nel 1907, seguita da altre epopee garibaldine come *Per la patria*, [1910] e *La fucilazione di Ugo Bassi e del garibaldino Giovanni Livraghi* [1911]. Nel 1912 toccherà poi a Caserini, transfuga dalla Cines, realizzare per la Ambrosio di Torino *I Mille*. Nel 1913 è poi la volta di *La campana della morte*, che un anonimo realizza per la Ambrosio descrivendo la figura di Rosolino Pilo, e di *O Roma o morte!*, di Aldo Molinari. I cineasti del tempo non mancano di rivolgersi a episodi rimarchevoli delle guerre d'Indipendenza, scegliendo ovviamente quelle in cui i fatti d'arme hanno riscosso esito positivo. Si tralasciano quindi il '49 ed il '66, e ci si orienta a colpo sicuro verso la guerra del '59 (dovranno infatti passare quarant'anni prima che vengano rievocate sullo schermo le tristi pagine di Novara e della seconda Custoza, rispettivamente ne *La pattuglia perduta* e *Senso*, entrambi del 1954). I fatti di Palestro sono al centro dell'omonimo *Battaglia di Palestro* [1908], di autore e produttore ignoti, e di *Nozze d'oro* diretto nel 1911 da Luigi Maggi ancora per la Ambrosio, mentre la campagna del '59 fa da sfondo anche ad un'altra pellicola di autore e produttore ignoti: *San Martino*, del 1915. Una certa attenzione viene dedicata anche ai tentativi di sollevazione isolati, alle società segrete, alle storie dei vari cospiratori e dei carbonari, e sono i mazziniani a distinguersi grazie all'autore anonimo di *Notti romane, ovvero i martiri della Giovine Italia*, prodotto nel '15 dalla Savoia Film. Sempre nel 1915 inizia poi l'attività cinematografica di Augusto Jandolo, che dapprima stende il copione del *Silvio Pellico* diretto da Livio Pavanelli e poi, sempre nello stesso anno, prosegue nella serie dei suoi ritratti di patrioti con *Brescia, leonessa d'Italia* diretto da lui stesso, in cui compaiono tutte le figure dei principali protagonisti della sollevazione del marzo '49: primo fra tutti Tito Speri. L'apporto di Jandolo al cinema risorgimentale si conclude poi con *Altri tempi, altri eroi* del 1916. Una notevole influenza

viene infine esercitata anche dalla letteratura risorgimentale. È il caso del “Dottor Antonio”, un romanzo del Ruffini che nei primi anni del secolo è assai diffuso, o di un best-seller come “Cuore” di De Amicis, il cui racconto mensile dedicato al tamburino sardo diventa film nel 1911 e vede una seconda versione nel 1915, prima di ben otto omonime riduzioni allestite nel 1916.

2. Dopo aver dominato i mercati stranieri tra il 1910 ed il 1915, il cinema italiano comincia ad avvertire i sintomi di un disagio che diverrà sempre più profondo. Secondo Guido Cincotti (ne *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*. Domenico Meccoli ed., Roma: Editalia, 1961, p. 146), i mali che affliggono la cinematografia nostrana sono “superproduzione, dilatazione dei costi, atomizzazione della concorrenza, divismo, mancanza di una politica industriale, incapacità di tenere il passo con le conquiste tecniche e di linguaggio,” e sono proprio questi i fattori che, dopo l’exploit di *Cabiria*, diretto da Pastrone nel 1914 nel segno di D’Annunzio, conducono alla crisi verificatasi dopo la fine del primo conflitto mondiale.

3. Tra le eccezioni spicca ancora una volta la figura di Garibaldi, pur nella ripetizione dell’ormai solito cliché creato nel 1905 da Alberini. Nel 1925 abbiamo quindi pellicole come *Nostra patria* di Emilio Ghione e *Cavalcata ardente* di Carmine Gallone; nel 1926 *L’eroe dei due mondi* e *Garibaldi ed i suoi tempi*, realizzate l’una da un autore ignoto e l’altra da Silvio Laurenti Rosa; mentre Aldo De Benedetti dirige *Anita* nel 1927 e *Garibaldi* nel 1928.

4. Molti intellettuali fascisti si adoperarono per scoprire come maneggiare il cinematografo e renderlo uno strumento politico di comunicazione tra potere e masse. Numerosi gerarchi presero la via di Mosca, per studiare come un altro regime si muoveva lungo l’impervio confine tra propaganda e ideologia. La soluzione scelta da Mussolini fu così quella di riprendere, almeno in parte, l’assunto leniniano che definiva il cinema come ‘il treno della rivoluzione’, giungendo ad una politicizzazione filmica tale da consentire al regime di usarlo come timone con cui guidare le

masse. Fu così che, come conseguenza della duplice esigenza di ricostruire la storia patria in modo funzionale al regime nonché di plasmare le masse, la manipolazione storica divenne - soprattutto negli anni trenta - quasi palese.

5. *1860*, diretto nel 1934 da Blasetti, è a questo proposito uno dei primi e più significativi esempi di ricostruzione della storia patria in modo funzionale al regime. Infatti, dopo l'immagine finale di un contadino che urla "Garibaldi ha detto che abbiamo fatto l'Italia!" scendendo giù da una collina, David Forgacs (in "Nostra patria: Revisions of the Risorgimento in the Cinema, 1925-52", *Making and Remaking Italy. The Cultivation of National Identity around the Risorgimento*. Albert Russell Ascoli and Krystyna von Henneberg, eds., New York: Berg, 2001, p. 258) ricorda come "the film had a modern-day coda attached at this point. It consisted of two shots showing elderly veterans of the 1860 campaign saluting and saluted by parading Fascists in Rome." La funzione propagandistica di questa coda - peraltro successivamente rimossa - ci conferma "a precise strategy of reappropriation of the Risorgimento by the regime and by fascist intellectuals." (Forgacs 260) Ciononostante, negli ultimi anni molta critica ha cercato di 'decostruire' il mito del Blasetti asservito al regime, evidenziando per contro gli aspetti più anticonvenzionali del suo cinema e di questa pellicola in particolare.

6. Tra le altre pellicole risorgimentali realizzate negli anni trenta vanno poi annoverate *Villafranca*, 1933, di Giovacchino Forzano; *Teresa Confalonieri*, 1934, di Guido Brignone; *Amo te sola*, 1935, di Mario Mattoli (con un giovanissimo de Sica); *Giuseppe Verdi* di Carmine Gallone e *Il cavaliere di San Marco* di Giovanni Righelli, entrambe del 1938. Durante gli anni del secondo conflitto bellico vanno poi ricordate nel 1940 sia *Piccolo mondo antico* di Mario Soldati, sia *Oltre l'amore* di Carmine Gallone (ispirato alle stendhaliane "Chroniques Italiennes", dalle cui pagine emerge la figura di Vanina). Nel 1942 vengono prodotti *La contessa di Castiglione* di Flavio Calzavara, *Luisa Sanfelice* di Leo Menardi, *Giacomo l'idealista* di Alberto Lattuada, *Mater dolorosa* di

Giacomo Gentilomo e, soprattutto, *Un garibaldino al convento* di Vittorio De Sica, che chiude il secondo periodo della storia del nostro cinema con una espressività genuina che supera il rozzo spettacolarismo precedente e preannuncia la nuova sensibilità dei film del dopoguerra.

7. Fra queste vanno ricordate *Cavalcata di eroi*, 1949, di Mario Costa; *Romanticismo* di Clemente Fracassi e il *Conte di Sant'Elmo* di Brignone, entrambe del 1950; *Il segreto delle tre punte*, di Carlo Ludovico Bragaglia, *Eran trecento...*, di Callegari, *Il brigante di Tacca del Lupo*, di Pietro Germi, *Camicie rosse* di Alessandrini e Rosi, oltre ad una nuova riduzione dell'episodio deamicisiano del tamburino sardo inclusa in *Altri tempi* di Blasetti, opere queste tutte risalenti al 1952. È poi la volta di *Cento anni d'amore*, 1953, di Lionello De Felice; mentre nel 1954 Piero Nelli dirige *La pattuglia sperduta*, Carmine Gallone *Casa Ricordi*, Raffaello Matarazzo un altro *Giuseppe Verdi*, ed il francese George Combret una nuova *Contessa di Castiglione*. Nel 1955 Guido Salvini realizza poi *Conte Aquila*, in cui è Rossano Brazzi a far rivivere la figura di Confalonieri e, successivamente, anche un maestro del cinema italiano come Roberto Rossellini decide di cimentarsi con il mito risorgimentale, dandone però una rievocazione tutto sommato *sui generis* e, soprattutto, decisamente istituzionale e nient'affatto critica sia in *Viva l'Italia*, 1960, sia in *Vanina Vanini*, 1961.

8. Lino Micciché, "Un decennio di transizione" *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*. Lino Micciché, ed., Venezia: Marsilio, 1997, 3:15, p. 3.

9. Lino Micciché, 1997, p. 10.

10. Nuccio Orto, *La notte dei desideri. Il cinema dei fratelli Taviani*. Palermo: Sellerio Editore, 1987, p. 119.

11. Nuccio Orto, 1987, p. 119.

12. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*. Vol. IV. Roma: Editori Riuniti, 1993, p. 196.

13. La minuziosa rievocazione dei sanguinosi fatti di Bronte incomincia infatti assai prima di Vancini e dello stesso Verga. Il primo ad interessarsene fu il brontese Benedetto Radice, ancora bambino all'epoca degli avvenimenti e successivamente autore di *Memorie Storiche di Bronte* e di *Nino Bixio a Bronte* (ripubblicato nel 1963 con prefazione di Leonardo Sciascia dall'editore Salvatore Sciascia). Fu poi ancora questo editore a pubblicare nel 1985 *Il Processo di Bronte*, che riporta integralmente gli atti del primo processo sommario. Questi atti, insieme ad una dettagliata ricostruzione dei fatti di Bronte, sono stati pubblicati, nel 1991, anche dall'editore Giuseppe Maimone nel libro *Il Processo a Bixio*, a cura di Salvatore Scalia. Un'attenta analisi dei fatti di Bronte, oltre a vari documenti inediti (lettere e proclami di Bixio e Garibaldi, decreti, corrispondenze politico-militari), sono infine riportati anche dal brontese Antonio Radice in *Risorgimento perduto* (Catania: De Martinis, 1995).

14. Luigi Mascilli Migliorini, "La storia" *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato. Un film di Florestano Vancini*. Pasquale Iaccio, ed., Napoli: Liguori, 2002, p. 45.

15. La proposta di compromesso storico con PSI e DC avanzata nel '73 da Berlinguer contribuisce poi a far recedere ancora di più una certa visione rivoluzionaria socialista.

16. Si veda Pasquale Iaccio, *Cinema e Storia. Percorsi, immagini, testimonianze*. Naples: Liguori, 2000, 414 :428.

17. Pasquale Iaccio, 2000, p. 421.

18. A questo proposito è opportuno ricordare che anche la poetica del Kinoglaz di Vertov si basa sul montaggio. I Kinoki infatti

vogliono organizzare il mondo visibile e debbono quindi adoperare il montaggio: a) nel primo atto di osservazione a occhio nudo, b) dopo l'osservazione per organizzare mentalmente il materiale, c) durante e d) dopo le riprese per un'elementare organizzazione del materiale, e) con l'individuazione dei pezzi da montare, f) con il montaggio definitivo. La conclusione vertoviana è che tocca proprio al montaggio (e non alla penna del letterato, ossia dello sceneggiatore) strutturare il cinedramma per aumentare il potere della mdp e manipolare il pubblico producendo un senso univoco.

19. Dziga Vertov, "L'occhio della rivoluzione" *Cinema come macchina produttrice di emozioni. Tempo e spazio nel cinema*. Carlo Grassi ed., Roma: Bulzoni, 1998, p. 95.

20. Dziga Vertov, 1998, p. 95.

21. Pasquale Iaccio, "«Bronte» tra cinema storia e storiografia" *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato. Un film di Florestano Vancini*. Pasquale Iaccio, ed., Napoli: Liguori, 2002, p. 23.

22. Lino Micciché, "Bronte" *Avanti!*, 28 maggio 1972.

23. Luigi Mascilli Migliorini, 2002, p. 45.

24. La parte del film che forse deve di più all'archetipo letterario verghiano è proprio quella della costituzione del tribunale improvvisato, che impartisce le condanne basandosi solo sul censo.

25. Mino Argentieri, "Rivedendo «Bronte»" *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato. Un film di Florestano Vancini*. Pasquale Iaccio, ed., Napoli: Liguori, 2002, p. 54.

26. Mino Argentieri, "Bronte nella storia d'Italia", *Rinascita*, 9 giugno 1972, p. 23.

27. Roberto Alonge, "Una tragedia riformista tra storia e politica" *Cinema Nuovo*, 22.222 (marzo-aprile 1973) p. 16.

28. A questo proposito si veda Angelo Solmi, "Caro Vancini, Bixio non era nazista" *Oggi*, 21, 20 maggio 1972.

Opere citate

Alonge, Roberto. "Una tragedia riformista tra storia e politica" *Cinema Nuovo*, 22.222 (marzo-aprile '73).

Argentieri, Mino. "Bronte nella storia d'Italia", *Rinascita*, 9 Giugno 1972.

----- "Rivedendo «Bronte»" *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato*. Pasquale Iaccio, ed., Napoli: Liguori, 2002, 47:55.

Brunetta, Gian Piero. *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993*. Vol. IV. Roma: Editori Riuniti, 1993.

Cincotti, Guido. *Il Risorgimento italiano nel teatro e nel cinema*. Domenico Meccoli ed., Roma: Editalia, 1961, 129:171.

Forgacs, David. "Nostra patria: Revisions of the Risorgimento in the Cinema, 1925-52" *Making and Remaking Italy. The Cultivation of National Identity around the Risorgimento*. Albert Russell Ascoli and Krystyna von Henneberg, Eds., New York: Berg, 2001, 257:276.

Iaccio, Pasquale. "Bronte tra cinema storia e storiografia" *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato*. Pasquale Iaccio, ed., Napoli: Liguori, 2002, 1:25.

- . *Cinema e storia. Percorsi immagini testimonianze*. Napoli: Liguori, 2000.
- Mascilli Migliorini, Luigi. "La storia" *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato*. Pasquale Iaccio, ed., Napoli: Liguori, 2002, 41:46.
- Miccichè, Lino. "Un decennio di transizione" *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*. Lino Miccichè, ed., Venezia: Marsilio, 1997, 3:15.
- . "Bronte" *Avanti!*, (28 maggio 1972).
- Orto, Nuccio. *La notte dei desideri. Il cinema dei fratelli Taviani*. Palermo: Sellerio Editore, 1987.
- Solmi, Angelo. "Caro Vancini, Bixio non era nazista" *Oggi*, 21, 20 maggio 1972.
- Vertov, Dziga. "L'occhio della rivoluzione" *Cinema come macchina produttrice di emozioni. Tempo e spazio nel cinema*. Carlo Grassi ed., Roma: Bulzoni, 1998, 94:100.

New Approaches to the Study of Juan José Arreola's work

Maria D. Ramos
Wayne State University

Juan Jose Arreola is known as one of the best Mexican short-story writers of the 20th century. When he first published his stories, in the 1950's, they became very controversial. Arreola's stories were written in a very innovative style and did not follow the common practice of spreading and promoting the political and social ideals of the Mexican revolution. Instead of dealing with topics such as the identity of Mexicans, poverty and the indigenous heritage, he wrote fantastic stories: tales that talked about imaginary animals, and stories that sounded more like commercial propaganda or advertisement than literature.

Arreola's stories are a delight to read since they are very diverse in their structure and they approach a variety of topics from very different points of view. This diversity also makes it difficult to analyze and organize Arreola's work into specific units, or understand the author's postures in relation to the sociopolitical, economical and philosophical ideas that were widely accepted by the intellectual circles of his time.

In the present study I will try to show that one of the main themes of Arreola's work has to do with the tensions that individuals have at different levels, including: 1) tension within themselves, in other words, knowing exactly what they want and need and deciding the values and ideas that are theirs versus the ones that are imposed; 2) tensions with their partners which plays out as sexual tension, tension between the imaginary and the symbolic and tension between genders; 3) and constant tension with society, with individuals trying to find a balance between their personal needs versus the needs of the community.

I will do so by analyzing three of Arreola's short stories: "El Prodigioso miligramo" [The Prodigious Milligram], "El faro" [The Lighthouse], and "Anuncio" [Announcement]. In this analysis I will use the ideas discussed by Sigmund Freud in

Civilization and Its Discontents; Jacques Lacan's notions of the symbolic and the imaginary; the ideas related to feminism from Luce Irigaray, and Jean Joseph Goux's concepts of the general equivalent and real value versus exchange value.

In *Civilization and Its Discontents*, Freud discusses the eternal struggle of man with society. Freud says that man strives after happiness, and that he only achieves it by fulfilling his desires. Man decides his purpose in life based on the pleasure principle, yet he needs to conform to the rules of society. Civilization provides him with protection and security, but in exchange it demands from him a partial suppression of his desires. Man therefore has to give up total happiness in order to conform to society, belong to a group, or sustain a partner relationship. This creates an eternal tension that results in a struggle for balance between his desires and the desires and needs of society as whole or other individuals in particular.

Society is well aware of this tension and is always looking for mechanisms to smooth out the struggle, since in order to strengthen, grow, and gain power over other social groups; it needs individuals that are more interested in the goals of the community than in their personal needs. Some religious and economic systems seek to do so, by offering man the possibility of obtaining happiness while conforming to the rules of a group. They do that by institutionalizing desire.

Economic systems, for example, channel human's desire into a specific direction. They concentrate resources and massive efforts to direct individuals to things that society deems as valuable such as certain material goods, and values like success, honor, and education. Individuals conform by consuming and desiring the same kind of things. Society creates needs in individuals and convinces them that what they really desire is what the rest of the group has or does. That way one has the illusion that happiness is achieved by having what everybody else has.

Religions also have mechanisms to make men believe that conforming will lead to happiness. Desires are suppressed for the well-being of the religious community but with the promise that

one day; somehow, all their needs will be satisfied in another life. Religious systems seek to postpone pleasure, sacrifice now to live in pleasure later.

The prodigious milligram and the institutionalization of human desire.

“The Prodigious Milligram” illustrates very well the tensions between men and society and the mechanisms that society uses to include and exclude, and force men to conform either by using force or by incorporating their desires as part of the norm that needs to be followed.

In this fable, “a rebellious ant profoundly affects her species by exercising her free will in a very un-ant-like way” (Washburn 38). She lives in a very well organized, highly structured society, where everybody has a role and conforms to the rules. One day she comes back to the colony carrying a “prodigious milligram”. This act is a complete violation of the rules and therefore she is sent to prison. In prison, she is “lucky” to be found mentally incompetent, so she is sent to a mental institution instead of being sentenced to death.

Somehow a legend starts growing around the ant and her prodigious milligram and when she dies, she and her milligram become objects of adoration for the entire community.

In *Symbolic Economies*, Jean Joseph Goux uses Marxism as the base to develop his ideas of how nowadays society conceives value. For him, the value of an object, idea, or any cultural representation is not tied to its use-value; it depends almost entirely on what he calls a general equivalent. The idea of a general equivalent implies that one object serves as model for the rest since, at that particular moment in time, it is considered by society to be “perfect”. To this general equivalent, the rest of the objects measure up and the result of this comparison is what determine the value of everything.

Goux’s concepts can be helpful when trying to understand the economic and ideological system that was adopted by this

community of ants. In the beginning of this story the rise of the prodigious milligram as the general equivalent of society creates a lot of chaos but as it becomes established as the new general equivalent, a new set of rules and values starts governing the life of this ant colony.

In "The Prodigious Milligram," Arreola uses one of the most organized animal groups to make an analogy with human society. In the fable, order, work, and hierarchy are the pillars of the ants' social structure and under this structure, the ant-heroine is marginalized in two ways. First, by being part of the lowest social stratus, the working class; and secondly, by her rebellious nature. This ant is seeking something different from what the existing society and system provides her. She is in tension with a society that defines value in different terms than she does. Her society bases value on use-value: food to survive over the winter. The rebellious ant is looking to fulfill her desires with something different from food, something much more abstract. That is why she breaks the rules and introduces the prodigious milligram into the ant hill.

The story of the prodigious milligram shows how society imposes certain values and excludes and marginalizes those who do not adopt them. The ant was excluded and punished for introducing a new value into her society. She was not declared a criminal because, even though she had broken the law, she had gone beyond that by threatening the value system of the community. She decided to adopt a value that was contrary to the general equivalent of that time, therefore she is declared "insane".

In *Madness and Civilization*, Foucault describes how madness is used as an alternative option for exclusion, and in this case it is more effective than declaring her a criminal since the idea of madness totally nullifies the new value that the ant is trying to impose. As Foucault also states in the same text, there is a very fine line between criminality and madness, and the concept of madness is defined by the norms of those in power, therefore it changes over time.

It is very interesting how the attitude of the colony towards the ant and the prodigious milligram changes once she dies. Then the prodigious milligram becomes an object of adoration. Death is necessary for idols and icons to be created. Suddenly after the ant's death, her values are reconsidered and the colony adopts the prodigious milligram as its general equivalent.

Freud states that every individual is seeking to restore the oceanic feeling originating in the mother's womb. This feeling of protection and security later on is provided by the father figure and it is also what originates religious needs (Freud 20). In the case of the ant's society, the individual's need for an oceanic feeling becomes a collective need; therefore the society as a whole adopts the prodigious milligram as an icon for protection and adoration.

As the general equivalent, the prodigious milligram gives new meaning to the life of the colony. It transforms a society based on use- value into one based on exchange- value. The ants look at things differently. Covering basic needs is not important anymore, they strive to achieve something that gives them another kind of satisfaction, something much more abstract. The prodigious milligram seems to fulfill some kind of spiritual need mixed with a psychological need that was repressed in a society based only on use value.

The transition from the old system to the new one created a lot of chaos. Once the ants saw that there was a possibility of thinking differently, new milligrams started to arise. Everybody wanted to come up with a new milligram that would become the measurement for everything else.

At the beginning of the story the ant society was like a machine that worked perfectly. It was very well synchronized, all the parts performed their assigned duties, and everything was done on time and in order. There was a lot of productivity and that led to prosperity. However, no attention was paid to the happiness or the fulfillment of desires of the individuals. The ant that found the milligram tried to break this cycle by putting her happiness before the well being of the community. She is declared insane, but when she dies the milligram becomes an icon and the society is unable to

stop the individual ants from trying to find their own milligram, that is, their own idea of happiness. At the end of the story, happiness is represented by the prodigious milligram that, once it is institutionalized, becomes the general equivalent. Does this institutionalization fulfill the individual's happiness? Probably not, that is the reason why the ants keep looking for new milligrams.

Freud says that this never ending search for happiness without lasting results is what makes a person neurotic. I wonder, if the entire civilization engages in this useless search for happiness doesn't it get to a point where the society becomes neurotic too?

The story of the prodigious milligram could continue forever, new milligrams would come, become general equivalents, until another ant would be unsatisfied again and look for a new prodigious milligram to fulfill her emptiness.

“Announcement” or the woman as object of desire.

When examining the struggles of individuals engaged in male-female relationship, it can be observed that the same tensions that individuals have with society are also reproduced at a micro level in these one-on-one relationships. A good example of the inability of mankind to achieve happiness at this level and how woman's inclusion in and exclusion from society is related to her sexual and reproductive functions can be seen in “Announcement”.

“Announcement” is written as a commercial propaganda. It announces plastic mannequins that substitute for women in sexual practices. This product possesses all the attributes of a woman except the troublesome ones. A man can order the plastic woman of his dreams either from a catalog or have one custom made to his taste and specifications. These mannequins are basically designed to allow men to fulfill all their sexual desires with a perfect plastic woman who will always say “yes”, will never be tired, and will not have any taboos or inhibitions related to some sexual practices. In the advertisement, the mannequin is not only marketed as good for the husband; this product is also designed thinking of women since

it “relieves” wives from their sexual marital duties, allowing them to have more time fulfill their other obligations.

“Announcement” is a dialogue from a man directed to men using the same code to refer themselves to their object of desire. This story seems to be written under the premise that happiness cannot be achieved in a relationship. Mankind has to give up total happiness to belong to society; and the same thing happens at a micro level. To be part of a one-on-one relationship, individuals have to give up some of their desires. This advertisement is trying to alleviate men’s tension for not being able to have a harmonious, satisfying life under the institution of marriage by giving them the option of fulfilling their desires using a plastic doll.

In “Women on the Market,” Irigaray explains how in society, women are used as objects of desire. “Announcement” is a great example of that. In a society ruled by the laws and desires of men, technology allows for the creation of mannequins that are used as objects of desire, the same way prostitution has been used for centuries. This way, the women’s functions as objects are split in two. The prostitute or plastic doll is used to provide happiness by “liberating” men’s sexuality, while the wife is the reproducer and the decorative object of the house. The functions of the woman need to be split since society does not want instinct to cross the boundaries of culture.

This idea of nature and culture as being antagonistic is the origin of a never ending tension at a personal level. The individual is always struggling trying to function in both worlds: the imaginary that allows him to fulfill his desires and fantasies, and the symbolic which provides the rules necessary for him to feel secure and protected. In this story the imaginary function is performed by the plastic doll and the symbolic by the wife. This not only confirms the internal struggle of men but reinforces the idea of an antagonism between nature and culture by not allowing for both worlds to be reconciled in the figure of the wife.

In “Announcement”, Arreola shows how society is trying to regulate men’s desires by marketing a product that will fulfill his sexual needs. Since women are perceived as commodities, part

of them, their sexual attributes, can be mass produced and marketed using object-like attributes such as : beauty, convenience and durability. By having this product available for men, social order is maintained. Men fulfill a role, their wives fulfill another one and through the mannequin's, once again, desire is incorporated into the social system. Civilization offers satisfaction through instant acquisition, trying to give back to men the happiness that was stolen from them in marriage due to the need for them to renounce some of their desires.

Unrestrained human desire resulting in dissatisfaction in “The Lighthouse”.

In “The Lighthouse” the tensions between individuals and social institutions can also be observed at the micro-level; but in this case is not in a one-on-one relationship, but in a micro society of three in which the sexual and social roles of the members are not very well defined and overlap, creating unhappiness and some kind of neurosis.

In “The Lighthouse” Arreola tells a very short story of three individuals living in a lighthouse: the lighthouse keeper, his wife Amelia, and Genaro, a male friend of the husband. The woman has sexual relationships with both men. Her husband is well aware of this but he pretends not to know and gives his wife and friend plenty of opportunities to live their affair. The fact that the wife does not have any kind of limit or prohibition to carry out her extra marital relationship, turns this relationship in a very boring, almost disgusting one.

In this triangular relationship none of the members is happy or completely satisfied. The husband does not seem to care about his wife's affair since apparently it gives him the opportunity to sustain a pseudo-sexual relationship with his male friend using the woman as the intermediary object. He nevertheless is not fully exploring his homosexual “fantasy” either. The wife is not happy since she is in two relationships that do not satisfy her. Her affair is not part of the imaginary anymore since is not prohibited. It does

not break the rules of the house because the husband seems to accept and promote that relationship. For her, happiness and excitement comes from breaking the rules, from prohibition; and nothing in the lighthouse is prohibited anymore. The male friend is also caught in this triangular relationship where his role is not clearly defined. He is the lover but his sexual relationship with the woman feels more like a boring marriage. Sex is more an obligation and a duty than a transgression of the rules. He is also part of a homosexual fantasy in which he is the object of desire, not the subject.

In this micro society, where desire seems to be the governing rule, almost nothing is prohibited and nobody has an specific role, yet nobody is happy either. Arreola seems to be saying with this story that a society that would allow for nature and culture to be equally accepted, that would allow individuals to create their own rules and that would not have specific roles assigned, is not the answer to mankind's happiness either, since it creates another tension, the tension of being bored and of not having the certainty of what functions one needs to be performing.

Arreola with his three stories seems to confirm Freud's pessimistic idea of man's inability to achieve happiness under any circumstances. A structured, organized, hierarchical society is not the answer since it does not allow individuals room to explore their desires, so it is condemned to failure even if it incorporates desires into the system, since men will then start desiring something else. Male-female relationships are not the answer either since a world ruled by the antagonism between nature and culture is not able to reconcile in a exclusive male-female relationship the imaginary and symbolic order. Finally, a society without rules in which nature and culture seem to overlap is not the answer either because once what one desires is not prohibited anymore, it loses its attractiveness and becomes part of the establishment.

I believe Arreola's position of the tensions of men with and in society is ambiguous. On one hand, he promotes rebelling against what is institutionalized and the roles that society

establishes; on the other, he is in favor of the rules that govern society by saying that without them tension would continue to exist. I assume, the ambiguity of his position is a reflection of mankind's struggle between the imaginary and the symbolic. Arreola just turns into fables, commercial propaganda, and short stories what everybody has to experience on a daily basis in real life: The need to be accepted in society versus the need to fulfill our personal desires.

Works cited

- Arreola, Juan José. *Confabulario*. México D.F.: Planeta, 1985.
- Carvajal, Eduardo, Rinty D'angelo, and Alberto Marchilli. *Una introducción a Lacan*. Buenos Aires: Lugar, 2000.
- Foucault, Michel. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of the Reason*. 1965. Trans. Richard Howard. New York: Vintage Books, 1988.
- Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. 1930. Trans. And ed. James Strachey Std ed. New York: W.W. Norton & Co., 1989.
- Goux, Jean-Joseph. *Symbolic Economies: After Mark and Freud*. Trans. Jennifer Curtiss Gage. Ithaca: Cornell UP, 1990.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter with Carolyn Burke. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.

Ojeda, Jorge Arturo. "La lucha con el ángel." Prólogo. *Antología de Juan José Arreola*. Por Juan José Arreola. México D.F.: Oasis, 1969.

Washburn, Yunal M. *Juan José Arreola*. Boston: Twayne Publishers, 1983.

**Drugs, Decadence, and *The Doors of Perception*
in Manuel Díaz Rodríguez's *Sangre patricia***

David F. Richter
Vanderbilt University

Providing a reaction to the positivist theories that abounded in Latin America toward the end of the nineteenth century, a new generation of writers surfaced as literary prophets of the western hemisphere. These poets and novelists—disenchanted by the increasing focus in society on the rational development of man and his devotion to the sciences—presented themselves as able “to create a world divorced from trite reality, to refine and to renovate a language denatured by Romanticism” (Woods 302). They employed many different techniques in order to combat, solve, escape from, and react to the various ideas of progress and science espoused by the positivist thinkers. In order to create this “other world” some followed mystical paths and sought a union with God or the infinite; others searched for a neo-platonic realm of ideal beauty and language. Following the models set forth by Charles Baudelaire and other French Symbolists, some poets avowed a more decadent response to the ideas of positivism such as the affirmation of sexual perverseness, the subversion of traditional bourgeois norms, and the use of hallucinatory drugs. While many poets used hallucinogens and narcotics as a means to escape the frustrations of the world, this study will show that the use of drugs was also a way in which the poet was able to perceive communion with the ideal beauty of the “other side” and receive a purer, less mediated awareness of the world.

It is important to note that the drug use referred to here was not primarily a matter of escapism but rather an epistemological tool and a means to acquire the sought-after “pure perception.” This proves to be especially important as one recognizes the essential role that the modernist poet played as a seer for society of the harmonious infinite. As Cathy Jrade proposes, “the poet is a magus who can read and interpret the signs of nature, conveying

their message of unity and harmony to the rest of humanity” (13). Possibly one of the best literary examples in *modernismo* of this communion with the ideal and harmonious “other side” as a result of drug use is *Sangre Patricia* (1902) by the Venezuelan writer Manuel Díaz Rodríguez. While anticipating the ideas of a cleansed and pure perception of society through drug use as set forth by Aldous Huxley in *The Doors of Perception* (1954), Díaz Rodríguez and the protagonist of this novel are able to leave behind a disenchanting society and attain a refined vision of life that becomes key to this literary work.

In the middle and the end of the nineteenth century, the French Symbolists contributed an immeasurable influence on the world of literature in Europe and abroad. These poets were reacting to and rebelling against the romantic ideals of representation in art and literature. With Baudelaire as their “high priest,” they sought literary symbols to display their desires of transcendence and beauty in poetry and art; and, at the same time, they attempted to extract modern poetry from Romanticism and its elaborate structures. Baudelaire preferred the images of the soul found by seeking a pure perception of reality, which was later translated into his artistic creations. Baudelaire and his followers created the notion of the poet as a type of seer or prophet: one able to receive guidance and revelation through contact with this other, more pure world.

Although the term “decadence” was not first used when referring to the ideals espoused by the French Symbolists, it has been used with frequency when referring to this influential group. These artists despised the new industrial bourgeoisie and their crude materialism and sought to undermine and attack the social and moral standards of their time. They had an exaggerated preoccupation with the representation of decay and ruin in their poetry. One of the defining elements of the decadent movement in France was the use of drugs. Baudelaire revealingly distinguishes the use of drugs into two categories: that of the addict, and that of the artist. Furthermore, he affirms that the artist is entitled to the use of drugs since he is capable of interpreting and translating the

hallucinations. Nevertheless, the escape these poets sought was not merely a relief from society nor a loss of consciousness to forget about the struggles with life. This notion of escapism is far too simplistic and should not be considered a central ideal espoused in Symbolism, Decadentism, nor *modernismo*.

In comparison with the use of drugs in the French setting, the use of drugs in Latin America was less prevalent; and, for this reason, alarmed the bourgeoisie less. Overall, however, the Latin American counterparts to the French Symbolists and Decadents reacted to similar stimuli in the western hemisphere in a like manner. There certainly existed a feeling of angst in Spanish America that urged Rubén Darío to declare: “yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer” (58). And these poets, like their French exemplars, believed themselves to be poet-prophets: the individuals most perceptive and most qualified to teach humanity the truth of the harmonious universe.

As previously mentioned, the poets of *modernismo* reacted to the influences of positivism in various manners which included (but are not limited to) a search for mystical contact with God or the infinite, a refuge in language and poetry, a seeking for an ideal love or beauty, a search for sexual or erotic pleasure, a focus on exotic places and materials, an association with colors and senses, and the use of drugs to acquire a pure perception of the universe in its harmonious forms. Clearly with regard to drug use, the modernist poets were influenced by the more decadent ideals of their European correspondents.

The Venezuelan writer Manuel Díaz Rodríguez was one of the writers most affected by the decadent ideals of the French Symbolists. Before becoming a novelist, Díaz Rodríguez was a successful medical doctor in Venezuela. Although there are no accounts of his experimentation with drug use, as a doctor he was certainly aware of the effects and uses of drugs, and therefore, he provides an insightful perspective on the issue of drug use in literature. Just as the French Symbolists and Decadents who inspired much of the decadence in his work, he also espoused the belief of the poet-prophet. In his *Camino de perfección*, a book of

essays published in 1908 about *modernismo* and the act of writing, Díaz Rodríguez affirms this essential role of the poet by saying:

En realidad, no es el médico, no es el sabio, sino el poeta o artista quien sabe el alma de las cosas. Cuanto más alto el poeta o el artista, es tanto mayor, la fuerza de adivinación con que él penetra el alma de los seres, y aun el alma de las cosas en apariencia inanimada. Y misticismo literario es la evidente revelación, en literatura, de esa fuerza por cuya virtud el poeta sabe descubrir, extraer, y en serena belleza representarnos, lo que hay de espiritual en el hombre y en su obra, o en la planta en su flor, o en el más humilde ser y en su destino. (138-39)

Díaz Rodríguez was preoccupied with the role of the poet and his importance in gaining the knowledge of the souls of things. In *Sangre patricia*, Díaz Rodríguez shows the importance of “knowing” the soul or pure essence of things. The protagonist, Tulio Arcos, through the use of drugs, is able to acquire contact with the “other world,” gain an idealized and pure perception of life, and be a recipient of the revelatory visions displayed to him. Furthermore, by analyzing *Sangre patricia* and the effect of drug use as an epistemological tool, we recognize many of the modernist elements of the novel and can more fully trace the influence of the French Symbolists in the Latin American literary production.

Sangre patricia effectively displays the decadent trends of *modernismo* not only by condoning the drug use of the protagonist but also by exemplifying his pessimistic view of society. One of these decadent patterns in Díaz Rodríguez’s novel is seen in an examination of the protagonist’s soul. He is portrayed as a young man who feels alienated from society and who seeks to create a universe in which beauty is substituted for anything real. The novel begins with the voyage that Belén Montenegro (the wife to whom Tulio was recently married by proxy) is taking from Venezuela to

France in order to be with her new husband. She is overcome at sea with a mysterious sickness that kills her. She is placed in a coffin and buried in the depths of the ocean. The reader is taken in a flashback to Tulio's life as a younger man in Venezuela. As a youth he is indecisive about a career path. Even though he comes from an aristocratic lineage, he is not sure if he wants to continue in the family path and be a noble soldier, or if he should dedicate himself to the arts. He decides to pursue the glory of patriotism and becomes a soldier like his ancestors. With a group of soldiers who attempt, but fail, to overthrow the government, he is captured and exiled to France. Before his exile, he meets and falls in love with Belén. She is portrayed as the ideal image of modernistic beauty by constant references to her exotic features and precious green eyes, which prove to be important in the development of the novel.

While in France, Tulio receives news of his bride's death at sea and is markedly shaken. He is overcome with panic and distress and seeks refuge in the company of his new friends in France: Doctor Ocampo and Alejandro Martí, a musician and artist. Ocampo gives Tulio ether and morphine to lessen his pain. Not only do the drugs remedy the pain, but they also introduce Tulio into a world in which he is "lejos" from himself and in a "sueño dulce" (69). In his dream, or vision, he is taken to the depths of the ocean, "a una profundidad que le pareció infinita" in which "su vista llegó a recorrer inconmensurables distancias, percibiéndolo todo con una claridad inconcebible" (71). The visions experienced by Tulio in his first "trip" have a saving impact on him since through such visions he is able to commune with his lost love in the sea and perceive "la gloria de su color" (72). Tulio sees the use of drugs as the only way to overcome the trials of the material world, attain the pure perception of the "other world," and gain the union and "knowledge" that he seeks with Belén.

The ideas of pure perception, as alluded to by both the French Symbolists and the Latin American modernists, are examined more profoundly by Aldous Huxley in his 1954 study, *The Doors of Perception*. Although the poets at the end of the

nineteenth century and beginning of the twentieth knew nothing of Huxley and his ideas of a platonic and pure experience through drugs, they do anticipate his ideas and provide an interesting correlation between literature, the artist, and drug use. Richard Woods examines the apparent relationship between Huxley's study of the mind on drugs and the mind-altering effects that the drugs provoke in *Tulio*. Although Woods's analysis is brief and possibly incomplete, he does offer a valuable point of departure into the two works of interest. Woods argues that "the protagonist takes drugs and fantasizes a sensually evocative environment that in many ways conformed to Modernist goals" (302). Huxley further supports drug use as an epistemological tool as he affirms that "there is an inside experience as well as an outside [...] by taking the appropriate drug, I might change my ordinary mode of consciousness as to be able to know, from the inside, what the visionary, the medium, even the mystic were talking about" (14). Díaz Rodríguez illustrates the same message of an enlightening "other world" through the protagonist *Tulio* and his visionary experiences. An important point of contact between the decadent nature of this novel and Huxley's theories is the notion of the changed nature of space and time. Huxley notices in his experience with drugs that "Space was still there; but it had lost its predominance. The mind was primarily concerned, not with measure and locations, but with being and meaning" (20). For *Tulio*, the preoccupation appears similar. He is no longer worried about where he is (France, Spain, or Venezuela), but instead is preoccupied with the meaning that he derives from gaining knowledge of Belén.

An important note that should be made at this point concerns the specific drugs of choice among the different groups of focus in our discussion. Among the Symbolists and Decadents, hashish—a very potent hallucinogen extract from *Cannabis sativa* (the marijuana plant)—was the drug of choice. According to Doctors Peter Abel and Charles Bockman, intoxication with hashish is unique because it helps in "causing changes in mood, motivation, and perception that are similar to some of the effects

caused by amphetamines, LSD, alcohol, sedatives-hypnotic, and Opioids” (666). Other common drugs among the Symbolists, Decadents, and Latin American modernists (Tulio included) were the Opioids, which include opium and morphine. These seem to be particularly useful for their analgesic effects. In the brain and body the Opioids cause an insensibility to pain without the loss of consciousness. This proves important while considering the poet as seer. In order to be most effective, he must maintain consciousness so as to be able to remember and transmit the knowledge attained during the revelatory “trips.” The drug of choice, according to Huxley, is the hallucinogen mescaline. Abel and Bockman state that this drug boasts very few side effects but still provides the experience of “enhanced insight and self-knowledge, leading to new ways of looking at life and new insights into personal relationships” (663). Quite possibly the reason that hashish and the Opioids were so preferred among these poet-prophets is due to the distortion or cleansing of the sense perceptions that they provided. Again, according to Abel and Bockman, “There are distortions of body image, enhanced auditory perception, and, more rarely, alteration of other sensory modalities. Time sense is distorted; it is often described as stopping or going backward. Synaesthesias are common, so that music can be experienced visually or colors may be ‘heard’” (664). By way of the various distortions, purifications, and enhancements to the senses, the poet (or protagonist of the novel, in Tulio’s case), was more able to attain the desired pure perception, visionary enlightenment, and communion with the harmonious infinite.

In Woods’s analysis of these issues of drug use and their effects on both Tulio and Huxley, one significant area is omitted which can further elucidate the societal tensions experienced in Latin American *modernismo*. Woods fails to mention the vital role of Tulio’s other acquaintance, Alejandro Martí, the artist and musician. From the beginning of the novel there is significant tension between art and aristocracy. As mentioned, Tulio cannot decide which profession to choose. Later, in France, the strife between science and art escalates amongst his associates. The

doctor affirms an aristocratic or positivistic point of view while the musician supports a union of life and art. Tulio is caught in the middle of these tensions. As a soldier exiled to France, his life gradually becomes more decentered from being a noble and aristocratic soldier, and more focused on Belén, her beauty, and being with her even after her death. A central affirmation evident in this text that has been overlooked in the criticism on *Sangre patricia* is that this union with Belén and the harmonious infinite only occurs once Tulio forsakes his desires to be a noble soldier (an association with the material world) and affirms an inclination toward the pure perception only attained through art, which in this case occurs through drug use. After Tulio partakes for the first time, his doors of perception are opened (or cleansed, in Huxley's terms) and he starts to perceive everything as it really is: infinite. From that moment, he gains contact with Belén in the "other side" nearly every time he sees the color green or anything liquid. The continual "trip" "se volvió un continuo duermevela deleitoso. De tal modo iban en él mezclados la vida y el sueño, que difícilmente se hubiera señalado el punto en donde acababa el sueño y comenzaba la vida" (142).

What Tulio acquires here is much more significant than one might assume. Literally, the protagonist in Díaz Rodríguez's novel establishes the "correspondence" between the material world and the spiritual world that Baudelaire proposed with such fervor. When Tulio is in the real world the green symbols and exotic waters exalted by the *modernistas* conjure in his mind a flashback into the ideal dream world and bring Belén's ocean grave and beautiful green eyes into his new purely perceived reality. In several of the manifestations Belén appears to him as a mermaid who lures him to the underworld of the sea. He has no problem following her and seeking union with her. In one of the more revealing moments of the novel, Tulio dives off the barge at sea in order to commune with her forever. By forsaking the material world through the use of drugs in favor of the ideal world and communion with the beautiful, he now becomes the artist: one able to receive the mystical revelations and one entitled to the prophetic

visions and pure perception of the harmonious infinite. Howard Fraser describes that “Cuando Tulio se une con el mar, logra una grandeza transcendente comparable a aquélla del héroe mitológico” (18). In that same instant, the tension between art and the scientific focus of positivism dissolves and the desire of *modernismo* is attained. With *Sangre patricia* and through the themes of drug use and redeeming visions, Díaz Rodríguez examines the danger of simply submitting oneself to the social and political conventions of society. There is certainly more to drug use for these poets and protagonists than just getting a “high.” As literary prophets, they sought a union with the harmonious infinite and the use of hallucinatory drugs proved an effective way to attain it.

In conclusion, Manuel Díaz Rodríguez’s *Sangre patricia* shows that the subjacent ideologies of Latin American *modernismo* present many different means to combat the dehumanizing effects of positivism. The desire of these poet-prophets was not to simply escape society and forget about the material world, but rather to enter the infinite realm of the harmonious “other side” in order to attain the visions and revelations of the ideal platonic beauty. As with their contemporaries in France, the use of drugs was one of the ways in which they acquired this knowledge and beauty. As seen in *Sangre patricia*, the protagonist Tulio consumes morphine and ether as a means to commune with and gain “knowledge” of his love, Belén. Only by forsaking the material world and becoming like the poet-prophet is he able to leave the worldly realm and attain the harmonious infinite in the “other” realm. The desired journey to pure perception, in this case, is made possible through the use of drugs. As Huxley argues in *The Doors of Perception*, the use of certain hallucinatory drugs allows the taker to be enlightened and that “to be enlightened is to be aware, always, of total reality in its immanent otherness” (78). A prominent focus in *modernismo*, and in Huxley’s experiments, is to attain the pure perception that these drugs offer in order to commune with the harmonious infinite, and thereby, become a more enlightened poet-prophet.

Works Cited

- Abel, Peter W. and Charles S. Bockman. "Drugs of Abuse." *Pharmacology and Therapeutics for Dentistry*. Eds. John A. Yagiela, Enid A. Neidle, and Frank J. Dowd. St. Louis: Mosby, 1998. 656-670.
- Darío, Rubén. *Páginas escogidas*. Ed. Ricardo Gullón. Madrid: Cátedra, 1999.
- Díaz Rodríguez, Manuel. *Camino de perfección*. Caracas: Cecilio Acosta, 1908.
- . *Sangre patricia*. Madrid: Sociedad Española de Librería, 1916.
- Fraser, Howard M. "El universo psicodélico de *Sangre patricia*." *Hispanófila* 17.2 (1974): 9-18.
- Huxley, Aldous. *The Doors of Perception and Heaven and Hell*. New York: Harper & Row, 1990.
- Jrade, Cathy. *Rubén Darío and the Romantic Search for Unity*. Austin: Texas UP, 1983.
- Martínez, José Luis. "Sangre patricia y su énfasis en los sueños y el inconsciente: Manuel Díaz Rodríguez y Freud." *Dactylus* 10 (1990): 103-107.
- Woods, Richard D. "Sangre patricia and *The Doors of Perception*." *Romance Notes* 12.2 (1971): 302-306.

**Caracas imaginada, Caracas histórica:
Notas en torno a la novela urbana de Ana Teresa Torres**

Elda Stanco
Brown University

Italo Calvino cuenta en *Le città invisibili* (1972) que

Uomini di nazioni diverse ebbero un sogno uguale, videro una donna correre di notte per una città sconosciuta, da dietro, coi capelli lunghi, ed era nuda. Sognarono d'inseguirla. Gira gira ognuno la perdettero. Dopo il sogno andarono cercando quella città; non la trovarono ma si trovarono tra loro; decisero di costruire una città come nel sogno. Nella disposizione delle strade ognuno rifece il percorso del suo inseguimento; nel punto in cui aveva perso le tracce della fuggitiva ordinò diversamente che nel sogno gli spazi e le mura in modo che non gli potesse più scappare. (51)

¿Por qué corre la mujer por la ciudad? ¿Por qué anda desnuda? ¿Por qué los hombres no conocen la ciudad de su sueño? ¿Es acaso el sueño una visión excéntrica o una parodia sobre el sujeto en el espacio de la ciudad? En *Le città invisibili* el deseo de atrapar a la mujer en el imaginario de la ciudad y la carrera nocturna de la mujer por las calles de una ciudad desconocida por hombres que la sueñan, llaman la atención hacia dos configuraciones netamente urbanas: la metrópoli como espacio, y la disposición del sujeto en la ciudad.

La ciudad representa un territorio de libertad y exploración, un espacio cultural individual y colectivo a la vez. La fugitiva de Calvino es el sujeto que pasea, escapa, corre, recuerda, observa – todo en una ciudad que es exclusiva, íntima, y, antagónicamente, pública y común. Cabe figurar la ciudad como espacio que, para citar a Doreen Massey en *Space, Place, and Gender* (1994), “must be conceptualized integrally with time”, ya que el espacio no es

“some absolute independent dimension, but [is] constructed out of social relations: that what is at issue is not social phenomena in space but both social phenomena and space as constituted out of social relations, that the spatial is social relations ‘stretched out’” (2). Es así que la ciudad es un nexo complejo en la narrativa actual sobre Caracas, ya que cada texto literario puede presentar microhistorias de la ciudad, fragmentos del espacio urbano problemático que revelan procesos y códigos de formas culturales. El texto refleja las particularidades de su momento, ayudándonos a comprender un proceso histórico justo y una historia de cultura urbana particular, para así intentar cartografiar un territorio desconocido. Es en estos escenarios que podemos decir que una relación entre el sujeto y la urbe ha sido postulada por la novela.

En la narrativa latinoamericana, Caracas aparece como el *locus* de ambivalencias territoriales (campo y ciudad), contradicciones sociales (clases y democratización) y renovaciones textuales (montajes de tiempos y voces). En este contexto, la obra de Ana Teresa Torres forma una enciclopedia práctica de la memoria urbana de Caracas. La autora nos sugiere que si las edificaciones ciudadanas de antaño han ido desapareciendo, la tarea de la historia urbana literaria es encontrar voces que corten el tiempo y espacio para revelar el desacomedido crecimiento de la ciudad. En *El exilio del tiempo* (1990), *Doña Inés contra el olvido* (1992) y *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (1999), el proceso de revelar permite que emerjan nuevos sujetos en lo que en efecto podríamos considerar una nueva ciudad. El lenguaje es el único mecanismo para concebir la ciudad, ya que el acto de poner las voces del pasado en papel produce una arqueología urbana que suplanta los papeles perdidos de la fundación de Caracas; en otras palabras, Caracas podría dejar de ser una ciudad “sin papeles” históricos. Parte del encanto de Caracas yace en la insólita pérdida de los documentos legales que certifican la fundación de la ciudad. Caracas ha sido “fundada” numerosas veces por políticos y ha sido “propiedad” de algunas familias coloniales, de la Iglesia y, finalmente, del Estado. En los 250 años siguientes a la Colonia, la capital fue el centro de la Declaración de Independencia, de la

Revolución venezolana y comienzo de la Continental, de tres catastróficos terremotos y de un éxodo que dejó una ciudad colonial que para finales del siglo XIX contaba con apenas cien mil habitantes. Por esto mismo, su historia y cultura urbana se leerían en excavaciones mentales y urbanas, en los gestos intrascendentes de la calle. Las novelas de Torres captan una Caracas en movimiento, en un constante cruce entre memorias y proyectos de ciudad. Consideradas en conjunto, las tres novelas son fábulas del imaginario nacional; individualmente son piezas de una visión particular de lo que es la literatura urbana de Caracas en los dramáticos años noventa. Torres ilustra la aparición en escena de un nuevo sujeto urbano capaz de integrarse en el trasfondo histórico de la ciudad y en el laberinto de la memoria de los habitantes. Su integración es reto y desafío porque da lugar a una nueva subjetividad, recordando al lector un tipo de subjetividad radical que Frantz Fanon referiría una nueva sociedad.¹

Torres busca precisamente desmitificar la ciudad: deconstruye trozos de la cultura nacional, imagina el “spaciousness of existence”² de la ciudad y maneja el psicoanálisis como herramienta popular en la literatura urbana. Sus personajes son o tienen interlocutores que actúan como analistas, diagnosticando los síntomas del sujeto postmoderno de la capital. Nietzsche notó que el hombre de carácter vive experiencias recurrentes; aunque los personajes de Torres reviven la historia de Caracas, en un gesto postmoderno permanecen maniobrando un sinnúmero de identidades sin llegar ni a conclusiones ni a centros identificables. En *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*, el protagonista se autodenomina como “lo que se dice un personaje bastante corriente” (2), que vive en “la mínima dimensión del estudio con balcón que transitoriamente había alquilado hacía diecisiete transitorios años” (3). A diferencia de la *donna* de Calvino, él opta por no cambiar de rumbo impredeciblemente: “sigo mis pasos como los he predeterminado, por las avenidas rectas sin torcer en los cruces” (8), y accede ser parte invisible del anonimato colectivo: “En fin, soy un extranjero en mi tierra. Si fuera víctima de la violencia urbana, creo que sólo la conserje del

edificio donde vivo podría reclamar mi cadáver” (29). El protagonista anónimo busca establecer su historia porque sólo así puede recalcar su subjetividad.

En *El exilio del tiempo* y en *Doña Inés contra el olvido* Torres informa sobre la incierta historia nacional a la vez que comenta críticamente todo hecho real o ficticio. Cada sujeto en la obra de Torres es un retrato de la ciudad; cada sujeto da voz y vida a la conciencia crítica e ilustra la correspondencia entre el individuo (psiquis y soma) y la ciudad (polis). Es la analogía hecha por Freud en *Civilization and Its Discontent* (1930) entre la mente y la ciudad. Freud compara la idea de que “in mental life nothing which has once been formed can perish – that everything is somehow preserved and that in suitable circumstances (when, for instance, regression goes back far enough) it can once more be brought to light” (16-7), con la Ciudad Eterna:

[...] it is hardly necessary to remark that all these remains of ancient Rome are found dovetailed into the jumble of a great metropolis which has grown up in the last few centuries since the Renaissance. There is certainly not a little that is ancient still buried in the soil of the city or beneath its modern buildings. This is the manner in which the past is preserved in historical sites like Rome. (17-8)

La relación entre hábitat humano y entidad síquica supondría que lo antiguo y lo nuevo comparten un mismo espacio, y que con cambiar el ángulo de la mirada podemos observar la iglesia de hoy sobre el templo de ayer: “the same piece of ground would be supporting the church of Santa Maria sopra Minerva and the ancient temple over which it was built” (18). Aunque Freud eventualmente descarta la afinidad de la arqueología mental con la ciudadina como fantástica y absurda, la metáfora es útil si la consideramos en conjunto con la perspectiva de Walter Benjamin en “A Berlin Chronicle” (1932).

Benjamin propone, utilizando ejemplos de su propia infancia, la metáfora de la excavación arqueológica para ilustrar que la memoria es el teatro del pasado. La ciudad es un laberinto donde el explorador puede conseguir artefactos y sueños pasados que las modas y el desarrollo han desplazado. El explorador es a la vez un arqueólogo que descubre vistas de la época pre-moderna y rompe así cualquier esquema evolucionario que anticipe que hay un progreso que hace lo presente mejor que lo pasado. A través de la experiencia urbana la modernidad no es progreso sino otro episodio de un 'ever-same'. La perspectiva dialéctica de Benjamin permite que la ciudad sea espacio de lo antiguo y lo moderno simultáneamente; la relación entre la arquitectura, la memoria (colectiva e individual) y la historia dan a cada ciudad y a cada paseante de la ciudad perspectivas únicas, casi inciertas. Los cambios en la ciudad deben ser materiales (de arquitectura) o mentales (de la percepción de la arquitectura); los cambios mentales pueden ocurrir también con o sin una alteración física. Considerando así a Freud, en vista de Benjamin, podemos captar lo que Steve Pile sugiere en *The Body and the City* (1996): "the analogy would have held better had Freud thought about the struggles and conflicts within the urban which are traced through its fabric, through the production of space" (241). Y es que la ciudad cambia no sólo con sus reconstrucciones materiales sino también en respuesta a la misma ansiedad y amenaza que moldean la psiquis. Podríamos incluso leer las edificaciones antiguas como gestos incumplidos de fe o esperanza, enfocando así un aura arquitectónica que puede cambiar sin alterar la fachada de los edificios.

Caracas en *El exilio del tiempo* es espacio sincrónico de lo antiguo y lo moderno, reserva de memorias propias y recuerdos de otras ciudades. La ciudad es nexo de ciudades europeas como París, Roma, Madrid y Londres; de metrópolis como Nueva York; del "Venezuelan way of life" (67); de la irrupción cultural estadounidense con sus automóviles y televisores; del "Construir, construir, construir" (129) como imperativo de la historia. Su posición como *locus* cultural le permite ser una ciudad cosmopolita

de acuerdo a la definición de Anthony Appiah: “Cosmopolitanism is, to reach a formula, universalism plus difference. It is thus one of the two possible poles of humanism: it thinks nothing human alien, but not because it imagines all humanity in its own image” (202). Así la narradora en la novela relata

Sin saber por qué me daba mucha nostalgia y me parecía también oír las sirenas de los barcos que se habían ido para siempre, como si fueran barcos de un solo viaje, como si nunca hubieran vuelto a sus puertos, y escuchar el silencio de las ciudades y los pueblos y familias vaciados, dejando atrás algo que parecía perdido en la historia, cuando no era así, cuando era sólo una escena desapareciendo tras el humo del barco y todo continuaba en otro orden. (25)

Son los barcos que llevan pasajeros e inmigrantes entre los distintos puntos europeos y Caracas. La ciudad es también el sitio del discreto asombro de sagas familiares, de baúles repletos de fotografías y libros, del “pasado acomodado y modesto” (129) que en la mudanza de la modernidad se torna mítico: “Fue [la mudanza] una exhumación del pasado en la que los cadáveres de la memoria se removían tan incómodos que ninguno parecía calzar en su tumba” (236). La maniobra póstuma sobresale en la escritura de Torres para abrir los espacios perdidos. En *El exilio del tiempo* presenta una polifonía de voces que destaca al nuevo sujeto urbano. Julio Ortega piensa que estos personajes no muestran problemas de identidad porque ellos saben quiénes son – son conscientes de su identidad nacional, histórica y de clase. Cabe agregar que las descripciones conspicuas en la novela se mueven precisamente en torno a lo que significa expresar, exigir y reclamar la agencia del sujeto urbano. Es el sujeto psicológico que expone no sólo la conciencia cultural, sino también la inconsciencia colectiva.

Los sujetos en la obra de Torres buscan establecer su historia para recalcar interminablemente su subjetividad, tal como lo expresa la protagonista de *Doña Inés contra el olvido* a su difunto

marido: “Sí, Alejandro, porque *tú* moriste en paz, pero *yo no*, yo me morí con el sufrimiento de la historia” (202, énfasis mío). Los sujetos de Torres logran desnudar la ciudad cotidiana y su arquitectura. Alejo Carpentier manifestó que dicha empresa supondría una tarea descomunal:

Muy pocas ciudades nuestras han sido *reveladas* hasta ahora - a menos que se crea que una mera enumeración de exterioridades, de apariencias, constituye la *revelación* de una ciudad. Difícil es *revelar* algo que no ofrece información libresca preliminar, un archivo de sensaciones, de contactos, de admiraciones epistolarias, de imágenes y enfoques personales. (12)

La ciudad se revela plenamente cuando la percibimos como espacio de relaciones sociales –recordando a Massey– y Torres muestra cómo el sujeto atraviesa Caracas para forjar nuevos modelos de existencia y para retar, una vez más, el espacio de la ciudad de acuerdo a su nueva subjetividad.

En *Doña Inés contra el olvido* la clave de lectura es la efusividad de un tiempo que aparenta ser cómplice cuando en realidad traiciona repetidamente cualquier legibilidad de la urbe. Tres siglos de historia son atravesados por una solitaria voz que se niega a morir y que cuenta su litigio con resentimiento, con hastío. En su búsqueda de títulos de propiedad de tierras, doña Inés abre un espacio inédito de Caracas: su exploración histórica a manos de una mujer mantuana.³ Los documentos de propiedad legitimizarían la existencia de doña Inés y por ende la estirpe que sobreviviría a la novela. Su búsqueda continúa en serie cronológica a lo largo de tres siglos para concluir en la inutilidad del recuerdo; al final de la obra *Doña Inés* se deshace, desbaratándose igual que los papeles que buscó por decenas de años e igual que la casa donde habitó. Los papeles nunca hallados subrayan la importancia en la novela de la búsqueda, del viaje en el tiempo o del *revelar* de Carpentier. El estrago de Doña Inés salta a la palestra durante su último recorrido por una ciudad ya desconocida para ella:

Nada hay en [la ciudad] que recuerde mi vida, todo es una fachada extraña, pero a veces, a la luz apaciguada de la tarde, un gesto del viento entre sus árboles, un movimiento de las sombras a través de la montaña, un persistente sonido de los pájaros o una precipitación del aguacero, me hacen sentir, por un instante, que aún permanezco. (237-8)

La voz se niega a morir, continuando así con la rica guía arqueológica y orgánica de una Caracas empobrecida. Leemos como la ciudad pasa de ser la “Tierra de Gracia” a ser “tierra de nadie” (54). Caracas en la novela, como en la Historia, escasamente sobrevive a una serie de terremotos y guerras; destruida y polvorienta, es una ciudad de escombros y fantasmas. Imaginamos a doña Inés llorando a sus cadáveres “en [su] camisón de seda negro roto en hilachas, desgredada, sucia, pestilente, escondida en [su] cuarto, aguantando que de los huecos del tejado [le] caiga el polvo, [la] mojen los aguaceros y [la] reseque el sol” (71). Doña Inés escucha las voces en las calles vacías, siente la antigua vida de la ciudad entre sus edificaciones destruidas. La ciudad volverá a construirse, pero es el mundo de doña Inés y su familia el que desaparece silenciosamente, sin dejar rastro o pista legible de su existencia. En las ruinas abandonadas de su casa el fantasma de doña Inés recuerda como allí “vivíamos nuestra pequeña aristocracia y tejíamos un mundo que nos parecía eterno” (73). Sola de repente, en una Caracas incierta, doña Inés espera.

Caracas se convierte en el único sitio posible para la escritura, dejándonos siempre con sus múltiples imágenes de sultana y odalisca, de exotismos y criollismos, de humor pueblerino y elegancia pequeño-burguesa. En uno de los tantos momentos nostálgicos de la obra, doña Inés reflexiona sobre la falsa ilusión que proporciona la provincia de Caracas: “Porque esta tierra, Alejandro, ha sido la invención de una promesa” (91). La promesa de riquezas y grandeza que atrajo a los abuelos hacia la gloria y oro fáciles agoniza en una tierra malojera y endiablada que nunca

cristalizará la fantasía de El Dorado. en la novela *El exilio del tiempo* ya se gestaba la ansiedad latente en *Doña Inés*:

Cómo arrancar de las paredes el moho de nuestros recuerdos, cómo despegar de los pisos nuestros pasos, cómo evitar que en la lluvia que caía sobre los patios no se confundieran las gotas de otros cielos, cómo impedir que en el humo de la cocina no se levantara una emanación de nuevas existencias, cómo hacer para que nuestros escenarios no fueran invadidos por los gestos y parlamentos de otros actores, que retomaran nuestros textos desfigurándolos a su antojo. (134)

Es la faena atemporal en una ciudad que cambia diariamente. Si en Roma podemos ver las capas de vida e historia citadina con tan sólo un asomo al Foro Romano, en Caracas los escombros y las nuevas construcciones nunca nos permiten acumular la historia urbana. Movimientos sísmicos, nueva arquitectura, cambios de gusto o modas, contribuyen a la escalante ilegibilidad caraqueña. La ciudad se expande verticalmente; las nuevas viviendas, bien sean de lujo o de latas de zinc, aparecen en las montañas – denominadas colinas o cerros de acuerdo al tipo de viviendas que anidan. Caracas en la novela urbana, y tal como la leemos en la obra de Torres, es la eterna paradoja de un monstruo devorador que ofrece la historia de un paraíso nostálgico. La novelística de Torres se inscribe dentro de la nueva corriente de la literatura del fracaso, desilusión que como novela urbana podemos leer en una arqueología negada de Caracas.

Para los escritores venezolanos del siglo XX, como Torres, Caracas es “arrabal de la cultura europea”, “feria de vana alegría”, “anticiudad”. Carlos Sandoval nos recuerda que para estos escritores contemporáneos “probablemente Caracas sea su motivo de locura o de muerte, pero asimismo deviene como el asidero que les permite comprobar que aún están vivos, una paradójica fórmula de la alegría” (37). La pérdida y la nostalgia siempre están presentes en metáforas de la urbe que hoy manifiesta

antagónicamente el subdesarrollo metropolitano: el espectro mítico de las vidas cotidianas, y el lado oscuro de un desarrollo urbanístico plagado por la ineficiencia, la pobreza y la recurrente decadencia. En la inverosimilitud del funcionalismo petrolero y el urbanismo minimalista, Caracas es la capital intelectual del “des”: desarraigada, desnaturalizada, descontextualizada, desenraizada. La nostalgia de antaño es hoy la falta de todo, lo que Arturo Almandoz llama la “atmósfera artificial” (71). Tal vez sea imposible que el sujeto de Caracas persista en el tiempo; siempre encuentra una ruptura de su identidad porque en la ciudad postmoderna latinoamericana la identidad del sujeto se inventa y ordena constantemente.

La novela urbana actual en Venezuela presenta una constante búsqueda de conciencia e identidad a través del lenguaje; los sujetos pasan a ser escritores, historiadores o proyectos en construcción, convirtiendo la novela en espacio de proyección de un nuevo pasado. Como novela urbana, la obra de Torres desata las voces ignoradas o desconocidas para que colmen de vida a la enumeración injusta de exterioridades de Caracas. Las nuevas micro-historias de Caracas reconstruyen la urbe para combatir el desarraigo. *El exilio del tiempo*, *Doña Inés contra el olvido* y *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* enmarcan los exilios más difíciles de la escritura de Ana Teresa Torres, recordando al lector que la ciudad es irónicamente un laberinto de incomunicación (*uomini* versus *donna* en Calvino) y el único sitio posible para la escritura y la reflexión.

Notas

¹ El discurso de Fanon va en torno a Algeria y el fin del colonialismo. Ver *A Dying Colonialism*. Trans. Haakon Chevalier. New York: Grove, 1965.

² Minkowski derivó el “spaciousness of existence” de su fórmula cuatridimensional en la que une el espacio y el tiempo en una sola entidad. Ver H. Minkowski, “Space and Time” en Lorentz, Hendrik A., Albert Einstein, Hermann Minkowski, and Herman Weyl. *The Principle of Relativity: A Collection of Original Memoirs on the Special and General Theory of Relativity*. New York: Dover, 1952. 75-91.

³ Los mantuanos eran la clase dominante durante la época colonial en Venezuela.

Obras citadas

- Almandoz, Arturo. *Ensayos de cultura urbana*. Caracas: Fundarte/Alcaldía de Caracas, 2000.
- Appiah, Anthony K. “Cosmopolitan Reading.” *Cosmopolitan Geographies: New Locations in Literature and Culture*. Ed. Vinay Dharwadker. New York: Routledge, 2001. 197 – 227.
- Benjamin, Walter. “A Berlin Chronicle.” *Reflections*. Ed. Peter Demetz. Trans. Edmund Jephcott. New York: Schocken, 1986. 3-60.
- Calvino, Italo. *Le città invisibili*. Torino: Einaudi, 1972.

- Carpentier, Alejo. "Problemática de la novela latinoamericana" (1964). *Tientos y diferencias*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1974. 12.
- Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontent*. New York: Norton, 1961. Original 1930.
- Geigel Lope-Bello, Nelson. *Introducción al urbanismo y al derecho urbanístico*. Caracas: Equinoccio, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1993.
- Massey, Doreen. *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- Ortega, Julio. *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. Lima: Fondo Editorial de Cultura, 1997.
- Pile, Steve. *The Body and the City: Psychoanalysis, Space and Subjectivity*. London: Routledge, 1996.
- Sandoval, Carlos. *La variedad: el caos*. Caracas: Monte Ávila, 2000.
- Torres, Ana Teresa. *Doña Inés contra el olvido*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1992.
- . *El exilio del tiempo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.
- . *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1999.

Identité et sens à travers "Les fenêtres"
dans *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en prose)* de Baudelaire

Emmanuelle Vanborre
Boston College

Le petit poème en prose "Les fenêtres" interroge les idées d'ouverture et de fermeture ainsi que l'opposition entre intérieur et extérieur découvrant ainsi une pluralité d'horizons possibles. En effet, la fenêtre est un seuil qui peut permettre de passer d'un lieu à un autre, mais elle peut aussi être écran qui sépare des mondes différents. La dualité apparaît donc dès le titre qui est constitué d'un nom ambivalent puisqu'il figure en même temps l'ouverture et la fermeture ainsi que la possibilité d'être d'un côté ou de l'autre de cette frontière. Le texte montre aussi que même de l'extérieur et à travers une fenêtre fermée la vision et la correspondance entre l'intérieur et l'extérieur sont peut-être possibles. Cette idée représente bien ce poème en prose qui met en présence des contraires et certaines correspondances qui peuvent en naître. De ces correspondances découle l'idée d'identité qui est véhiculée par le narrateur à la première personne. Essayons donc de voir comment ce poème en prose semble aborder les questions de l'identité et du sens en étudiant d'abord les oppositions qui sont présentes pour arriver aux correspondances et réseaux qui sont créés pour finir avec la mise en question d'un certain sens ou d'un sens certain.

Dès le début du poème en prose, la dualité entre fenêtre ouverte et fenêtre fermée apparaît. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, à savoir la supériorité d'une fenêtre ouverte qui offre un lien entre deux lieux différents, le texte semble indiquer une préférence pour la fenêtre fermée qui permet une vision plus importante. Le regard qui voit ces "choses" est indéterminé et la vérité exprimée semble être générale, "celui qui" peut-il donc être n'importe qui? En tout cas, l'idée semble s'appliquer à quiconque. La personne qui regarde est placée à l'extérieur de la fenêtre: "celui

qui regarde du dehors" (l. 1). Ceci semble bizarre dans la mesure où dans l'opposition dehors/dedans, l'intérieur semble constituer le côté le plus intéressant: "Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre" (ll.7-8). Ce qui se trouve à l'intérieur est donc ce qui retient l'attention et l'intérêt. La fenêtre et le verre qui la constitue offrent donc la possibilité de regarder et de voir à travers eux, l'idée de transparence semble primer ici. Ayant ainsi posé l'intérêt pour l'intérieur, le texte découvre une autre opposition: au sein de l'opposition intérieur/extérieur, la "chandelle" s'oppose au "soleil" et c'est paradoxalement à la faible lumière d'une bougie que l'on voit plus de choses qu'à la lumière brillante du soleil. Cependant la lumière qu'apporte la chandelle est décrite avec des éléments qui sont en général attribués au soleil: "Il n'est pas d'objet [...] plus *éblouissant* qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle" (ll. 5-6) (je souligne). Ceci constitue peut-être un renversement du cliché du soleil et de la lumière comme symboles de la vision éclairée ou de la connaissance et peut indiquer le fait que ce qui est essentiel à voir ne se découvre pas aussi facilement mais peut paraître obscur au premier abord. Dans la suite constituée de comparatifs de supériorité employés pour décrire les avantages de voir à l'intérieur d'une fenêtre, des termes contradictoires sont juxtaposés, comme par exemple "ténébreux" et "éblouissant" qui qualifient tous deux la "fenêtre éclairée d'une chandelle." Au sens littéral, "ténébreux" décrit l'inverse de ce qui est éclairé, c'est-à-dire quelque chose qui est sombre et qui est ici en contradiction totale avec "éblouissant" qui définit une chose qui se caractérise par une lumière vive. Cependant, dans un sens négatif, "éblouir" et "éblouissant" peuvent qualifier quelque chose qui séduit et qui aveugle et dont la lumière trop vive peut empêcher la vision. De plus au sens figuré, le mot "ténébreux" décrit ce qui est difficile à comprendre; ainsi, tous les adjectifs de l'énumération qui qualifient l'"objet" amènent à l'interpréter comme quelque chose qui ne se donne pas facilement à l'entendement, qui renferme une certaine difficulté de compréhension ou une pluralité d'interprétations possibles pour qui sait les voir: "Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux,

plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle" (p. 3-6). Ici apparaît donc la dualité et l'ouverture ou la fermeture des possibilités. Ainsi, à l'image de la fenêtre qui renferme tous ces possibles, le texte semble offrir une certaine ambiguïté et divers horizons à explorer grâce aux oppositions. C'est ce que note Tzvetan Todorov quand il s'interroge sur l'écriture de Baudelaire: "[...] il écrit des poèmes-en-prose, c'est-à-dire des textes, qui dans leur principe même, exploitent la rencontre des contraires" (p. 120). L'opposition que les fenêtres mettent en place par rapport à l'intérieur et à l'extérieur et par rapport à la possibilité de voir, semble figurer l'opposition qui se trouve au cœur du poème en prose qui met en présence des éléments opposés, des genres différents. Cependant, il semble que c'est grâce à l'opposition que la vision et la correspondance entre deux mondes soient possibles. Essayons donc de voir comment les correspondances semblent naître de l'opposition.

La troisième personne du singulier était utilisée dans le premier paragraphe, véhiculant l'idée d'objectivité et de valeur générale et impersonnelle des remarques, même si l'on pouvait relever des jugements de valeur subjectifs, notamment avec l'emploi de comparatifs indiquant les valeurs attribuées à différentes choses. Ce n'est que dans le deuxième paragraphe qu'apparaît un narrateur à la première personne qui semble mettre en place un certain nombre de réseaux et de correspondances. Il est intéressant de noter que c'est à ce moment qu'est introduite l'idée de la ville. "Par-delà des vagues de toits" (l. 10) laisse supposer que le narrateur se trouve en ville, séparé de la fenêtre qu'il regarde par des toits et peut-être par la fenêtre à travers laquelle il regarde. Dans la préface de l'ouvrage, c'est dans la ville que l'idéal de correspondance entre l'extérieur et l'intérieur, trouve son origine: "C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant" (p. 74). Ces deux derniers termes renvoient à ce qui était décrit dans le paragraphe précédent, à savoir: "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" (p. 74). Ici donc, dans la ville, le narrateur présente aussi des rapports entre intérieur et extérieur. A travers une fenêtre, tout en étant à l'extérieur, il va montrer qu'il y a une correspondance entre l'extérieur et l'intérieur d'une femme qu'il observe: "Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende" (ll. 12-14). Ainsi c'est avec l'extérieur de cette femme (son visage, son geste) et avec ce qui lui est extérieur (son vêtement) que le narrateur arrive à reconstituer son histoire, c'est-à-dire sa vie, son intérieur. Barbara Johnson parle de synecdoque pour qualifier le fait que cet extérieur, ce vêtement caractérise l'histoire, l'intérieur de cette femme. Elle note aussi que "l'aspect extérieur de la personne entrevue, qui se réduit à 'presque rien', entretient donc un rapport de continuité parfaite avec ce qui ne se voit pas" (p. 68). Plus loin dans le texte, une affirmation du narrateur montre que la correspondance entre intérieur et extérieur ne se réduit pas à cette femme mais qu'elle l'implique lui aussi: "Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même" (ll. 19-20). Ainsi comme le note B. Johnson, le rapport de continuité est "non seulement avec 'l'histoire de cette femme' mais aussi avec la vie de celui qui, par son regard, a 'vécu et souffert' dans l'autre" (p. 68). Ainsi le "je" vit et se construit par rapport à l'autre, à travers le regard et la perception qu'il porte sur l'autre. Le même principe serait valide si la personne était différente: "Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément" (ll. 16-17). La fenêtre permet donc une correspondance et, à travers l'autre, se reflète comme dans un miroir l'image de la propre identité du narrateur. L'autre est peut-être simplement le moi qui se distancie de lui-même et qui tente de se connaître par cette distanciation. Le mouvement du texte participe de cette idée puisque le début est plutôt impersonnel et comme nous l'avons noté plus haut, le narrateur à la première personne apparaît plus tard et c'est à la fin du texte que la progression semble aboutir quand le narrateur parle de son intériorité. Ainsi, à travers le réseau d'oppositions, la progression formelle semble correspondre à la

progression thématique (la forme correspond au contenu, l'extérieur à l'intérieur). Avec Todorov, nous pouvons remarquer que la correspondance s'associe à un système d'oppositions: "Chez Baudelaire, l'antithèse est nappée dans un système de correspondances" (p. 122). C'est en effet à partir des oppositions (notamment l'opposition entre le dedans et le dehors) que naissent les correspondances (correspondance entre l'aspect extérieur d'une personne et son intérieur et entre l'autre et le moi). Ainsi, oppositions et correspondances co-existent pour montrer ici le rapport entre le moi et l'autre, et même une certaine définition du moi par rapport à l'altérité. Todorov remarque bien que la correspondance a lieu au milieu de l'opposition, de la différence, mais il faudrait peut-être s'arrêter sur le caractère problématique de cette correspondance. Le texte semble offrir certains indices qui invitent le lecteur à se poser des questions et à mettre en cause la nature de cette correspondance. La métaphore semble donc mise en question et son échec entrevu attire l'attention du lecteur. Essayons donc de voir comment la correspondance est mise en doute et si cette mise en question peut être résolue.

Le doute quant à la validité des correspondances est en effet exprimé dans le texte. La notion de fictivité apparaît avec l'emploi du mot "légende" (p. 153, l. 14). Une légende est un récit merveilleux, c'est-à-dire surnaturel (ou exceptionnel), fictif qui raconte des faits historiques, véritables, mais qui les transforme par l'imagination. Ainsi ce qui correspondrait au dehors ne serait pas réel et le narrateur lui-même attire notre attention sur ce terme en se corrigeant: "l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende" (l. 14). Le fait qu'il se corrige et la présence après femme d'une virgule, qui invite une pause, mettent en évidence le mot "légende." De plus, l'idée du caractère fictif de la légende est explicitement formulée. C'est le narrateur lui-même qui semble s'adresser au lecteur et répondre d'emblée à une interrogation qui pourrait lui venir à l'esprit: "Peut-être me direz-vous: 'Es-tu sûr que cette légende soit la vraie?'" (ll. 21-22). Par le truchement d'un destinataire / lecteur potentiel, le narrateur pose la question de la réalité de la légende, donc de la réalité de l'intérieur de cette

femme et donc de sa propre identité, puisque c'est dans son rapport avec l'extérieur qu'elle se construit. La dernière phrase du poème en prose semble résoudre le problème. Mais c'est sous forme de question qu'il répond à la question posée, mettant déjà en doute toute résolution définitive et peut-être l'impossibilité de trancher et d'affirmer de façon arrêtée. De plus le narrateur semble disqualifier le doute soulevé en indiquant que la réalité n'a pas vraiment d'importance dans la définition de soi: "Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis?" (ll. 22-24). Barbara Johnson explique les conséquences d'une telle réponse pour le sujet: "ce 'qu'importe?' ne sert qu'à enlever à la polarité dehors/dedans tout contenu signifiant. Car si c'est un certain rapport avec le dehors qui garantit l'identité du 'je' qui regarde, et si l'"être' de ce dehors *n'importe pas* [...] comment ce dehors peut-il continuer à assurer l'"être' du dedans [...]?" (p. 69). Ainsi la correspondance entre l'intérieur et l'extérieur n'opère plus, l'illusion de la métaphore est mise à jour et la constitution du sujet est remise en cause: "Il n'est plus possible de déterminer où se trouve la frontière entre le moi et l'autre, et 'ce que je suis' devient le signe d'un signe, dont rien n'assure qu'il a un rapport avec un quelconque sens référentiel" (Johnson, p. 69). La correspondance entre l'autre et son identité et ainsi entre le moi et son identité ne fonctionne donc plus car la correspondance entre le signifiant et le signifié ne fonctionne plus. L'existence de l'autre est remise en question, ce qui entraîne la remise en question de l'identité du moi. Le moi subit donc une perte du sens; cette mise en question de l'identité du sujet reflète aussi la mise en question de l'identité du texte; la correspondance rêvée entre la forme extérieure et les aspects intérieurs n'est donc pas réalisée, réalisable. Ce poème en prose pose ainsi le problème de la définition du sujet, de tout sujet, et ainsi la définition de lui-même en tant que poème en prose et par là de la définition de l'écriture et de la lecture. Dans le texte, le rêve semble disparaître; en effet, la fin du premier paragraphe indique ce que le narrateur peut voir à travers la fenêtre fermée: "Dans ce trou noir ou lumineux *vit* la vie, *rêve* la vie, *souffre* la vie" (ll. 8-9) (je souligne). Plus loin, dans

l'expression de la correspondance du moi du narrateur avec l'autre, le rêve est effacé: "Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même" (ll. 19-20). Le mot "fier" qui comporte des connotations positives montre le succès et la satisfaction du sujet qui parle. Cependant, il est intéressant de remarquer que les verbes "vivre" et "souffrir" demeurent mais que "rêver" est omis. Ceci semble indiquer que la correspondance n'est pas totale et surtout cette disparition montre le danger possible de la perte du rêve, c'est-à-dire la perte du "miracle d'une prose poétique." Cet échec de la prose poétique serait l'impossibilité de faire correspondre la forme, l'extérieur (la ville, la société...) avec la conscience, l'âme, la rêverie, c'est-à-dire l'intérieur non palpable, et donc l'impossibilité de les inclure au cœur de la vie quotidienne. Ce serait l'échec du poète "d'accomplir *juste* ce qu'il a projeté de faire" (p. 74). Une critique peut être décelée ici, critique qui montre que dans la société tout ce qui est impalpable (la conscience, l'âme, le rêve) reste inexprimé, ne trouve pas de forme visible adaptée et donc que tout ce qui constitue la société est forcément matériel. De plus, les personnages à travers qui le narrateur vit ou aurait pu vivre sont qualifiés de pauvres: "une femme mûre, ridée déjà, pauvre" (ll. 10-11) et "un pauvre vieux homme" (l. 17); peut-être le narrateur cherche-t-il ainsi à correspondre avec ce qui est le moins matériel possible dans une société qui est caractérisée par le matériel et l'argent et qui divise sa population en classes selon les revenus de chaque individu; de plus, l'idée de souffrance au sein de cette société est présente dans le texte. Le poète amène peut-être le lecteur à une prise de conscience d'un manque, du manque de conscience dans la société industrielle et matérielle de la ville et de l'échec qui en découle. La métaphore rêvée n'est pas atteinte, la correspondance idéale semble impossible. Le rêve de l'idéal d'une prose poétique ne prend pas toujours forme et le poète, ainsi que le lecteur, continuent de le poursuivre; l'échec semble donc nécessaire et l'irrésolution inévitable puisqu'ils permettent de continuer à produire et à mettre à jour l'existence de cet échec. Cette idée semble aussi présente dans le poème en prose intitulé "Laquelle est la vraie?" où le poète

est condamné à rechercher toujours un certain idéal malgré la perte potentielle de celui-ci: "comme un loup pris au piège, je reste attaché, pour toujours peut-être à la fosse de l'idéal" (p. 160). Mais à quel idéal? Lequel est le vrai? La question du titre fait écho à la question posée ici dans le texte et laisse le lecteur pensif quant à l'interprétation à donner à ce poème. Cette question est donc importante ici mais elle peut aussi se poser dans la littérature en général, où le lecteur peut se demander comment et à quel niveau il doit lire tout texte littéraire. Parmi toutes les interprétations possibles, laquelle est la vraie? Le petit poème en prose est un lieu complexe qui pose les problèmes de l'identité du sujet, de la société, mais aussi de l'identité de l'écriture, de la lecture et du sens.

Ce poème en prose, par sa forme et par les questions qu'il soulève, nous a paru essentiel. Au sein des oppositions naissent des correspondances, mais ces dernières sont remises en cause et tout sens définitif semble échapper – sens et possibilité de la constitution du moi, mais aussi sens et possibilité du rêve de la prose poétique. La correspondance visée se trouve détruite inévitablement car Baudelaire met en scène le décalage qui existe entre l'intention et l'acte; cependant le poète continue sa quête, produisant ainsi les textes qu'il livre au lecteur pour éveiller peut-être sa conscience. Le deuil de la correspondance, le deuil de l'idéal sont mis en scène pour inviter le lecteur à réfléchir sur leurs sens et implications. Le poème en prose semble donc adresser au lecteur un texte qu'il a la responsabilité de lire sans lui laisser la possibilité de découvrir un sens vrai et unique mais en offrant un réseau de possibilités. Ceci rejoint l'idée de Barthes qui indique que "l'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer; l'écriture pose sans cesse du sens mais c'est toujours pour l'évaporer: elle procède à une exemption systématique du sens" (p. 66). Il semble en effet que ce petit poème en prose, à l'image des autres poèmes en prose du recueil n'offre pas au lecteur un sens définitif mais l'invite plutôt à creuser le texte et les mots pour entrevoir l'infinité d'horizons qu'ils renferment et pour l'inciter à

s'interroger sur le sens même, tout comme le poète s'interroge sur le sens et la possibilité ou l'impossibilité de son écriture. L'auteur livre au lecteur ses textes avec les avertissements qu'ils comportent, avertissements ou plutôt indices qui susciteront peut-être une remise en question. Par la mise en question de l'identité (du sujet et du texte) qui a lieu, le lecteur est amené à s'interroger, à se mettre lui-même en question et à prendre conscience des rapports vitaux qui existent entre l'individu, sa conscience, la littérature et la société ainsi que du danger et de l'échec potentiels que l'écriture expose et contient.

Ouvrages consultés

- Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.
- Baudelaire, Charles. *Le Spleen de Paris. Petits Poèmes en prose*. Paris: GF Flammarion, 1987.
- Johnson, Barbara. *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*. Paris: Flammarion, 1979.
- Todorov, Tzvetan. *Les genres du discours*. Paris: Seuil, 1978.

De Reverdy à *L'Esprit nouveau* (1920-1925): l'avant-garde en quête d'une littérature au-delà des mots

Roxana Vicovanu
Johns Hopkins University

Deux tendances et deux attitudes par rapport aux moyens linguistiques de la littérature définissent l'espace avant-gardiste de la première guerre mondiale et des années 1920. Elles correspondent aux deux figures emblématiques du modernisme que sont Mallarmé et Cendrars. L'avant-garde se définit en effet par l'exigence mallarméenne d'une littérature créée en cédant « l'initiative aux mots » (248), agencée par les mots eux-mêmes, et, à la fois, par le rêve d'une poésie « élastique » qui dépasse l'expression linguistique pour embrasser toutes les formes de vie: « Je ne trempe pas ma plume dans un encrier, mais dans la vie »¹, déclare Cendrars. Un paradoxe des avant-gardes est qu'elles cherchent la spécificité de la littérature et de la poésie au ras des mots, tout en essayant d'en élargir les limites et les territoires afin d'arriver à une équivalence entre poésie et vie.

J'essaierai d'esquisser ici une trajectoire encore approximative et d'indiquer quelques symptômes de ce paradoxe. Je m'arrêterai d'abord sur Pierre Reverdy, poète et théoricien, chez qui l'importance de la page comme unité spatiale du poème débouche sur une méfiance manifeste à l'égard des mots. Je m'attarderai ensuite sur le projet esthétique de *L'Esprit nouveau* (1920-1925), continuateur de la direction lancée par les revues *SIC* (1916-1919) de Pierre Albert-Birot et *Nord-Sud* (1917-1918) de Pierre Reverdy, qui illustre, à mon avis, le rêve avant-gardiste d'une poésie affranchie des mots. Ce bref survol servira aussi à mettre à jour un des mécanismes par lesquels la littérature s'est redéfinie à l'époque des avant-gardes: la mise en question, voire la mise à mort de son moyen privilégié - le langage.

Au-delà des mots: l'espace de la page

Dans les essais de critique et de théorie esthétique publiés entre 1917 et 1924, Pierre Reverdy insiste sur la

nécessité de redéfinir l'activité poétique, ce qu'il tente d'ailleurs d'opérer à travers ses propres poèmes publiés à partir de 1915. Selon Reverdy, la poésie doit être conçue non plus comme imitation, mais comme « création » ou « conception ». Elle doit définitivement rompre avec l'art descriptif ou expressif, avec l'anecdote ou le sujet, autant d'éléments qui l'ont longtemps reléguée dans une position secondaire et assujettie à des fins extérieures à elle. Credo majeur du modernisme, l'idée que l'art a son propre statut autonome et autoréférentiel fonde toute la création théorique et poétique de Reverdy de cette première période: « Créer l'œuvre d'art qui ait sa vie indépendante, sa réalité et qui soit son propre but, nous paraît plus élevé que n'importe quelle interprétation fantaisiste de la vie réelle [...] »², déclare-t-il. Créer, ce n'est plus raconter ou imaginer des histoires.³ L'anecdote et les sentiments étant des moyens d'émouvoir étrangers à l'art, l'émotion artistique pure est la seule admise, car la seule légitime: « Si l'œuvre produit alors une émotion, c'est une émotion purement artistique et non pas du même ordre que celle qui nous agite si un accident violent survient dans la rue sous nos yeux »⁴, précise Reverdy. C'est donc dans la « *présentation* » d'une émotion ou d'un fait quelconque comme élément ou matière d'art et non dans la « *représentation* » d'une anecdote que réside pour lui la clef de l'activité poétique.⁵ La *reprise*, la *représentation*, produisant le redoublement et la redondance par rapport à la réalité déjà existante, sont incompatibles avec l'art de création et avec sa dimension inaugurale. Reverdy souligne ainsi la différence fondamentale qu'il y a pour lui entre « *réalité de la vie et réalité artistique* »⁶.

Afin de définir cette réalité spécifiquement artistique, les recherches de Reverdy se dirigent vers le plan de la page. Le but avoué des poètes, après Mallarmé, est de créer une spatialité poétique qui s'engendre à partir de la forme des mots, des signes et des rapports entre les signes. La rumeur complice des mots, ainsi que le silence qui les hante depuis les blancs entre les vers, concourent à créer le sens poétique et à le circonscrire dans l'espace de la page. Les vers de Reverdy renvoient à cette affirmation de Mallarmé: « L'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient – a lieu – dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier:

significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers. » (396) Le poème « a lieu », se présente, prend forme sur la surface poétique qu'est la page. La feuille de papier dicte désormais ses propres lois au poète, elle impose ses propres limites spatiales, comme la toile dicte ses règles au peintre cubiste, et vient renforcer le refus du préétabli et du mimétique. La page n'est plus un simple support de l'écriture, elle est devenue un moyen de création poétique.⁷

Reverdy propose une nouvelle spatialité de la poésie, ponctuée par le déploiement même de l'écriture et par les configurations syntaxiques des mots sur la page. Sur les traces de Mallarmé qui souligne l'importance de « la Page » comme « vision simultanée » et comme « unité » (406) spatiale où viennent s'inscrire les signes, Reverdy insiste sur la forme-espace du poème qui organise la lecture de son sens: « Aujourd'hui, dit-il, chaque œuvre porte, liée à sa forme spéciale, toutes les indications utiles à l'esprit du lecteur. »⁸ Tout se joue donc sur le plan de la page qui, donnant son unité au poème, devient un être autonome et l'emporte sur les mots.

Dans l'ensemble des moyens poétiques de Reverdy, les mots ne comptent plus comme signes porteurs de significations et de toute une mémoire notionnelle. Ils n'appartiennent pas à l'ordre de l'esprit, mais à l'ordre de la matière: ils fixent, dans sa concrétion, l'écriture sur la page, car « *le propre d'une œuvre d'art littéraire est de ne pouvoir être conçue et réalisée autrement qu'écrite* »⁹, affirme Reverdy. Dans le processus créateur, les mots accueillent la substance poétique fournie par les opérations de l'esprit pour la rendre visible sur la page. Une conséquence de ce phénomène est que le style, pour Reverdy, n'implique pas une pratique ou une mise à l'épreuve particulière de la langue et de ses significations, car il défie les signes pour être plutôt « l'image » ou « l'expression juste de la pensée »: « [l']amour des mots tue le style »¹⁰, dira plus tard le poète. Insensible à l'évocation ou à la représentation, il ne les choisira plus désormais pour leur valeur expressive ou référentielle, mais pour leur valeur poétique, distincte de toute signification littérale. Seulement lorsque les mots se dégagent de cette dernière, « ils prennent dans l'esprit une valeur poétique. C'est à ce moment qu'on peut librement les placer dans la réalité poétique. »¹¹ Pour Reverdy, l'émotion artistique

pure est provoquée chez le lecteur à la fois grâce aux mots et malgré eux.

Puisque chaque fois ce sont des mots communs, ordinaires que le poète utilise, ce sera plutôt la manière, la façon particulière de les agencer qui fera naître l'émotion proprement poétique, d'où l'importance que prend la syntaxe en tant que disposition signifiante de mots.¹² « Il n'y a pas de mots plus poétiques que d'autres »¹³, l'idée traverse toute l'œuvre du poète qui exige pour ses images un langage dépouillé de toute suggestion ou allusion trop faciles. « Le beau langage et les mots précieux, les belles tournures sont des jeux raffinés et superficiels [...] » (Ct. Hubert 40), déclare-t-il, la poésie n'est pas là. En témoignent ses propres vers qui égrenent des mots simples, presque banals et, à force d'un usage trop répétitif, dépourvus de référentialité, car ils « paraissent épouser si étroitement les 'éléments' du réel qu'il ne font qu'un avec eux » (Hubert 41). Un pressentiment profond traverse l'œuvre de Reverdy, le même qu'exprime Laurent Jenny lorsqu'il écrit dans *La Parole singulière*: « "Mes" signes me demeurent toujours largement inappropriables. » (18) Pour le poète conscient de la réticence foncière de nos vocables à se singulariser dans le discours, « les mots sont à tout le monde » (Ct. Hubert 40).

Les signes de Reverdy ne célèbrent pas l'événement du sens; le seul événement recherché et visé par le poète est l'émotion poétique partagée et amplifiée par l'esprit du lecteur. Comme le souligne Etienne-Alain Hubert, on est ici à l'opposé du symbolisme et de son « culte du mot recherché pour lui-même » (25), car Reverdy « n'accorde aucun rôle d'aucune sorte au pouvoir suggestif du mot ou à cette "chair de mot" dont parle Mallarmé. Dans le processus d'association défini comme présidant à la création de l'image, pas de place pour un éventuel pouvoir du mot sur l'écriture. » (Hubert 24) En effet, la poésie de Reverdy frappe souvent lecteurs et critiques par l'impression que les mots manquent de substance, qu'ils sont inconsistants, marqués d'incomplétude, ce qui s'explique par leur incapacité d'atteindre la réalité poétique sans l'intervention de l'esprit. Ils sont le plus souvent comme les voix qui les rendent sonores, à savoir du bruit que le vent brouille ou disperse:

Et le vent disperse les têtes qui parlaient
 Les voix sont restées à peu près pareilles
 Les mots sont posés à mes deux oreilles
 Et le moindre cri les fait s'envoler. (*Plupart I* 166)

La littérature entière, vue comme entassement, comme conglomération de mots, devient une matière irrespirable, dépourvue de sens. Dans *L'esprit sort*, poème en prose de 1915, on étouffe sous la poussière des livres qui ne servent plus à rien; les idées, les mots qui charrient les idées, et les livres qui contiennent les mots sont illusoire, voire inutiles: « Que de livres ! Un temple dont les murs épais étaient bâtis en livres. Et là dedans [...] j'étouffais [...]. Et toutes ces idées si grandes ne bougent plus; elles dorment ou sont mortes. Il fait dans ce triste palais si chaud, si sombre ! (*Plupart I* 43)

Ce fragment met en évidence l'appréhension qu'a Reverdy de voir les discours sombrer dans le verbiage, ainsi que le déni de tout pouvoir signifiant que le commerce interlocutoire et la tradition littéraire accordent généralement à nos mots. L'« art de grande réalité »¹⁴ que défend Reverdy s'oppose à toute forme artificielle de poésie issue ou inspirée de l'érudition et de la fréquentation des livres du passé. La poésie fuit les choses, les livres et tout autre élément qui pourrait l'enfermer dans un monde sans vie et trop immobile.

Les signes de Reverdy, loin d'être auguraux, loin de faire événement dans le discours, en préparent la sourde implosion par leur perpétuel éclatement sur la page. En simplifiant la syntaxe et le vocabulaire, Reverdy se refuse à exploiter les possibilités infinies, les multiples virtualités d'expression de la langue. Pour lui, il ne s'agit plus d'exprimer; à l'exception des plus familiers et des plus simples, les mots tombent en disgrâce une fois que le souci de la représentation ou de l'expression est remplacé par l'intérêt pour la « présentation » et pour l'image poétique inscrite dans la page.

Au-delà de la page: l'espace de la vie¹⁵

Reverdy exclut toute relation intermédiaire, moyennée par des symboles, entre l'art et le réel, entre l'art et la vie¹⁶. En voulant créer un art « en contact direct avec la vie qui est sa

seule source»¹⁷, il exprime une fin que poursuivent, sous formes diverses, toutes les avant-gardes.

Les vingt-huit numéros de la revue *L'Esprit nouveau*, créée par le peintre Amédée Ozenfant, l'architecte Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) et le poète Paul Dermée, ne font pas exception. Dans l'histoire du modernisme artistique français, *L'Esprit nouveau* marque une nouvelle direction qui se définit par la promotion d'une « esthétique vivante », fondée sur la collaboration entre arts et sciences et débordant dans tous les domaines de l'existence pour devenir véritable norme de vie.

« Montrer l'esprit unitaire qui anime dans leurs recherches les différentes élites de notre Société »¹⁸ afin « de faire saisir à chacun le mécanisme général qui meut le monde actuel »¹⁹, tel est le programme que Jeanneret et Ozenfant annoncent dès le premier numéro et qui déclare leur implication profonde dans la vie de l'époque, de même que leur désir de « montrer » ou d'éduquer. Dans ce dessein, la revue prend pratiquement le pouls de la vie artistique et esthétique de l'époque, telle qu'elle se manifeste dans les domaines les plus modernes de « l'activité humaine », se voulant « la première Revue du monde consacrée à l'esthétique de [son] temps, dans toutes ses manifestations »²⁰. Cette volonté d'universalité se manifeste non seulement dans le choix des activités auxquelles se consacre la revue (architecture, peinture, littérature, cinéma, musique, cirque, gymnastique, automobiles, vie politique et sociale, sciences, sport, etc.), mais aussi dans l'attention portée à ce qui se passe au-delà de la France (dont témoignent, par exemple, maints comptes rendus portant sur l'actualité de la littérature espagnole, allemande, polonaise etc.). Tous les articles sont traversés par un intérêt constant pour l'évolution des esthétiques modernistes, pour le nouveau. L'« élaboration d'une esthétique expérimentale » est d'ailleurs l'un des mots d'ordre de son programme. Les défenseurs de l'esprit nouveau répertorient les « tendances » de la vie moderne « dans tous les domaines » afin de « [l]es accoucher de leurs possibilités »²¹, d'où l'ampleur de leur entreprise esthétique. L'impératif moderne de l'expérimentation, de l'exploitation des potentialités se déplace et se généralise, ne visant plus seulement le langage, la littérature ou les arts plastiques, mais

l'ensemble des aspects de la vie moderne. Le projet d'Ozenfant et de Jeanneret va donc au-delà des domaines des arts « en engageant, comme le note Joseph Abram, une réflexion systématique sur l'Esprit Moderne dont ils tentent de fixer les principes » (10). Ce qui distingue *L'Esprit nouveau*, c'est donc la volonté d'être l'expression vivante de son temps, attitude qui résume « l'esprit nouveau » défini par Apollinaire et qui atteste la tendance des avant-gardistes de 1910-1920 à être simultanément prophètes et apprentis de la modernité.²²

Malgré son sous-titre de « Revue internationale de l'activité contemporaine » (à partir du n° 4), dont en particulier « les arts, les lettres et les sciences », *L'Esprit nouveau* opère une mise en marge assez visible de la littérature. Dans la hiérarchie des arts établie par Ozenfant et Jeanneret, la littérature n'est plus au sommet, étant considérée davantage comme un reflet que comme une pratique de la vie et de l'esprit modernes. Passive, elle enregistre à la façon d'un baromètre²³ la sensibilité de l'homme moderne au lieu de participer à sa formation.

La mise en marge est accentuée par des articles qui proclament la fin de la littérature écrite: « C'est bien fini le temps où la poésie ne valait que découpée en bouquins »²⁴, annonce un article sur les automobiles. Tout comme Apollinaire, Marinetti ou Cendrars écrivant ce vers en 1914: « Je ne lis plus les livres qui ne se trouvent que dans les bibliothèques » (94), *L'Esprit nouveau* ne conteste pas la poésie ou la littérature, mais rejette plutôt le langage comme leur unique support et le livre en tant qu'institution, dépositaire d'une poésie qu'il ne peut pas mettre en acte ou rendre vivante²⁵. « Rimer bien, limer bien, exprimer bien, tourner bien, c'est la même chose », peut-on lire plus loin dans le même article. Ces constatations nous sont données sous la forme d'un hypothétique dialogue avec Anatole France, symbole d'un goût dépassé, insensible aux nouvelles formes de poésie de l'époque: « Ces courses aussi, Anatole France, ironise l'auteur, où vous ne voyez que poussière de caoutchouc et vaines agitations, il me semble pourtant qu'elles provoquent de beaux mouvements de ces hommes qui tournent à deux cents à l'heure: ils nous [...] prouvent que nous pouvons nous intéresser à d'autres déclenchements que ceux de l'amour. » La

poésie statique des livres se trouve ainsi dévaluée au profit de celle qui bondit « à deux cents à l'heure » dans les automobiles de courses, « ces lyriques engins, fils des poètes du mouvement ». Refusant l'étalage déplacé d'une affectivité désuète, elle envahit le réel et s'inscrit dans la logique de fabrication en série des objets modernes²⁶.

Cela correspond à la redéfinition de l'œuvre d'art que proposent les dirigeants de *L'Esprit nouveau*: elle est désormais comprise comme œuvre d'art et de science, fabrication d'un objet qu'on ne valorise plus pour son unicité, son originalité et sa permanence, mais pour des qualités « standard » plutôt réservées à la sphère du quotidien et de la consommation immédiate: efficacité, agrément, reproductibilité en série, utilité, possibilités de manœuvre accessibles à tous. L'œuvre, picturale, littéraire ou autre cesse d'être le lieu unique de l'expérience créatrice et le moment privilégié d'une émotion artistique inégalable. À travers *L'Esprit nouveau*, elle est vouée à récupérer, à réintégrer, à faire de nouveau sienne cette émotion propre à la vie que Reverdy lui refusait au nom d'une plus grande pureté, et dans le même mouvement à contaminer en retour la vie par sa dimension proprement artistique. Construction rigoureuse et harmonieuse de formes qui dépasse l'accidentel, qui organise les sensations et qui répond au « besoin d'ordre »²⁷ de l'homme, l'œuvre artistique est posée comme le modèle et le correspondant d'une vie à son niveau le plus achevé, le plus cohérent, dans un épanouissement à la fois libre et rigoureusement concerté, plénitude d'autant plus authentique qu'elle est vécue. L'art arrive ainsi à se confondre avec la vie qui, dans l'infinité de ses formes et manifestations, le dépasse tout en élargissant ses territoires.

À l'instar de ses compagnons avant-gardistes, *L'Esprit nouveau* vise à élargir le domaine du poétique pour y englober, au-delà des mots, tous les aspects de la vie moderne. Affranchie des mots et des livres, n'en gardant que la cadence d'un rythme et la marque d'une activité (*rimer, limer, exprimer, tourner*), la poésie fait siens des objets, des pratiques et des formes qui n'en étaient pas dignes auparavant. On ne veut plus de littérature, mais on exige du lyrisme, état d'esprit correspondant à l'époque de grand progrès dont la revue se veut le témoin et le moteur, état riche de possibilités qui s'obtient seulement à

force d'éliminer « les vieilles habitudes encombrantes ». Ce « lyrisme » secondé d'une « nouvelle discipline morale »²⁸ est donc compris comme création, création d'une société nouvelle qui passe par la création d'un nouvel homme: « L'œuvre sort de nous-mêmes; c'est donc nous qu'il faut créer d'abord »²⁹, s'exalte Ozenfant. Il s'agit donc d'élargir au pouvoir de tous les hommes ce qui n'était jusqu'alors qu'à la portée des poètes.

La suprématie du mot et de la littérature qu'il véhicule a pris fin, semble dire au fil de ses pages *L'Esprit nouveau*. Le refus de l'expression linguistique, symptôme du « dépassement de l'art » (Jenny *La fin* 108) prôné par les modernistes, débouche ici sur une perte de légitimité de l'art littéraire, auquel succède le règne du « lyrisme » (et non pas de « la lyrification »), de la poéticité des faits appréhendés de façon immédiate: « L'art littéraire, plastique ou musical, cesse d'être comme autrefois la lyrification nécessaire d'une réalité [...]; *la vie actuelle, sa magnifique intensité, son aspect même satisfont une large part de nos besoins de poésie. Ceci limite et précise le champ de l'art. L'art de ce temps ne sera pas, la poésie étant celle des faits*, ou il sera un art extrêmement pur et élevé [...] »³⁰, écrivent Ozenfant et Jeanneret. On retient l'arrêt de mort pour l'art littéraire qui risque de devenir redondant par rapport à la réalité déjà poétique, arrêt confirmé par Dermée: « la victoire du lyrisme est gagnée. Tout apparaît aujourd'hui intensément lyrique, et trop lyrique peut-être pour devoir encore être chanté. »³¹

Aux recherches de Reverdy d'une poésie inscrite dans l'espace de la page, succèdent les articles de *L'Esprit nouveau* proclamant la fin de la littérature et de la poésie écrite. Pour Ozenfant et Jeanneret, la quête d'un espace garant de la spécificité de l'art est toujours valable, mais cet espace est à conquérir différemment à travers l'urbanisme et l'architecture, à travers la forme vivante qu'ils mettent en place. L'enjeu est de donner une forme esthétique à l'existence tout entière, en commençant par le corps et en continuant par l'espace privé et public. La poésie moderne est désormais la poésie urbaine: au jeu de plans que donne à voir la feuille de papier de Mallarmé ou de Reverdy succède le jeu d'espaces qu'exhibe la cité envisagée par Le Corbusier.

La place et le rôle de la littérature dans cette revue sont symptomatiques de l'évolution que celle-ci a connue dans ce début agité de siècle. Au fil des avant-gardes, en effet, la littérature ne cesse de faire son propre procès et de se remettre en question. De journal intime, elle devient entre les mains des animateurs de l'esprit nouveau journal de bord de toute une époque, où ce n'est pas celui qui écrit qui fait avancer les choses mais le travail en commun de toute une société. Sa nouvelle fonction, teintée d'utopie, est de rendre compte du « collectif des événements »³², ce qui la promet en même temps au partage de toute une communauté. Les mots perdent leur pouvoir démiurgique et s'allient dans cette nouvelle entreprise aux autres activités qui engagent l'homme au sein de la société.

L'une des formes typiques que prend le rêve d'une poésie dépassant les limites du langage est ainsi l'effacement du sujet ou de l'individu: la méfiance envers les mots entraîne le refus de l'instance qui les profère et qui tente de se saisir dans le discours. La « disparition élocutoire du poète » (Mallarmé 248), au profit ou au-delà des mots, a marqué toute une partie des avant-gardes artistiques et littéraires, héritières d'une « crise de vers » qu'elles ont prolongée et redoublée.

Notes

1. Cité par Jean-Carlo Flückiger, « Avant-Propos ». *L'Encrier de Cendrars: Actes du Colloque de Berne, Neuchâtel, La Chaux-de-Fonds 1987. Cahiers Blaise Cendrars 3* (Montreux: La Baconnière, 1989), 16.

2. « Essai d'esthétique littéraire », NS 4-5 (juin-juillet 1917) 4. « Cette œuvre, ajoute-t-il (6), devra avoir sa réalité propre, son utilité artistique, sa vie indépendante et n'évoquera rien autre chose qu'elle même. »

3. « Pour créer, *ce qui n'est pas imaginer*, on ne part pas d'un fait, mais de l'idée que l'on a de la possession de ses moyens. » « Essai d'esthétique littéraire » 6. C'est nous qui soulignons.

4. « Essai d'esthétique littéraire » 6.

5. « Une œuvre d'art ne peut pas se contenter d'être une *représentation*; elle doit être une *présentation*. », *Certains avantages d'être seul*, SIC 32 (oct. 1918), repris dans *Nord-Sud*, *Self Defence* 133.

6. « Essai d'esthétique littéraire » 6.

7. Sur l'importance de l'esthétique « présentative » de Reverdy et sur les « moyens » qu'elle met à l'œuvre, cf. Jenny, *La fin de l'intériorité* 101-113.

8. « Note », NS 8 (oct. 1917) 2.

9. « L'Émotion », NS 8 (oct. 1917) 3.

10. *Le Gant de Crin* 56.

11. *Nord-Sud*, *Self Defence* 107.

12. Cf. « Syntaxe », NS 14 (avril 1918). Sans pagination.

13. *Cette émotion appelée poésie. Ecrits sur la poésie (1932-1960)* 34.

14. *Nord-Sud*, *Self Defence* 20.

15. Cette partie a fait l'objet d'une plus ample présentation de la revue *L'Esprit nouveau* dans le cadre du colloque *Les oublié(e)s des avant-gardes européennes*, organisé par l'Université de Savoie à Chambéry les 20-21-22 novembre 2003.

16. « Nous sommes à une époque de création artistique [...] où l'on crée des œuvres qui, en se détachant de la vie, y rentrent parce qu'elles ont une existence propre, en dehors de l'évocation ou de la reproduction des choses de la vie. » *Nord-Sud, Self Defence* 20.
17. « Chroniques », NS 15 (mai 1918). Sans pagination.
18. *Programme de L'Esprit nouveau*, EN 1 (1920). Sans pagination.
19. « Ce que nous avons fait, ce que nous ferons » [note de la direction], EN 11-12 (1921) 1213.
20. EN 1 (1920). Sans pagination.
21. EN 1 (1920). Sans pagination.
22. Cf. Pierre-Olivier Walzer, « L'Esprit nouveau dans "L'Esprit nouveau". » *L'esprit nouveau dans tous ses états* (Paris: Minard, 1987): 171-181.
23. Cf. « La littérature, graphique de la sensibilité humaine, indique fidèlement ces sautes de vent sur les hauts-plateaux de l'intelligence. Girouette, elle suit le souffle, mais ne le dirige pas. » Jean Epstein, « Le phénomène littéraire », EN 8 (1921) 856.
24. O. [Ozenfant ?], « Grand prix de l'automobile club de France », EN 18 (1923). Sans pagination.
25. À consulter sur cette question très importante du livre Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires (Avant-gardes 1920-1970)*. Paris: PUF, 1997.
26. Cf. Ch.-É. Jeanneret, « Construire en série », *Almanach d'architecture moderne* ([Paris] Coll. de « L'Esprit nouveau », 1925): 77-82, où il ridiculise l'opinion commune selon laquelle

« construire en série dans les choses de l'art et de l'architecture, c'est tourner le dos à l'art, à la bienfaisance [sic], à la dignité ».

27. A. Ozenfant et Ch.-É. Jeanneret, « Sur la plastique », EN 1 (1920) 38.

28. « Une éthique » [note de la rédaction], EN 18 (1923). Sans pagination.

29. Ozenfant, « Ce mois passé », EN 19 (1923). Sans pagination.

30. EN 18 (1923). Sans pagination. C'est nous qui soulignons.

31. Paul Dermée, « L'esthétique du langage », EN 19 (1923). Sans pagination.

32. Theo van Doesburg, « Manifeste 2 de "De Stijl" 1920 », EN 1 (1920) 83.

Ouvrages consultés

Abram, Joseph. « "Hiératisme" et modernité: la revue *L'Esprit nouveau*. » *Les Cahiers de la recherche architecturale* 12 (nov. 1982): 8-22.

Cendrars, *Du monde entier. Poésies complètes 1912-1924* Paris: Gallimard, 2002.

Jenny, Laurent. *La Parole singulière*. Paris: Belin, 1990.

_____. *La fin de l'intériorité: Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*. Paris: PUF, 2002.

Hubert, Étienne-Alain. *Circonstances de la poésie: Reverdy, Apollinaire, surréalisme*. Paris: Klincksieck, 2000.

L'Esprit nouveau: Revue internationale d'esthétique [1-4]
Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine [4-28]. Paris. 1920-1925 (en abrégé EN).

Mallarmé, Stéphane. *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Paris: Gallimard, 1989.

Nord-Sud: Revue littéraire. 1917-1918. Paris: Jean-Michel Place, 1980 (en abrégé NS).

Reverdy, Pierre. *Nord-Sud, Self Defence et Autres Ecrits sur l'Art et la Poésie (1917-1926)*. Paris: Flammarion, 1975.

_____. *Cette émotion appelée poésie. Écrits sur la poésie (1932-1960)*. Paris: Flammarion, 1974.

_____. *Le Gant de Crin*. Paris: Flammarion, 1968.

_____. *Plupart du temps I, II (1915-1922)*. Paris: Gallimard, 1969.

ACKNOWLEDGEMENTS

*The Romance Languages Graduate Association would like to extend its gratitude to the following individuals, departments and organizations whose support facilitated the publication of this edition of **Romance Review**.*

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

Dean Michael Smyer and the Graduate School of Arts and Sciences

The Department of Romance Languages and Literatures,
especially:

Professor Franco Mormando, *Department Chair*
Professor Harry Rosser, *Director of Graduate Studies*
Ms. Johanna Doyle, *Administrative Secretary*
Mr. Ismaeil Khaksari, *Departmental Secretary*

The Graduate Student Association of Boston College