



BOSTON COLLEGE

Romance Languages Graduate Association
Department of Romance Languages and
Literatures

Eduardo Arroyo

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

© 2003 Artists Rights Society (ARS)

NEW YORK/VEGAP, MADRID

ROMANCE REVIEW



Graduate Student Literary Review

*Romance Languages
and Literatures*
BOSTON COLLEGE

*Volume XV
Fall 2005*



Digitized by the Internet Archive
in 2016

<https://archive.org/details/romancereview15bost>

ROMANCE

REVIEW

Editor

Alberto Villate-Isaza

Associate Editors

Curtis Cordell

Anna Cafaro

Carlos Abaunza

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 2005 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

PRESENCE AND ABSENCE IN LANGUAGE AND LITERATURE

TABLE OF CONTENTS

Écrire à deux mains: le sujet de l'écriture dans L'espace littéraire
de Maurice Blanchot

Kathryn Chenoweth – *Brown University*

9

If Only the Text Became Flesh and Dwelled among Us.
Unamuno's Utopian Reading of *Don Quixote*

Diana Roxana Clintoc – Johns Hopkins University

17

Absence de mémoire ou présence de l'oubli et l'émergence de la
conscience individuelle dans les *Essais* de Montaigne

Valérie Dionne – Princeton University

30

Changing Times: The Post and Temporal Manipulation in Mme.
De Sévigné's *Lettres*

Ben Huberman – *University of Pennsylvania*

47

In the End Was the Word: The Negotiation of Double Absence in
W, or The Memory of Childhood

Glenn Jellenik – University of Colorado, Boulder

57

La (in)comunicación en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz de Castillo: cuestiones de entendimiento, poder y manipulación

Sarah Link – *Boston College*

67

Figuring Absence in Proust's *Albertine disparue*

Alina Opreanu – *Harvard University*

88

Blasetti ed il fantastico: *La Corona di ferro*

Fulvio S. Orsitto – *University of Connecticut*

103

Il gioco della parola trasformatrice: l'amicizia fra Saladino e Melchisedech (Decameron 1.3)

David Sulewski – *Boston College*

130

El laberinto de Artemio Cruz

Natàlia Verjat – *Boston College*

142

Acknowledgements

154

**Écrire à deux mains:
le sujet de l'écriture dans L'espace littéraire de Maurice
Blanchot**

Kathryn Chenoweth
Brown University

*La parole poétique n'est plus parole
d'une personne: en elle, personne ne
parle et ce qui parle n'est personne.*

Maurice Blanchot *L'Espace
Littéraire*

On aurait pu intituler cet essai « le *non-sujet* de l'écriture chez Blanchot », « *les sujets* de l'écriture », ou bien « le *sujet* (?) de l'écriture ». En effet, l'essentiel sera non seulement de comprendre le statut du sujet de l'écriture chez Blanchot, mais, comme le suggère la citation ci-dessus, de voir à quel point il serait même possible de parler d'un « sujet » blanchotien – surtout lorsqu'on reconnaît le fait qu'il a été un des premiers à mettre en cause la présence du sujet dans l'œuvre littéraire. Essentiels aussi seront les termes *absence* et *présence*, termes peut-être les plus récurrents et pourtant les plus difficiles à saisir dans le texte de Blanchot. Nous verrons que pour lui l'œuvre littéraire ne participe pas à une dialectique de présence et d'absence ; il nous restera à discerner s'il en va de même pour le sujet de l'écriture.

Dans un premier temps, nous entendrons par « sujet de l'écriture » le sujet tel qu'il existe en passant par le langage littéraire. Pour mieux cerner ce sujet, il faudrait tenir compte de la spécificité du langage littéraire pour Blanchot. Dans *L'espace littéraire*, il insiste sur le fait que ce langage diffère radicalement de celui de l'usage ordinaire ; écrire, suggère-t-il, c'est « retirer le langage du cours du monde » (Blanchot 21). C'est à partir de sa lecture de Mallarmé que Blanchot va élaborer sa propre conception

de la spécificité de la littérature. Dans la partie du texte qu'il intitule « L'expérience de Mallarmé », Blanchot reprend la division mallarméenne du langage entre la parole « brute » et la parole « essentielle » pour souligner la rupture que constitue pour lui l'acte d'écrire. La parole « brute » se résume en un échange silencieux, un échange où « rien ne s'échange, où il n'y a rien de réel que le mouvement d'échange, qui n'est rien ». Ici, le langage est « instrument » (d'après Heidegger), ou bien « reportage » (comme le dit Mallarmé). Pour Mallarmé la narration et la description appartiennent à cette parole brute ou immédiate, ce reportage qui « nous donne les choses dans leur présence, les 'représente' ». La parole essentielle du poète, au contraire, « éloigne » les choses, « les fait disparaître »; c'est un langage qui évoque et qui suggère. Le langage du poète ne sert plus à désigner la présence d'une chose ; ici il donne lieu à une absence. Pour Mallarmé, il s'agit de la vibration de l'idée pure en l'absence de la chose. En s'écartant du réel, en faisant apparaître non pas des objets réels mais des images, l'œuvre littéraire crée un monde virtuel, un monde fondé sur rien, renvoyant à rien, un monde où le langage devient pure image et virtualité.

Si, selon Mallarmé, la parole essentielle du poète se distingue de la parole brute du monde en ce qu'elle fait disparaître les choses au lieu de les faire apparaître, Blanchot ira encore plus loin, jusqu'à remettre en question la présence accordée aux choses par le mode « brut » ou représentatif :

La parole brute n'est nullement brute. *Ce qu'elle représente n'est pas présent.* [...] Rien de plus étranger à l'arbre que le mot arbre, tel que l'utilise la langue quotidienne. Un mot qui ne nomme rien, qui ne représente rien, qui ne se survit en rien, un mot qui n'est même pas un mot et qui disparaît merveilleusement tout entier tout de suite dans son usage. (39, je souligne)

Alors, même dans la parole qui semble la plus immédiate, celle de l'usage quotidien, le mot existe en l'absence de la chose – le

signifiant pour Blanchot est toujours « étranger » au signifié. *Rien* n'est jamais (re)présenté, même dans le langage ordinaire du monde. Alors, ce qui distingue la parole brute de la parole essentielle ne peut plus être la présence du signifié dans le signifiant. C'est plutôt l'*usage* de la parole brute, par lequel « nous sommes renvoyés au monde », qui marque sa différence de la parole essentielle. Selon Blanchot, la présence des objets est une illusion du langage produite par l'usage ordinaire qui « sert d'abord à nous mettre en rapport avec les objets » (40). Ce que nous prenons pour l'immédiat dans la vie quotidienne n'est que l'habituel, effet de ce pouvoir du langage de dissimuler sa fonction médiatrice. Le langage du monde se dissimule, « se tait comme langage » pour donner la parole aux êtres.

Ainsi, si l'écrivain est censé « retirer le langage du cours du monde », c'est afin de briser cette illusion que les êtres parlent. Alors on retrouve l'« essentiel » dans le langage du poète en ce que « les êtres se taisent » pour rendre la parole au langage. Nous ne sommes plus renvoyés au monde, et ce qui apparaît est cette absence au fond de la parole, « car, écrit Blanchot, précisément rien est au travail dans les mots » (44). Si « le monde se tait » dans cette parole essentielle, le sujet en tant qu'il appartient au monde est chargé de se taire aussi : « La parole poétique n'est plus parole d'une personne : en elle, personne ne parle et ce qui parle n'est personne, mais il semble que la parole seule se parle. Le langage prend alors toute son importance » (42). L'illusion de la présence des êtres dans le langage habituel implique ainsi le sujet en tant qu'être qui parle. Pour écrire, l'écrivain doit se soumettre à la négativité du langage, à son « pouvoir de renvoyer et de revenir à rien » (47). Nous avons vu qu'il faut pour écrire une rupture par rapport au monde et aux choses ; ici nous pouvons remarquer que ce que Blanchot appelle la "solitude essentielle de l'écrivain" doit être effectuée comme une rupture au niveau subjectif, c'est-à-dire dans l'identification du sujet au langage, ou celle du sujet à lui-même qui passe par le langage ordinaire. « Écrire, c'est briser le lien qui unit la parole à moi-même, briser le rapport qui, me faisant parler vers 'toi,' me donne parole dans l'entente que cette parole

reçoit de toi, car elle t'interpelle, elle est l'interpellation qui commence en moi parce qu'elle finit en toi. Écrire, c'est rompre ce lien » (20-21). Libérer les mots de l'instrumentalité, c'est abandonner également leur fonction de *nous* dire, de nous représenter en tant que sujets. « Céder l'initiative aux mots », selon la formulation mallarméenne reprise par Blanchot, c'est pour l'écrivain renoncer à être un sujet qui trouve son être dans le langage. « Il peut croire qu'il s'affirme en ce langage, écrit Blanchot, mais ce qu'il affirme est tout à fait privé de soi » (21).

Ce n'est plus alors « moi » qui parle, mais « personne ». L'écrivain « perd le pouvoir de dire 'Je' » en y substituant le « Il » *impersonnel*, ce qu'il appelle le « Il sans figure ». Ce n'est pas un acte sans conséquence ; par ailleurs Blanchot le décrit comme étant « le pire malheur ». L'écrivain se donne forcément au non-être, à la mort. D'où tout le risque d'écrire, « risque qui atteint l'usage normal du monde, l'usage habituel de la parole, qui détruit toutes les assurances idéales, qui ôte au poète la sûreté de vivre, l'expose enfin à la mort, mort de la vérité, mort de sa personne, le livre à l'impersonnalité de la mort » (136). Ne pouvant plus s'exprimer, ne pouvant plus s'approprier à lui-même dans le langage, l'écrivain retrouve en lui-même une absence essentielle, un manque de l'être du langage qui ne l'épargne pas. C'est ceci que Blanchot appellera « l'expérience de Mallarmé » : « Malheureusement, écrit Mallarmé, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent. L'un est le Néant... L'autre vide que j'ai trouvé est celui de ma poitrine » (in Blanchot 136). Mallarmé relie ainsi les deux « abîmes » ouverts par la parole essentielle, cette parole qui révèle sa propre structure ontologique de négation. D'une part l'absence de la vérité et de la présence du monde, d'autre part un abîme à l'intérieur du sujet. Néant du sujet de l'écriture, vide dans lequel personne ne parle, ou plutôt où le sujet ne peut parler que depuis sa propre absence : c'est l'espace littéraire de la négation où *rien* ne passe par le langage, où seule l'absence parle, cette absence au langage.

Ce vide que Blanchot, à l'instar de Mallarmé, présente comme condition fondamentale ou originaire de l'écriture, on peut

dire qu'il marque une hétérogénéité radicale du sujet par rapport au langage. Selon Blanchot, la parole brute et la parole essentielle coexistent comme « deux formes presque sans rapport » pour constituer une sorte de bilinguisme à l'intérieur de la langue, un « double état de la parole ». Pour écrire il s'agit alors d'un devenir du langage dédoublé par la rupture poétique, ou d'un « cheminement » vers la parole essentielle : « L'écrivain est en chemin vers une parole qui n'est jamais déjà donnée : parlant, attendant de parler » (*ibid.*). Il en va de même pour le sujet de l'écriture ; si le « Il » doit se substituer au « Je » pour écrire, le rapport social des êtres dans le monde – ce monde qui exige l'illusion de la présence et l'identification du sujet au langage – continue à être présent dans le texte de Blanchot comme ce à partir de quoi l'écart du sujet aura lieu. « 'Il,' c'est moi-même *devenu* personne, autrui *devenu* l'autre, c'est que, là où je suis, je ne puisse plus m'adresser à moi et que celui qui s'adresse à moi, ne dise pas « Je », ne soit pas lui-même » (23, je souligne). Il s'agit donc d'un devenir-autre – ou bien d'un devenir-personne – du sujet à travers une rupture qui est aussi, me semble-t-il, un horizon.

Dans la partie du texte intitulée « La solitude essentielle », Blanchot met en cause la maîtrise que l'écrivain peut espérer maintenir en écrivant – sur les mots, sur le sens des mots, et surtout sur lui-même. Il nous offre comme métaphore de l'hétérogénéité subjective l'image des deux mains de l'écrivain, l'une qui écrit et l'autre qui n'écrit pas. Celle qui écrit il appelle la main « malade » : « La maîtrise de l'écrivain n'est pas dans la main qui écrit, cette main 'malade' qui ne lâche jamais le crayon, qui ne peut le lâcher, car ce qu'elle tient, elle ne le tient pas réellement, ce qu'elle tient appartient à l'ombre, et elle-même est une ombre » (18-19). C'est cette main-ci qui participe à l'écart de l'écriture, c'est elle qui devient « ombre » dans la virtualité du langage poétique. Si elle est « malade », c'est qu'elle chemine déjà vers la mort. Mais il existe cette autre main, celle qui appartient au monde et non pas à l'écriture : « La maîtrise est toujours le fait de l'autre main, celle qui n'écrit pas, capable d'intervenir au moment où il faut, de saisir le crayon et de l'écarter » (19).

Nous constatons alors deux conceptions différentes du sujet chez Blanchot. D'un côté il y a le sujet dédoublé, l'écrivain à deux mains engagé dans un procédé de devenir, mais qui reste fondamentalement dialectique; il y a toujours une main maître de sa plume qui peut intervenir pour reprendre le crayon, même si la main malade « esquisse un lent mouvement et essaye de rattraper l'objet qui s'éloigne [...], ombre d'une main glissant irréellement vers un objet devenu son ombre » (19). C'est le sujet qui peut encore dire « Je » mais qui se dirige vers le « Il ». De l'autre côté est le non-sujet, qui existe presque comme un pli à l'intérieur de ce premier sujet dédoublé et dialectique : ce sujet est la malade toute seule, c'est l'abîme du non-être, le « Il » impersonnel où il n'y a plus de « Je », ce « Quelqu'un » qui est là quand il n'y a plus personne. « Désormais, ce n'est pas Mallarmé qui parle, mais le langage se parle, le langage comme œuvre et l'œuvre du langage » (42). Ce dernier sujet est effectivement le sujet du langage littéraire, celui qui s'anéantit pour céder l'initiative aux mots, cet être dépossédé qui a renoncé à son être, celui qui se vide et se sacrifie pour l'œuvre. Ce sujet-ci est pris dans une sorte de devenir-langage, et pourtant il ne connaît pas de dialectique, c'est-à-dire qu'il est sans abri, dehors de façon absolue; dans la logique de la négativité blanchotienne, il n'y a aucun moyen de le faire revenir.

Nous avons donc à la fois des conceptions, peut-être contradictoires, dialectique et non-dialectique du sujet; lorsqu'il s'agit de l'œuvre littéraire, il est toujours question du non-dialectique, et d'une ontologie différente de celle de la dualité présence-absence. Le langage de l'écriture est cette parole essentielle qui donne lieu à l'absence, et qui crée un monde virtuel. « L'on ne peut pas dire que l'œuvre appartienne à l'être, qu'elle existe. Au contraire, ce qu'il faut dire, c'est qu'elle n'existe jamais à la manière d'une chose ou d'un être en général. Ce qu'il faut dire, c'est que la littérature n'existe pas ou encore que si elle a lieu, c'est comme quelque chose n'ayant pas lieu en tant que d'aucun objet qui existe » (44). De même, le non-sujet de l'écriture est l'impersonnel, c'est « personne », « un être sans être ». Blanchot

insiste sur le fait que, en dépit du véritable double état de la parole, malgré l'incommensurabilité des deux langages, l'usage ordinaire du langage est trompeur en ce qui concerne la présence, et le langage littéraire en est révélateur. Est-il pareil pour le sujet? C'est-à-dire, le non-sujet est-il le sujet essentiel, pour ainsi dire? Ou est-ce que son existence est plutôt limitée à sa rencontre avec le langage et sa structure ontologique singulière ?

Blanchot écrit :

Les mots, nous le savons, ont le pouvoir de faire disparaître les choses, de les faire apparaître en tant que disparues, apparence qui n'est que celle d'une disparition, présence qui, à son tour, retourne à l'absence [...]. Mais, ayant ce pouvoir de faire se « lever » les choses au sein de leur absence, maîtres de cette absence, les mots ont aussi le pouvoir d'y disparaître eux-mêmes, de se rendre merveilleusement absents au sein du tout qu'ils réalisent, qu'ils proclament en s'y annulant, qu'ils accomplissent éternellement en s'y détruisant sans fin, acte d'autodestruction, en tout semblable à l'événement si étrange du suicide. (45)

Le sujet de l'écriture est en quelque sorte suicidaire. En passant par le langage, il contient en lui son propre anéantissement, sans pourtant avoir ni commencement ni fin, ni présence ni absence ; en se livrant au langage, ce sujet se fait l'œuvre de son propre désœuvrement. Mais Blanchot garde cette autre main, celle qui maîtrise, la main du sujet dialectique qui appartient au monde, au langage du monde, au temps et à l'illusion de la présence. « La maîtrise, écrit Blanchot, consiste donc dans le pouvoir de cesser d'écrire » (19). Cette main demeure chez Blanchot comme une sorte de bouée de sauvetage ou de garde-fou contre le désœuvrement – un geste qui suggère peut-être que le sujet de l'écriture ne va jamais complètement au-delà de la dialectique, ne se donne jamais entièrement au langage. « Qui creuse le vers doit renoncer à toute idole, doit briser avec tout, n'avoir pas la vérité

pour horizon, ni l'avenir pour séjour, car il n'a nullement droit à l'espérance : il lui faut au contraire désespérer. Qui creuse le vers meurt, rencontre sa mort comme abîme ».

Ouvrages cités

Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.

Hill, Leslie. "Blanchot and Mallarmé." *MLN*, Vol. 105, No. 5 (Déc., 1990), 889-913.

If Only the Text Became Flesh and Dwelled among Us. Unamuno's Utopian Reading of *Don Quixote*

Diana Roxana Clintoc
Johns Hopkins University

This paper attempts to analyze Unamuno's utopian reading of *Don Quixote*, focusing more extensively on his nationalist, proto-fascist interpretation of Cervantes' novel.

The choice of my title for this essay, "If Only the Text Became Flesh and Dwelled among Us", is not arbitrary, since it explicitly points to Unamuno's ardent desire that Cervantes' fictional protagonist may incarnate and redeem, in post-1898 Spain, "estas pobres muchedumbres ordenadas y tranquilas que nacen, comen, duermen, se reproducen y mueren" (*Vida de Don Quijote y Sancho* 11). Nor is the obvious Christian reference to Jesus Christ's Incarnation gratuitous, to the extent that Unamuno tirelessly glossed on the meaning of "el Verbo hecho carne" in reference to Don Quixote as "Nuestro Señor Don Quijote" o "el Cristo español", thus bestowing on Cervantes' fictional character the power to acquire extra-textual, real existence. Unamuno expresses his yearning for Don Quixote's incarnation through a utopian discourse, as "To write utopia is to indicate what cannot yet be said within present conceptual language or achieved in current political action." (Moylan 39) It is interesting to mention here Maravall's theory in *Utopia and Counterutopia in the "Quixote"*, namely that Don Quixote's attempt to restore knight errantry and the pastoral Golden Age--as well as, I would add, Unamuno's effort to resuscitate Don Quixote--is inescapably political in the implicit rejection of modern state through such anachronistic endeavors. Don Quixote's (and Unamuno's) utopia is, therefore, one of return to an idealized past, that is, a "utopia of nostalgia". Furthermore, according to Maravall, Cervantes seems to uphold a counterutopia in his parodic distancing from and refusal of identification with Don Quixote.

Before entering any further considerations of Unamuno's utopian hermeneutics, I would like to introduce Louis Wirth's short definition of "utopia", which I have appropriated, as it has proved functional, to a certain extent, for the purpose of this present research paper. Louis Wirth, in his "Preface" (xxi) to Karl Mannheim's *Ideology and Utopia*, glosses Mannheim's definition of utopia as "those complexes of ideas which tend to generate activities toward changes of the prevailing order", as contrasted to ideology, characterized by "those complexes of ideas which direct activity towards the maintenance of the existing order". However, as the distinction between ideology and utopia is often subtle, the reader of any text is confronted with an interplay of the two, in the sense that the "possible" as proposed by utopian thinking can never be completely cut off from the existing (i.e. ideological) system of representation. Thus, as Louis Marin convincingly argues in "Disneyland: A Degenerate Utopia", utopia

has a two-sided nature. On the one hand, it expresses what is absolutely new, the "possible as such", what is unthinkable in the common categories of thought used by the people of a given time in its history. ... On the other hand, utopia cannot ... transgress completely the codes by which people ... interpret reality, that is, the systems of representations of signs, symbols, and values which recreate, as significant for them, the real conditions of their existence. (286)

Unamuno's interpretation of *Don Quixote* is rooted in several utopian elements, among which are his well-known yearning for "la inmortalidad del yo" and for the regeneration of Spain. In turn, these dominant wishes, which act as organizing principles of his view on the world, are closely related to Unamuno's nostalgia for the Middle Ages, "llena de consoladores ensueños ...de oro para el pueblo que trabaja, ora, cree, espera y duerme" ("La vida es sueño" 233). It is, of course, an ideological construction of the Middle Ages, typical, as Pedro Laín Entralgo

(*España como problema* 641) observes, of Spanish traditionalism, anxious to establish a sort of “*civitas Dei*”, that is, an imaginary construct foregrounding an idealized image of the later, Golden Age, “glorious” Spanish Catholic Empire under Carlos V.

During the Middle Ages, immortality was apparently untainted by doubt, on the one hand, and, on the other, Spain had a better prospective future ahead by leading the battles meant to retrieve the peninsular territory from the Arabs. Furthermore, la Reconquista advanced a set of beliefs which acted as ideological unifying elements in the formation of the national Spanish “untainted” identity, centered, as Unamuno stresses (in *En torno al casticismo*, for instance), on the Castilian “spirit”—since Castile was leading the battles of the Reconquista and later constituted itself as the center of national unification. Castile became “el gran mito [español] de fin de siglo” (García de Cortázar 119), being consecrated as “*alma de España*”, “*síntesis y espíritu de la nación española*”. Moreover, during the Middle Ages as conceived by Unamuno, Spain was imbued with the messianic conviction that it was “*defensora de Europa [in fighting against the Arabs], hogar del ideal caballeresco*” (*Del sentimiento trágico de la vida* 296). This conviction was further strengthened with the age of Counterreformation, when Spain viewed itself as “*defensora de la fe*” for the entire Europe, threatened by entrapment in the Protestant “heresy”. Unamuno and other members of the Generation of 1898 similarly view themselves as promoters and leaders of a “holy crusade” against modern, atheist Europe (Lain Entralgo 641).

It is with “los simples” de la “*intrahistoria*” or “*la tradición eterna*” that Unamuno attempts to define himself at an existential level, in an endeavor to purge himself, as it were, of the “taint” of reason and “chapuzarse en el pueblo”, as he fashions it in *En torno al casticismo*. Unamuno borrows this exaltation of a *Volkgeist* from Herder and the German Romanticism and uses it in the utopian projection of his self, substantiating the existence of the Spanish *Volkgeist* within a philological tradition. He consequently operates in a similar way to Giménez Caballero, for instance, in the

latter's exaltation of "el genio de España", and to numerous other apostles of the Fascist propaganda who see "truth" as an attribute of representation, the linguistic sign as an "authentic" referent to the extra-textual reality and themselves as capable of "divining", through some "mystical" intuition, the "true" interpretation of those signs. At the same time, they furiously attack all other interpretations different from their own in order to avoid the pitfalls of semantic ambiguity. Unamuno's identifying stance in respect to Cervantes' *Don Quixote* hence acquires its ideological lopsidedness since he sees in Don Quixote not only a symbol of "castiza" Spanish philosophy (as *Weltanschauung*) but also a symbol of national regeneration. He will, therefore, contribute, even if in the absence of his actual awareness, to the crystallization of a "proto-Fascist" Spanish ideology, an imaginative-representational catalyst for the future success of Franco's totalitarian regime.

It is relevant at this point to refer to Tom Moylan's observation about 20th-century utopias, namely that they were more easily "absorbed into the affirmative ideologies of the totalizing systems" (8) all over Europe, as the "stimulated but unfulfilled desires" that these utopias displayed could be gradually channeled into the service of political propaganda and state ideology. This extra-textual application of utopias thus led to numerous subsequent suspicions and dismissals of utopias as more or less conscious bearers of the subversive seeds of the eventually "real"/ "incarnated" dystopias. However, the "incarnation" of utopias into history was undeniably facilitated by the revolutionary spirit heralded by literary texts, which, beginning in the 19th-century (Moylan 6), placed their action in the future when the process of revolutionary "historical change brought about the utopian society". No longer are we, therefore, confronted with utopias taking place on an island or in a faraway place since there were no more spaces "untouched by history" with "the closing of the American frontier and the enclosing of desire and need in the mechanisms of commodity consumption". Furthermore, there was enough room for the political manipulation of the fictional texts in

the general descriptive terms of utopias, portraying both the characteristic of the future utopian society and the revolution marking the transition to this society.

The “mal de vivre” painfully experienced and expressed by so many Spanish intellectuals in Unamuno’s time explains to a great extent the tendency of projection into an idealized fictional character (e.g. Don Quixote), who is seen as the embodiment of a messianic hero invoked to redeem Spain from a disturbing non-textual/ actual reality, which is likely to bring about alienation and disorientation, of living a humiliating simulacrum of a glorious past. What we come to witness with people like Unamuno is an inner turn of many Spanish intellectuals, in an attempt to decipher the stable “core” of a problematic personal and national identity and uniqueness. What eventually occurs, however, is a reconstruction of identity on the foundation of some imaginary historicized representations, or rather, of a fictionalized national destiny. That is why Unamuno, for instance, when he occasionally and (quite willfully) maims his (self-)critical sense, comes to exalt a messianic identity of Spain in Europe and world history: no longer should Spain “europeizarse”, but, on the very contrary, Spain is “called” to “españolizar” Europe. The rhetoric employed is quite understandably emotional, based on “el sentimiento” and against reason, serving to veil the ugly reality of a backward society. Violence itself is justified at the level of discourse, as it is the case of the violence of the Spanish crusades and imperialism, associated by Unamuno with “la moral invasora” of an essentialist Christian spirit of love, as their violence undeniably had, according to him, good consequences, being thus implicitly legitimized as equally legitimate was Don Quixote’s numerous displays of violence at the expense of innocent people:

¿No somos acaso todos ministros de Dios en la tierra y brazos por quien se ejecuta en ella la justicia? [. . .] En vez de buscar hacer otras cosas que las que haces, luchando contra tu costumbre, persuádate que en todo cuanto hagas, bueno o malo a tu parecer, eres ministro

de Dios en la tierra [. . .] y sucederán que tus actos acabarán por ser buenos. Estímalos como viniendo de Dios y los divinizarás. [. . .]

No os apeguéis al miserable criterio jurídico de juzgar un acto humano por sus consecuencias externas y el daño temporal que recibe quien lo sufre; [. . .] vale más daño infligido con santa intención que no beneficio rendido con intención perversa. [. . .]

Sé generoso y arremete a tu hermano; dale de tu espíritu, aunque sean golpes. Hay algo más íntimo de eso que llamamos moral [. . .] hay un espíritu de amor. (*Vida de Don Quijote y Sancho* 55-56)

According to this self-legitimizing rhetoric, anything is justifiable in the name of a lofty ideal, thus preparing the Spanish collective unconscious for the advent of fascism, which, as Unamuno remarked of Don Quixote, is entitled to be beyond laws: “La ley no se hizo para ti, ni para nosotros tus creyentes” (106). Franco’s dictatorship thus merely incarnated later on, as in the case of Germany, the latent nationalist desires of the Spanish people or rather the collective mystification condensed in the figure of “el caudillo”. If we remember the German fascist propaganda, it is unsurprising to notice, besides, that Unamuno’s exhortation to “un delirio, un vértigo, una pasión cualquiera” (11) is, in a similar fashion, mainly addressed to the Spanish youth. This youth, virile, enthusiastic and revolutionary, is envisaged--as in the case of Giménez Caballero’s preferred public as well--able to resurrect the spiritual Spanish “tradición eterna”, even if by a “purifying” civil war, which Unamuno unknowingly heralds: “¿Qué se teme? ¿Que se trabe y se encienda la guerra civil de nuevo? ¡Mejor que mejor! Es lo que necesitamos.” (104)

Unamuno’s utopian reading of “Don Quixote” also relies heavily on a Platonic/ moral conception of art, as expressed in “The Republic”. According to this view, art “no puede ni debe ser el alcahuete de la mentira. El arte es la suprema verdad” (*Vida de Don Quijote y Sancho* 156). Furthermore, as Unamuno considered

art as a willful projection of faith, it is unsurprising that, while he justifies as “true” Don Quixote’s account about Montesinos’ cave, he indignantly rejects Sancho’s “visions” while seated on Clavileño, as Sancho was apparently merely posing as defendant and upholder “de la ilusión y de las visiones” while “en realidad, no defiende sino la mentira y la farándula” (156). Actually, Unamuno maintains the same moral stand when he dismisses Maese Pedro’s puppet show, as typical of performances that “a título de ficción, hace más daño que el error mismo” (141) and, consequently, he would endorse Plato’s decision of casting “immoral” art out of the Republic: “Hay que limpiar el mundo de comedias y de retablos” (141). At this point, I believe it is useful to point out that, according to Milan Kundera (*L’art du roman* 16-18), both this idealizing-identifying stance and the rationalist critique of Don Quixote’s idealism are equally erroneous, as they both “veulent trouver à la base du roman non pas une interrogation mais un parti pris moral” (17), hence discarding Cervantes’ liberal outlook of

le monde comme ambiguïté, avoir à affronter, au lieu d’une seule vérité absolue, un tas de vérités relatives qui se contredisent [. . .] posséder donc comme seule certitude *la sagesse de l’incertitude* [. . .]

L’homme souhaite un monde où le bien et le mal soient nettement discernables car est en lui le désir [. . .] de juger avant de comprendre. Sur ce désir sont fondées les religions et les idéologies. [. . .] Elles exigent que quelqu’un ait raison. (17-18)

Unamuno’s nationalist utopian reading of *Don Quixote*, typical of the Platonic totalitarian Republic or an authoritarian ideology, censors, therefore, Cervantes’ ambiguity and relativization. Moreover, as Kundera remarks further on (25), the incompatibility between the complex, non-judgmental “spirit of the novel” (which he considers as originating in Cervantes’ *Don Quixote*) and any totalitarian universe is not only political or

moral, but also ontological, to the extent relativity and doubt oppose the official "Truth". In addition, Unamuno's juxtaposition of a mythical quixotic figure and "la España eterna", "que siempre ha sido la misma y que siempre seguiría igual" (Britt Arredondo, "Los parapetos del hispanismo" 51), is typical of the *Weltanschauung* of nationalist mythology, an essentially narrative construction of "una identidad nacional heroicamente "moderna" (Britt Arredondo, "La modernidad española y el nacionalismo imperial" 48). The mythical attempt of historical representation is a pervasive utopian device, based precisely on the negation of history, and especially of contemporary history, which is the wishfully thinking "absent referent of the utopian representation" (Marin 285). However, due to this very absence, utopia is meant to underline precisely the difference between the projected ideal society and the real one (286), solving at a fictional level, like any myth, the "fundamental contradiction in a given society" (294) and thus indirectly serving the aims of the reigning ideology. Utopia, however subversive, apparently is thus but "the stage where an ideology is performed or represented", undermining historical awareness, by relegating meaning to the sphere of myth or fantasy. Unamuno's utopian Don Quixote, a "modelo sacrificial del heroísmo cristiano", is thus symbolically associated with "esa comunidad esencial y mítica, llamada la nación española" ("La modernidad española y el nacionalismo imperial" 49), at whose spiritual regeneration the fictional character is emphatically called to contribute. It is hence "el heroísmo carismático el que se elige como arma: Don Quijote como emblema virtuoso de la élite cultural, moral y espiritual de una España «moderna»" (51). Unamuno's problematic "quijotismo" (as well as of other members' of the 1898 Generation) stems, consequently, from the idea of "una revolución heroica dirigida desde arriba" becoming, eventually, the representational crystallization of "un héroe dictatorial y virtuoso [. . .] como una viable solución, moral, histórica y social, a la decadencia que perciben en la España de final de siglo" (51).

One of the essential indictments perpetrated against Cervantes by Unamuno is precisely his comments on the adventures at the Duke and Duchess, in which Don Quixote and Sancho are transformed into “juguetes de los ricos”: Don Quixote loses his freedom and becomes object of ridicule, turning into an entertainment for an “ociosa”/ “desocupada” audience. The Duke and Duchess actually seek to offer Don Quixote a complete fictionalization of sensorial “reality”, preserving the commonplaces of chivalric novels. It is through the opulence of the show they can afford to display that they will succeed in persuading even Don Quixote of the “reality” of this manufactured world, minimizing his already existing doubts about the reality of the chivalric novels and of his mission.

Yet this created/ fictionalized “reality” that is prepared for him in advance proves to be, in Unamuno’s view, essentially unbearable for Don Quixote, as it deprives him of his independence and forces him, in a way, to act according to an expected pattern of conduct. What we also deal with at the dukes’ castle is a utopian space similar to Disneyland, which annuls the very possibility of a critical distance as

the visitor to Disneyland [like Don Quixote] is not a spectator estranged from the show, distanced from the myth, and liberated from its fascinating grasp. The visitor is on the stage; he performs the play; he is alienated by his part without being aware of playing a part. In “performing” Disney’s utopia, the visitor realizes the models and the paradigms of his society in the mythical story by which he imagines his social community has been constructed. (Marin 287)

The visitor’s freedom is constrained, however, not only by the Disneyland codes “but also by the representation of an imaginary history”, as would be the chivalric world for Don Quixote. “This imaginary history is contained in stereotyped systems of representations. In order to utter his own story, the

visitor is forced to borrow these systems of representations. He is manipulated by the system, even when he seems to freely choose his tour." (290) Utopia has thus actually surreptitiously turned into dystopia, as "it reduces the dynamic organization of the places, the aleatory unity of a possible tour to a univocal scheme allowing only the same redundant behavior."(291) A Disneyland space merely shows, therefore, how unlike utopia the daily world is, hence shrewdly undermining historical awareness--by relegating meaning to the sphere of "entertainment", myth or fantasy, as I have previously pointed out. That is why utopia relieves potential political pressure while compensating at an imaginary level for a dissatisfying reality, thus serving the reigning ideology. Its wish-fulfilling mechanism may also be manipulated by political factions eager for power (e.g. the Francoist ideology appropriation of the regeneration myths of the Generation of 1898), which are interested in channeling these dissatisfactions to their own success in accessing or preserving their power in society.

The critic's idealized purpose, according to Northrop Frye, is "to mediate between artist and his public" (Frye 34). This is an opinion Unamuno would have undoubtedly agreed with, but which is highly problematic, since it inherently involves propaganda, whether the critic is conscious of it or not. However, the worst possible consequence of this sort of Enlightenment view on criticism is not the critic's inescapable ideological lopsidedness itself, but the lack of awareness as far as his/ her ideological conditioning is concerned. This danger becomes peculiarly pernicious when such a critic fiercely insists, like Unamuno, on the paramount authority of his hermeneutics, considering himself the only "correct"/ "true" source of interpretation. In Unamuno's case, his self-enthroned totalitarian reading of *Don Quixote* (i.e. as the only "truthful" one), is paralleled by an equally utopian (and modern[ist]) projection towards a problematic future "seen as a tension towards a renewal and return to a condition of originary authenticity" (Vattimo 114)--the apparent renewal is, in fact, but a nostalgic-evasionist yearning to return to an idealized past. It is hence unsurprising that his writings were politically manipulated

by the Fascist propaganda later on whereas Cervantes' novel could not be directly appropriated, needing the filter, as it were, of other hermeneutics, which reduced its multiplicity of meanings to a "politically instrumentable"--as well as necessarily more accessible--reading. Cervantes' skepticism and relativism proves intolerable for a reader yearning for immutable truths incarnated in the novel and that is why they were rejected by Unamuno, even if he otherwise also outspokenly defended a continually dynamic view of the self and society. Torn apart between "la realidad y el deseo", as Cernuda would put it, Unamuno re-wrote Cervantes' text by composing his *Vida de Don Quijote y Sancho* as a wishful thinking defense of his own utopian dreams of plenitude. Furthermore, seeing himself as a pioneer of his country's regeneration, Unamuno wished to contribute, by his writings, to the improvement of Spain's reality, that is, to give extra-textual flesh to his fictional images of national regeneration. The subsequent "heresy of the didactic" (to use Oscar Wilde's coined expression) that he quite often committed has proved to be quite harmful, not only by denying the readers' freedom of interpretation, but also contributing, in the long run, to the enthronement and then consolidation of an actual living dystopia (i.e. the Francoist regime, which shrewdly appropriated the messianic rhetoric of his hermeneutics on *Don Quixote*). We could, therefore, conclude, that Unamuno did succeed eventually in influencing the extra-textual "real" life with his writings, yet, ironically enough, as in the case of the second part of *Don Quixote* for its protagonist, the initial textual model, while becoming a part of history, created a significantly different horizon of expectations, quite unbearable to the extent it forced the protagonist to a painfully limitative pattern of conduct and of signification.

Works cited

Primary texts

Unamuno, Miguel de. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1985.

---. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1997.

---. *En torno al casticismo*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1979.

---. "La vida es sueño (Reflexiones para una regeneración de España)". *Ensayos*. Tomo I. Madrid: Ediciones Aguilar, 1966. 229-239.

Secondary texts

Britt Arredondo, Christopher. "El qui jotismo de Ganivet a Ortega. La modernidad española y el nacionalismo." *Quimera. Revista de literatura*. 135 (1995): 47-51.

---. "Los parapetos del hispanismo." *Quimera. Revista de literatura*. 188-189 (2000): 51-55.

Frye, Northrop. "The Function of Criticism at the Present Time". *Literary Criticism. Literary and Cultural Studies*. Eds. Davis Robert Con and Ronald Schleifer. *Contemporary*. 3rd edition. New York and London: Longman, 1986. 34-45.

García de Cortázar, Fernando. *Los mitos de la historia de España*. 4^a edición. Barcelona: Editorial Planeta, 2004.

Kundera, Milan. *L'art du roman*. Paris: Gallimard, 1986.

Laín Entralgo, Pedro. *España como problema*. Madrid: Editorial Aguilar, 1957.

- Manheim, Karl. *Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge*. Trans. Louis Wirth and Edward Shils. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1936.
- Maravall, José Antonio. *Utopia and Counterutopia in the "Quixote"*. Trans. Robert W. Felkel. Detroit: Wayne State University Press, 1991.
- Marin, Louis. "Disneyland: A Degenerate Utopia". *Literary Criticism. Literary and Cultural Studies*. Eds. Davis Robert Con and Ronald Schleifer. *Contemporary* 3rd edition. New York and London: Longman, 1986. 284-295.
- Moylan, Tom. *Demand the Impossible : Science Fiction and the Utopian Imagination*. London and New York: Methuen, 1986.
- Vattimo, Gianni. "The Structures of Artistic Revolutions." *Postmodernism: A Reader*. Ed. Thomas Docherty. New York: Columbia University Press, 1993. 110-119.

Absence de mémoire ou présence de l'oubli dans les *Essais* de Montaigne

Valérie Dionne
Princeton University

L'oubli – celui de la Saint-Barthélemy essentiellement – se trouve, dans les *Essais* de Montaigne, non seulement présent parce qu'il émerge d'une attente du lecteur, mais cet événement tragique est d'autant plus absent du fait que Montaigne mentionne à plusieurs reprises les cruautés de son temps. Il n'est point surprenant que nombreux critiques ont parlé de cet oubli comme d'un « silence éloquent » (Nakam *Montaigne* 195-6).¹ Pourtant nous voulons d'autant plus insister sur ce silence intentionnel de la part de Montaigne puisqu'il contient les germes d'une réflexion politique qui devraient apporter une solution aux problèmes des guerres civiles de son époque, c'est-à-dire l'amnistie.²

Il a été souligné jusqu'ici, tel Harald Weinrich dans son livre *Léthé*, que « l'oubli est implicitement contenu dans la critique [de Montaigne] de [l]a mémoire » (H. Weinrich 72). H. Weinrich ajoute que cette présence implicite de l'oubli – cette face cachée de la mémoire –, s'observe à travers les *Essais* « comme force culturelle digne de considération » puisque les arts de la mémoire symbolisent au XVI^e siècle cette indéniable force culturelle. Pourtant, en considérant l'importance du domaine politique chez Montaigne,³ l'oubli y joue un rôle plutôt considérable. Il sera brièvement démontré ici que l'oubli justifie une rhétorique du style simple et se formule en rhétorique de sincérité et de l'amitié qui joue un rôle important dans le domaine herméneutique des *Essais*.

Or, s'il est difficile de déterminer ce qui a véritablement incité Montaigne à écrire ses *Essais*, notre champ d'étude s'est limité à la visée même des *Essais* : nous leur avons trouvé une fin utilitariste dont l'ampleur tend vers une relation de l'individu et à sa responsabilité à l'égard du bien public. Comme tout livre qui rattache l'intention de l'auteur à une action recherchée sur le

lecteur, dans ce cas-ci c'est l'intention d'une fin éthique à l'échelle sociale. C'est cette approche qui a guidé nos pas : celle de s'en tenir à une éthique sociale que nous estimons fortement présente dans les *Essais*. Il sera difficile ainsi de présenter toute l'envergure d'une telle recherche, mais nous voulons donner un bref aperçu de cette lecture des *Essais*. Ainsi il faudrait plutôt resituer les *Essais* dans leur contexte historique.

L'oubli est le propre de l'homme

Si l'on en croit les recherches de Pierre Villey, l'un des éditeurs des *Essais*, Montaigne a commencé à écrire quelques mois avant l'événement de la Saint-Barthélemy, où en une seule nuit environ 2 à 3000 personnes, essentiellement huguenotes, ont été massacrées. Si la Saint-Barthélemy n'a pas été l'événement déclencheur de l'écriture des *Essais* selon Pierre Villey,⁴ il faut toutefois insister sur l'ambiance des guerres de religions qui les imprègne, sur cette période qui a débuté au moins 10 ans auparavant, soit en 1561. C'est d'ailleurs vers la fin de cette année que La Boétie rédige un *Mémoire sur la pacification des troubles*. C'est le début de nombreuses tentatives d'une conciliation religieuse nationale qui avaient été encouragées entre autres par le Chancelier de France, Michel de L'Hospital, inspirateur principal de cette politique de la tolérance. La Boétie, comme Michel de L'Hospital, avaient espéré accéder à un certain terrain d'entente avec les Réformés (La Boétie 7-22). Montaigne de son côté l'espérait aussi, mais conscient de l'échec, de cette impossibilité de raison, finit par changer d'avis. A ce propos Malcolm Smith explique très clairement le changement de politique de Montaigne. Ce dernier se rend bien compte des conséquences et du difficile terrain de conciliation. Il a en tête l'exemple de l'Angleterre qui n'arrive à cette époque à atteindre une solution nationale. Il faut attendre le règne d'Henri IV, de ce roi huguenot, dont l'apostasie religieuse représente à la fois la victoire de la religion majoritaire, mais surtout l'avènement du politique sur le religieux, tel un vent

précurseur de la séparation de l'État et de l'Église (Nakam *Essais* 178).

En fait, encore nous reste-t-il à démontrer les liens que Montaigne aurait pu avoir avec Antoine Loisel. Le discours de Loisel, alors procureur général du roi, qui a été prononcé au Parlement de Paris le 28 mars 1594, reflète le tournant politique aussi présent dans les *Essais*. Dans ce discours, Loisel en fait appel aux nobles et leur demande d'être fidèles au roi et à « la loi fondamentale du royaume » et de l'autre d'« oublier les injures et faire justice » (Cazaux 375, 378).

Ce qui nous intéresse est essentiellement la question de l'oubli de Montaigne en ce qui concerne la Saint-Barthélemy.⁵ C'est ce qui justifierait à notre avis le silence de la Saint-Barthélemy dans les *Essais*, puisqu'à la suite des massacres, de nombreux penseurs politiques sont à la recherche d'un remède qui puisse apaiser la colère entre les deux parties, une série d'édits vont tolérer la pratique du culte protestant et aussi tenter d'imposer la loi d'*amnistie*, c'est-à-dire de l'oubli des torts causés par les opposants.⁶ Antoine Loisel, avait déjà publié, pour la première fois en 1584, *Amnistie; ou De l'oubliance des maus faictz et receus pendant les troubles et à l'occasion d'iceux*.⁷ Nul doute que Montaigne en ait pris connaissance puisque le texte lui était dédié lors de la seconde édition de 1595. En voici un extrait qui explique le titre même de l'ouvrage:

Le Roy doncques a tresprudement advisé, qu'il n'y avoit point de remede plus propre pour commencer a pacifier le Royaume que la praticque de ce mot solennel & legitime μη μενε εεεεε qui est d'oublier les tors & injures passées, abolir & effacer tout ce qui nous pourroit ramener la memoire.

Qui est ce que nous esperons monstrier ce jourd'huy Et pour l'entendre & estendre un peu plus au long il ny a guere dispute qui ait tant travaillé les esprits des Legistateurs, & Philosophes Politiques, que la recherche des remedes de guerres & emotions civiles.⁸

Le verbe utilisé, *mnesikakeîn*, est composé de la "mémoire" (*mnêmê*) et les "maux" (*kaka*). Il se construit avec le génitif de la chose et le datif de la personne : ainsi rappeler les malheurs implique toujours qu'on les rappelle "contre", les reproche ou qu'on exerce des représailles (Loroux 150-151). Selon cet esprit de vengeance, c'est-à-dire selon la conscience revendicatrice qu'une certaine « justice » soit rétablie, Montaigne rappelle au chapitre « Des menteurs » que lui-même est de nature à ne pas se rappeler les offenses reçues :

il me souvient moins des offenses receues, ainsi que disoit cet ancien : il me faudroit un protocole, comme Darius, pour n'oublier l'offence qu'il avoit receu des Atheniens, faisoit qu'un page à tous les coups qu'il se mettoit à table, luy vinst rechanter par trois fois à l'oreille: Sire, souviennne vous des Atheniens. (I, 9, 35, b-c)

En relation à ce passage, Montaigne ajoute qu'il a constaté dans son entourage que certaines personnes, par manque de mémoire, ont la fâcheuse habitude de compléter et de fausser par invention les histoires qu'ils racontent en les chargeant, en les étoffant « de vaines circonstances » (I, 9, 35, b). N'aborde-t-il pas ici la question d'une mémoire vaine lorsque Montaigne dit qu'il ne se rappelle pas des offenses reçues ? Ne souligne-t-il pas cette façon qu'ont certains de provoquer l'esprit de vengeance ? Il affirme que cet oubli est propre à sa nature, et sans doute à la nature de Darius qui doit sa mémoire à la nécessité d'un artifice comme le rappel du page. Ainsi dans le contexte politique que nous venons brièvement de retracer, il est possible d'y lire un message au lecteur contemporain des *Essais* telle une prescription suggérant qu'il lui faut accepter d'oublier et non pas chercher à se rappeler les torts causés par le parti religieux adverse.

Le rôle des *Essais* dans ce contexte politique ne serait donc pas celui d'arme politique, à l'exemple du *Contr'un* de son ami La

Boétie aux mains des réformés, mais plutôt d'outil politique. Il doit servir son lecteur, tel un remède qu'on lui propose en ces temps malades. La fin en est réellement la liberté de conscience entendue d'une manière générale comme exempte de tout dogmatisme et de certitudes. C'est au chapitre « Du pédantisme » que Montaigne met en avant les problèmes de l'entendement et de la conscience en les libérant, par exemple, des méthodes scolaires qui visent essentiellement selon lui à remplir la mémoire : « Nous ne travaillons qu'à remplir la memoire, et laissons l'entendement et la conscience vuide » (I, 25, 136, a-c). Il tient plutôt à ce que l'imitation des anciens passe par l'assimilation, ou selon ce qu'il dit, par la digestion des textes, afin que chacun apprenne à former son jugement plus que sa mémoire.

L'absence de mémoire ou rhétorique de l'oubli

En rapport à l'imitation, l'on retrouve dans le texte des *Essais* une volonté montaignienne de se distancier des influences du passé, une volonté d'effacement des origines livresques les plus importantes, portant un intérêt particulier à, dit-il, « la science presente » (I, 25, 136 c). Sa propre présence comme auteur est donc au prix d'une absence de mémoire, d'une absence qui sera perçue comme une absence de forme, car la mémoire est associée à l'art et Montaigne se présente comme l'un de ceux qui *naturalisent* l'art (III, 12, 1056, c). Sa mauvaise mémoire ou cette absence de mémoire est d'ailleurs ce qui constitue la forme de son livre en prenant part à la fragmentation de l'écriture. Sa mauvaise mémoire est cette « faiblesse » qui devient le moteur d'infinis essais. Il écrit qu'il n'a souvent aucune souvenance du sens premier de ses essais, ainsi les « allongails » sont entendus comme un constant exercice de sa pensée, démontrant que le sens n'est pas fixe, et qu'ainsi le signe se trouve en constante métamorphose:⁹

En mes escries mesmes je ne retrouve pas tousjours l'air de ma premiere imagination: je ne sçay ce que j'ay

voulu dire, et m'eschaude souvent à corriger et y mettre un nouveau sens, pour avoir perdu le premier, qui valloit mieux. (II, 12, 566, b)

Ce principe selon lequel ses *Essais* perdent ainsi l'air de sa première imagination leur procure chaque fois quelque chose de nouveau, chaque lecture est le produit d'un nouvel éclairage. D'une certaine façon, son absence de mémoire serait la source de ses *Essais* puisqu'il s'est engagé à écrire par peur d'oublier. Ses notes l'ont aidé à ébaucher en partie son livre, l'équivalent d'un endroit où la mémoire peut être ravivée « pour subvenir un peu à la trahison de [s]a memoire et à son defaut, si extreme » (II, 10, 418, a). Et puisque l'origine de son discours est étrangère en accumulant les emprunts provenant d'autres textes, l'absence de mémoire lui permet de déplacer cette origine en lui. C'est d'une certaine façon répondre à la problématique du comment donner plus de valeur au moi qu'à l'autre par cette répétition de ce qui a déjà été dit, par ce qui est étranger dans son propre texte. Quand Montaigne cite, il tente d'en réduire l'autorité. Il en soustrait et la provenance et le nom de l'auteur.¹⁰ Ce n'est pas qu'il bannît tout à fait les auteurs de son texte, car le plus souvent il cite des écrivains qu'il révère, toutefois la source ne sera reconnue que par celui qu'il appelle son diligent lecteur.¹¹ C'est ainsi qu'il néglige le plus souvent l'origine référentielle extratextuelle de sa pensée comme moteur de son discours, pour insister sur sa propre originalité, et démontrant ainsi que le but de la citation est plutôt d'appuyer ses arguments, et d'exemplifier son propos. Il a affirmé à ce sujet: « La vérité et la raison sont communes à un chacun, et ne sont non plus à qui les a dites premièrement, qu'à qui les dict après » (I, 26, 150, a). Et si parfois il allègue l'autorité de quelques auteurs, il a toutefois une préférence pour l'invention, pour ce qui prend origine en lui: « Nous autres naturalistes estimons qu'il y aie grande et incomparable préférence de l'honneur de l'invention à l'honneur de l'allégation » (III, 12, 1056, c). Dans ce sens, Montaigne préfère une construction d'un texte qui met la mémoire à la porte. Il

favorise ce qui vient de lui plutôt que d'insister sur l'autorité d'autrui.

Ainsi l'oubli est du côté du naturel, du personnel, de l'invention et la mémoire se tient du côté de l'artifice, de l'impersonnel, de l'allégation. Il faut pour comprendre ces oppositions ne pas oublier le contexte culturel des arts de la mémoire qui ont pour but de fournir à l'homme des outils afin de lutter contre l'oubli et donner plus d'étendue à une érudition à ceux que Montaigne appelle péjorativement les pédants. Pour l'auteur, les *Essais* doivent ainsi constituer une forme qui adhère à sa pensée, les libérant du carcan de l'artifice, mais toujours en forgeant un livre, c'est-à-dire « un livre consubstantiel à son auteur » (II, 18, 665, c). Il est conscient que le signe perd son sens premier et que la citation change de sens une fois transportée et transposée dans le texte des *Essais*: « Les paroles redictes ont, comme autre son, autre sens » (III, 12, 1040, b). La citation perd ainsi sa valeur d'autorité et de stabilité. Le signe présente la relation du nom à la chose comme relative. Montaigne en avait conscience comme nous l'avons déjà noté plus haut puisqu'il dit même à propos de ses *Essais*: « je ne retrouve pas tousjours l'air de ma premiere imagination » (II, 12, 566, b).

Écrire l'oubli comme construction éthique

C'est donc au chapitre « Des menteurs » (I, 9) que l'auteur développe l'idée selon laquelle il faut une bonne mémoire pour mentir. Forcément, son dit manque de mémoire est à la base de ce que j'appellerai une « rhétorique de sincérité », qui est à la fois une rhétorique de son *èthos* encourageant un rapport de « bonne foy » avec son lecteur. L'art rhétorique le plus souvent s'éloigne de cette sincérité à laquelle il veut adhérer par l'essai, cette façon « simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice » à laquelle il veut prétendre de « bonne foy » (« Au lecteur »). A cet égard, l'on peut dire que Montaigne construit son *èthos* en s'inspirant de la *Rhétorique* d'Aristote :

On persuade par le caractère, quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi, car les honnêtes gens nous inspirent confiance plus grande et plus prompte sur toutes les questions en général, et confiance entière sur celles qui ne comportent point de certitude, et laissent une place au doute. (I, 2, 1356a5)

Ce caractère de l'oublieux est celui de l'homme éthique : celui qui ne souvient plus du sens premier de son texte confirmant la métamorphose du sens, mais surtout celui qui ne ment pas de façon intentionnelle. Dans ce sens, le texte de Montaigne se veut aussi très évocateur, et tend à vouloir y maintenir un souci d'honnêteté. D'une certaine façon, l'oubli qui démontre la perte le contrôle du texte est sa manière de prendre ses distances à l'égard d'une rhétorique de la persuasion. Dans ce sens, la rhétorique montaignienne est plus orientée vers une réception, démontrant la dynamique du texte et ses métamorphoses, pour ainsi pouvoir affirmer que son « suffisant lecteur »¹² y trouvera toujours plus que ce qu'il y a mis (Magnien 29-30). C'est ainsi que cette rhétorique est importante quant à la réception du texte et que parallèlement, dans ce contexte, Montaigne met en avant une fin « domestique et privée » (« Au lecteur »). Montaigne écrit à ce propos dans son troisième livre au chapitre « De la vanité » :

Outre ce profit que je tire d'écrire de moy, j'en espere cet autre que, s'il advient que mes humeurs plaisent et accordent à quelque honneste homme avant que je meure, il recherchera de nous joindre; je luy donne beaucoup de pays gagné. (III, 9, 981, b)

C'est dans la lignée des références au lecteur et à son style simple (ou *sermo humilis*) que Montaigne agit sur le lecteur, c'est-à-dire qu'il présente un caractère aimable, ordinaire, simple, sans prétention, afin de convaincre. Pour cette raison, il représente ses faiblesses, dont l'oubli n'en est qu'un aspect. Son discours imparfait, dit-il, exclut toute construction élégante (III, 9, 993). Il

se révèle lui-même sous un éclairage naturel. Or si l'*èthos* sert son argument, c'est que l'éthique même est la fin de son livre. L'homme doit savoir admettre ses faiblesses. Comme il a été souligné, son absence de mémoire est l'une des manifestations de cette faiblesse, celle de l'homme qui tombe, comme conséquence de l'oubli, dans l'écriture errante du monde des connaissances que sont ces *Essais*. Et lorsque Montaigne insiste sur cette obligation d'honnêteté à laquelle il se sent liée, il confirme une conception de l'honnête qui est imbriquée dans le domaine de l'éthique: « Le neud qui me tient par la loy d'honesteté me semble bien plus pressant et plus poissant que n'est celuy de la contrainte civile » (III, 9, 966, b). Et c'est pour démontrer qu'il ne fait pas les choses par devoir ou par désir de gloire qu'il se dit tout à fait libre de ses bonnes actions:

Après tout, selon que je m'entends en la science du bien-faict et de recognoissance, qui est une subtile science et de grand usage, je ne vois personne plus libre et moins endebté que je suis jusques à cette heure. Ce que je doibts, je le doibts aux obligations communes et naturelles. (III, 9, 968, b)

C'est dans ce sens que les *Essais* vont être au service de la communauté, cherchant à atteindre l'individu plutôt que de désirer une réforme institutionnelle, car « la conservation des estats est chose qui vray-semblablement surpasse nostre intelligence » (III, 9, 959, b).

Une réforme n'est possible pour Montaigne qu'au niveau du particulier, de l'individu, d'où l'importance de ce discours si intime, et honnête puisqu'il n'en retire aucun profit: « En la vraye amitié, de laquelle je suis expert, je me donne à mon amy plus que je ne le tire à moy » (III, 9, 977, b). Le fait même qu'il fait allusion à La Boétie sans le mentionner dans le chapitre « De la vanité » souligne l'ambiguïté de cette référence qui va intégrer un autre plus abstrait, plus général, cet autre qu'est le lecteur (Rigolot 94).¹³ C'est par l'individu, le lecteur, par le particulier que doit se passer

les réformes.¹⁴ Montaigne affirme dans ce même chapitre « De la vanité » qu'un pire succède souvent à un mal quand on veut tout changer. C'est d'ailleurs cette affirmation qui lui a valu la réputation de conservateur. Or, il veut plutôt tout simplement démontrer que ce ne sont pas les institutions qui rétabliront « la couture » entre les hommes, puisque c'est par nécessité qu'ils se sont unis, c'est donc par cette même nécessité qu'ils doivent de nouveau s'accorder. Montaigne démontre que la monarchie n'y est pour rien dans cette haine qui se répand à travers la France (Feytaud 40). C'est plutôt l'intolérance entre les hommes qui en est responsable, c'est-à-dire que cette « sottise humeur de s'effaroucher des formes contraires aux leurs » (III, 9, 985, b) a brisé les liens de fraternité, de solidarité et d'amitié entre les hommes au-delà des nations. Il ne manque d'ajouter à ce propos pour encourager de nouveau cette fraternité:

Non parce que Socrates l'a dict, mais parce qu'en verité c'est mon humeur, et à l'avanture non sans quelque excez, j'estime tous les hommes mes compatriotes, et embrasse un Polonois comme un François, postposant cette lyaison nationale à l'universelle et commune. (III, 9, 973, b)

Ainsi, ses *Essais* sont le produit d'une rhétorique liée à la construction de son *èthos*, cet homme oublieux dit n'avoir aucun moyen de persuader son lecteur. Il lui fait don de son livre en les publiant la première fois à son propre compte. Par contre, avec cette intention morale qui se tisse derrière l'oubli et cette volonté de sincérité et d'intimité qu'il construit pour un lecteur qui se doit d'être honnête ou suffisant, cherche-t-il ainsi à créer, à poser un contrat avec son lecteur, une sorte d'obligation? « Certes je rends graces à des *honnestes hommes* qui daignent *prendre en bonne part mes faibles efforts*. Il n'est lieu où les fautes de la façon paroissent tant qu'en une matiere qui de soy n'a *point de recommandation* » (III, 9, 965, b). Je dis contrat parce que le lecteur (ou l'homme social) a une responsabilité morale. Et pour paraphraser Paul

Ricoeur dans son livre *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, c'est ici, entre les *Essais* et son lecteur que s'arrête la responsabilité collective de nature politique et que commence la responsabilité personnelle. Ce sont aussi les propos de Karl Jaspers dans son livre, *La Culpabilité allemande*: « L'instance compétente, c'est la conscience individuelle, c'est la communication avec l'ami et le prochain, avec le frère humain capable d'aimer et de s'intéresser à mon âme » (46-47). Dans ce sens, pour Montaigne, il doit exister une responsabilité éthique de chaque individu. Montaigne dit à ce propos:

La plus honorable marque de bonté en une telle nécessité, c'est recognoistre librement sa faute et celle d'autrui, appuyer et retarder de sa puissance l'inclination vers le mal, suyvre envis cette pente. mieux esperer et mieux desirer. J'aperçois en ces desmambremens de la France et divisions où nous sommes tombez: chacun se travaille à deffendre sa cause, mais, jusques aux meilleurs, avec desguisement et mensonge. Qui en escriroit rondement [élégamment] en escriroit temerement et vitieusement. (III, 9, 993, b)

Pour conclure, Montaigne prétend que son discours se détourne de l'art de la rhétorique, et de ce fait, du déguisement et du mensonge, ayant montré que l'oubli se place plutôt du côté du naturel et la mémoire du côté de l'artifice. Il évite d'écrire élégamment, en recherchant un style simple conçu selon l'apparence d'un art dont l'apparence est naturelle. Il dit éviter une route préconçue, prétendant à l'errance. Il évite de se justifier, gagnant à construire une personnalité qui cherche à inspirer la confiance du lecteur afin de le convaincre, mais de le convaincre de quoi? De peu de choses si ce n'est de ses propres erreurs dans un souci d'honnêteté à son égard et celui d'autrui: « Certes je rends graces à des honnestes hommes qui daignent prendre en bonne part mes foibles efforts. Il n'est lieu où les fautes de la façon paroissent

tant qu'en une matiere qui de soy n'a point de recommandation » (III, 9, 965, b).

Son style simple et la construction de son *èthos* servent à tisser entre l'auteur et le lecteur plus qu'un lien, mais encore une responsabilité morale. Nous avons voulu démontrer que c'est par l'oubli que Montaigne construit essentiellement son portrait d'homme oublieux qui donne validité à son discours et dont les faiblesses sont une invitation pour le lecteur de tenter de les comprendre, sinon de les critiquer ou du moins de les suivre. Montaigne a ainsi posé avec ses *Essais* un appel à la responsabilité propre à l'amnistie. Le don des *Essais* doit ouvrir la voie au pardon du lecteur comme acceptation de ses propres erreurs et celles des autres, puisque, pour rappeler, l'étymologie du terme *erreur*, vient du latin *errare*, qui veut dire *errer*, ce naturel propre à tous les hommes et dont l'exemple par excellence sont les *Essais*.

Notes

¹ « Le silence observé par Montaigne sur la Saint-Barthélemy est trop manifeste pour ne pas avoir de signification. On ne peut l'imputer à l'insouciance, ni même à une volonté de prescription ou d'amnistie : Montaigne ne cesse au contraire de dénoncer la cruauté. Par horreur personnelle autant que par fidélité pour Michel de L'Hospital, Montaigne efface de son livre la date et le nom de la Saint-Barthélemy. Deux essais du livre annoncent cette intention, par leur titre même, *De la cruauté* (II, 11) et *Couardise mère de la cruauté* (II, 27). Alors ce « silence » s'avère terriblement éloquent. » Mon intention est d'examiner la remarque de G. Nakam de plus près. D'un côté, nous considérons que Montaigne dénonce les cruautés de son temps dans l'intention d'imposer une responsabilité à son lecteur potentiel et de l'autre côté l'absence de la Saint-Barthélemy est bel et bien liée, selon nous, à une prescription d'amnistie. Voir aussi Jacques de Feytaud et François Rigolot.

² *Amnistie* selon le *Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle* (E. Huguet) signifie en accord avec l'étymologie grecque *amnestia* – *oubli* (*forgetfulness, oblivion*), et *pardon* (*forgiveness, pardon*).

³ Nous pensons essentiellement à ce qui constitue ses intérêts en matière politique dans les *Essais* et non pas à la carrière politique de Montaigne qui ne sera pas abordée ici. Le rôle que Montaigne aurait pu jouer sur la scène politique de son temps comme ambassadeur, par exemple, a été amplement exagéré dans les études montaigniennes. C'est du moins l'idée principale qui a circulé au colloque sur « Montaigne politique » qui a eu lieu à Paris les 29 et 30 avril 2005 organisé par Philippe Desan et l'université de Chicago.

⁴ Il est fort possible que Montaigne ait commencé à écrire ses *Essais* en mars 1571, ce que confirmerait la peinture d'une certaine inscription dans sa librairie : « L'an du Christ 1571 [...] la veille des calendes de mars, anniversaire de sa naissance, Michel de Montaigne [...] vint à part se reposer sur le sein des doctes Vierges [...] » (Villey xxi).

⁵ L'on pourrait encore songer aux pages arrachées de son *Beuther* qui devaient correspondre aux dates importantes où auraient dû être noté le jour des massacres d'octobre à Bordeaux. Toutefois, l'on ne pourra jamais avoir la certitude que c'est Montaigne lui-même qui a arraché ces pages et selon J. de Feytaud les dates des pages arrachées ne correspondent pas au jour des massacres. (Feytaud 26).

⁶ Pour Nakam, la Saint-Barthélémy n'est pas un oubli puisque les *Essais* révèlent d'autres absences : « le nom de Calvin, ceux d'Anne du Bourg et de Thomas More; la vilénie de Jarnac, dont fut victime Louis de Condé, le double meurtre de Blois dont la trahison frappa les Guise, à leur tour; le titre du *Prince* de Machiavel. Il ne

s'agit pas d'oublis. Ces hommes ou leur pensée, ces crimes, ce texte se retrouvent dans la matière du livre ». Et malgré tout, nous pouvons y rechercher une intention de prudence de la part de l'auteur. L'on peut y remarquer que ces absences sont des sujets remarquablement présents pour le lecteur, d'autant plus pour le lecteur contemporain. (Nakam Essais 426).

⁷ Discours aussi délivré à Agen, le 2 octobre 1582

⁸ Num. BNF (Paris : chez Abel L'Angelier, 1595) in-8, p.16

⁹ « L'essai *De l'expérience* se réfère surtout à l'écriture et plus particulièrement à celle du commentaire qui est son domaine privilégié. L'étymologie - *experiri*, "faire l'essai de quelque chose" - indique nettement l'idée de peser, d'évaluer, qui est commune à la fois à l'expérience et essai. » (Gray 169).

¹⁰ Nous pensons à « autorité » du latin *auctoritas*, et provenant d'*auctor* signifiant « auteur ».

¹¹ Nous ne partageons que partiellement l'avis de Mary McKingley: « Here I differ somewhat with Lino Pertile, who, in considering the quotations where Montaigne does not reveal his sources, concludes that "if he preserves this anonymity, it is because he wants to dissolve [their] authority" [...] I do not believe that by refusing the authority of the Ancient author's ideas over his own, Montaigne banishes the author and his text from the *Essais* [...] Anonymous quotation does not represent Montaigne's declaration of independence but rather his appreciation of the potential of literary allusion to render his own text more evocative" (24). Dans le contexte de cette citation, nous avons brièvement démontré que Montaigne préfère l'invention d'où son intérêt, comme nous voulons le souligner, de diminuer l'autorité de la citation en préservant volontairement un certain anonymat ou même en effaçant de la mémoire textuelle certaines traces

intertextuelles. Or ceci ne veut pas dire que les auteurs sont bannis des *Essais*. Ils servent plutôt à appuyer la pensée de Montaigne et dans ce sens, ils sont aussi évocateurs pour le « diligent lecteur » ; voir aussi Antoine Compagnon.

¹² « Un suffisant lecteur descouvre souvant és escrits d'autruy des perfections autres que celles que l'auteur y a mises et apperceues, et y preste des sens et des visages plus riches. » (Montaigne I, 24, 127, a)

¹³ Selon le *Dictionnaire de Montaigne* « le mot 'amitié' peut désigner au XVI^e siècle tout rapport de sympathie, de la simple association sociale ou politique à l'amitié la plus intime, voire sexuelle. » Ici, nous entendons le sens très général de *amicitia* qui comprend un lien entre tous les êtres. Voir Cicéron, *L'amitié* et de l'amitié « honnête » dand *L'Éthique à Nicomaque* d'Aristote où l'ami devient comme un autre soi-même (IX, 5, 1166a32).

¹⁴ Qui serait le remède apporté à un monde malade. Dans ce sens où l'entend aussi G. Nakam lorsqu'elle conclut: Montaigne « invite à des réforme de fond sur le plan politique et social. Mais en outre, de chaque essai, il se livre à une minutieuse analyse de la mentalité contemporaine. Chaque essai, tentative et effort pour penser juste, analyse les opinions qui sont dans l'air. Cette analyse révèle que le mal dont souffre la France est psychique, mental » (*Essais* 429).

Ouvrages cités

- Aristote. *Rhétorique*. Trad. P. Vanhemelryck. Paris: Librairie Générale Française, 1991.
- Cazaux, Yves. *Henri IV ou la grande victoire*. Paris: Albin Michel, 1977.
- Compagnon, Antoine. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.
- Dictionnaire de Montaigne*. Ed. Ph. Desan. Paris: Honoré Champion, 2004.
- Feytaud de, Jacques. « *Saint-Barthélemy !* » ou le « *silence* » de *Montaigne*. Talence: Eidôlon, 1993.
- Gray, F. *La Balance de Montaigne: Exagium – Essai*. Paris: Nizet, 1982.
- Jaspers, Karl. *La Culpabilité allemande*. Paris: Les éditions de minuit, 1990.
- La Boétie de, E. *Mémoire sur la pacification des troubles*. Ed. Malcom Smith. Genève: Droz, 1983.
- Loroux, Nicole. *La Cité divisée : L'oubli dans la mémoire d'Athènes*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 1997.
- Magnien, Michel. « Montaigne et le sublime dans les Essais. » *Montaigne et la Rhétorique: Astes du Colloque de St Andrews 28-31. Mars 1992* Paris: Honoré Champion, 1995.

McKinley, Mary B. *Words in a Corner: Studies in Montaigne's Latin quotations*. Lexington, Kentucky: French Forum, 1981.

Montaigne. *Essais*. Ed. Pierre Villey. Paris: Presses Universitaires de France, 1978.

Nakam, Géralde. *Montaigne et son temps. Les événements et les Essais. L'histoire, la vie, le livre*. Paris: Gallimard, 1993.

----- . *Les Essais de Montaigne, miroir et procès de leur temps: Témoignage historique et création littéraire*. Paris: Gallimard, 2001.

Rigolot, François. *Les métamorphoses de Montaigne*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

----- . « Politique et poétique de l'indicible : Le Silence de Montaigne sur la Saint-Barthélemy » Congrès annuel de la Renaissance Society of America. Avril 2004. Publication est à venir.

Villey, P. « Introduction. » *Essais de Montaigne*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

Weinrich, Harald. *Léthé : Art et critique de l'oubli*. Trad. Diane Meur. Paris: Fayard, 1999.

Changing Times: The Post and Temporal Manipulation in Mme. De Sévigné's *Lettres*

Ben Huberman
University of Pennsylvania

“Enfin, ma fille, me voilà réduite à faire mes délices de vos lettres; il est vrai qu’elles sont d’un grand prix; mais quand je songe que c’était vous-même que j’avais...” (Sévigné 6.7.1675, 1:726). If the underlying assumption regarding epistolary activity is that it functions in a matrix of absence and presence, which in turn is embedded within an economy of desire (to put it crudely: G leaves S; G’s absence produces desire in S; S writes a letter, and in writing both conjures G as an imagined interlocutor, and, plausibly, elicits G’s response as a substitute for G’s presence), one might argue that the novelty in Sévigné’s letters, dependent entirely as they are on a regulated and regular postal service, is a temporal standardization, if not ritualization of desire. What this paper will show, however, is how the letters not only thematize this temporal ritualization, but also manipulate it to surprising results; not the least of which, perhaps, is the growing blurriness of the limit between factual and fictional writing.¹

In her work on early-modern epistolary writing in France, Janet Altman identified two main—and almost entirely mutually exclusive—thrusts in recent Sévigné scholarship: on one hand, what one might call the historical impulse; on the other hand, the literary (Altman 29). Proponents of the former, according to Altman’s attractive schema—most notably Roger Duchêne—take Sévigné’s writing as both a representation of lived, historical reality and its product: they seek to understand Sévigné through the history of seventeenth century France, as well as through her own biography, while insisting on her not being consciously embedded in a generic tradition. By contrast, the supporters of the latter, among them Bernard Bray, read the letters as a self-contained literary oeuvre (Bray 491-2, 494). They claim that while Sévigné’s

letters at times defy, at others comply with the contemporary rules of epistolary writing, the letters constantly demonstrate an acute awareness of the discursive tradition of which they are part, even as they reveal a modified subjective sensitivity and develop new modes for its representation.

While Altman aims to bring these two disparate perspectives together through a strategy of historicization of the published correspondence *qua* literary genre (Altman 30), a more recent study by Roland Racevskis follows a parallel path by focusing on the intersection of institutional practices and Sévigné's literary production. At the center of Racevskis' argument is the claim that the growing sophistication of the postal system in France in the last quarter of the seventeenth century—characterized above all by the centralization of authority and the standardization of service—created in Sévigné a new and heightened awareness of incremental temporality, which is then constantly referred to, if not explicitly thematized, in her letters. More specifically, he argues, Sévigné's growing consciousness of the temporal constraints that frame her own and her interlocutors' writing makes her letters highly self-referential regarding their material production (110)—thereby, one might add in passing, inaugurating a trajectory of material self-referentiality that will explode in the epistolary novel of the 18th century.

Racevskis demonstrates persuasively how the temporal routine of postal delivery, and, not less importantly, disruptions in that routine, affect, if not condition, both the content and the style of Sévigné's letters (106, 110, 113). One need only look at the numerous instances in which she expresses rage at being deprived of her daughter's letters, for example as a result of inclement weather, or joy at finally receiving a delayed missive, to be convinced of the integral importance of the post as an institution to Sévigné's writing. While it might seem tautologous to claim that the post is instrumental for an epistolary oeuvre, it is crucial to remember the significance of newly introduced postal reforms in Sévigné's time. It was under Louis XIV and his Surintendant général des postes, Louvois (who, by the way, was an acquaintance

of Sevigne's), that for the first time correspondents knew precisely when they would receive letters, and when their own letters would be read. Indeed, the strict timetables of postal delivery, along with the sometimes draconic measures taken to enforce them, often allowed a writer to know the exact location of her letter while it was en route to its addressee.² And it is precisely this epistemological shift that frames Sévigné's epistolary attitude.

In her letters, however, we find Sévigné doing more than merely reflecting or commenting on the new postal procedures introduced during the early years of her correspondence.³ Her letters also show a playful manipulation of the established temporal rhythm of the post, which in turn changes the quality of the truth claim implied by a personal letter. As will be seen shortly, the anchoring of writing and reading into generally known and scheduled timeframes calls into question, in Sévigné's letters, their role as mere vehicles of fact and rhetoric. As the temporal difference between the two complementary acts—writing and reading—becomes so precisely demarcated, so grows the awareness of the letters' artificiality as signifiers of presence. For the epistolary relation no longer takes place in a continuous present that stretches from the time of writing to the unknown moment of receiving a new letter, but rather with the knowledge of that exact moment between these two points in which the letter is read. Sévigné, far from ignoring this temporal tension, writes about it, both explicitly and implicitly. It is, in fact, precisely in these moments of self-referentiality that an aspect of fictionality is introduced into her writing: moments in which her letters contain truth only to the extent that they can function simultaneously both within and without the temporally determined reality of their prompt, scheduled delivery.

One prevalent mode of such temporal manipulation in Sévigné's letters is anachronism. Take, for example, the following passage, from a letter to Sévigné's cousin, the notorious Comte de Bussy-Rabutin: "Vous ne voulez pas que je vous parle de Mme. De Grignan, et moi je vous en veux parler. Elle est grosse, et demeure ici pour y faire ses couches. Son mari est en Provence, c'est-à-dire,

il s'y en va dans trois jours" (Sévigné, 4.16.1670, 1:120). That last sentence, describing in the present that which is yet to have happened, then casually modifying the statement with an innocent *c'est-à-dire* to reveal its own fiction, seems to be entirely conditioned by a postal system that guarantees an exact knowledge of the time in which a letter will have been delivered. Moreover, this statement dramatizes the epistemological tension referred to above: a letter holds by definition some kind of truth claim; and Sévigné seems here to be torn regarding the temporal position of that truth claim. Should it follow the truth at the time of writing, or that at the time of reading? In choosing to express both, Sévigné reveals that the hermeneutical cycle does not belong solely to the realm of the reader; on the contrary, writing becomes here an hermeneutics of time, and the opaqueness of the temporal dimension—when *is* the time of the letter's truth?—leads, by necessity, to a general opaqueness: is the letter 'true' at all? And to what degree does it matter?

It is worth noting that this sentence directly follows a highly rhetorical, imagined exchange between Sévigné and her addressee, the Comte de Bussy-Rabutin, in which she states her cousin's wish only to then explicitly ignore it ("Vous ne voulez pas que je vous [en] parle...et moi je vous en veux parler"). One can then see that it is the chiasmic structure these two parts create—you do not want me to speak about my daughter, but I will; Grignan is in Provence, but actually he is not—that in fact makes this paragraph aesthetically and rhetorically unified. This last clause, then, "Son mari est en Provence, c'est-à-dire, il s'y en va dans trois jours," which jeopardizes the truth claim of the sentence, if not of the letter(s) in general, nonetheless serves a formal role: it enriches the literary fabric of the letter at the same time that it playfully threatens to render the letter a fiction.

Sévigné explicitly thematizes the regular temporal gap inherent to an epistolary activity that is conditioned by prescheduled postal delivery, when, in a later letter to her daughter, she remarks, "Cette lettre vous paraîtra bien ridicule; vous la recevrez dans un temps où vous ne songerez plus au pont

d'Avignon. Mais j'y pense, moi, présentement! C'est le malheur des commerces si éloignés... Il faut entrer dans l'état naturel où l'on est, en repondant à une chose qui vous tient au cœur" (3.4.1671, 1:176). What makes this statement so remarkable is, first of all, the assumption of ridiculousness as a result of the temporal delay in delivering it; that is to say, that the daughter's state of mind as a result of the bridge incident (in which she nearly perished while crossing the Rhône during a stormy day) will have been completely altered by the time she reads her mother's reaction to it. Even more interesting, however, is Sévigné's disregard for other anachronisms that frame her response, if not, indeed, make it possible: first, that the daughter's state of mind has already changed by the time Sévigné reads her letter; second, that by the time Mme. De Grignan reads her mother's letter, Sévigné's own state of mind will have presumably changed. In other words, one anachronistic configuration takes precedence over the other two; and the one being favored is the one that takes as its point of reference the present of the time of writing.

What is striking, however, is the fact that this anachronistic reaction is problematic not only because of its anachronism, but rather because it seems to be as constructed, as unclearly anchored to a particular reality as the whereabouts of M. de Grignan in the letter discussed above; how else can one read this strange phrase, "Il faut entrer dans l'état naturel où l'on est," where Sévigné implies that one becomes what one already presents oneself to be; that one has to make a concerted, conscious effort to be natural. In other words, the anachronism of the letter results not only in a temporal deferral of reaction, but also in the fabrication of the reaction at the time of writing, which, as we have seen, is the privileged temporal/anachronistic configuration in this letter. All this leads us back, of course, to that exclaimed "Mais j'y pense, moi, présentement!" which refers to no definite temporal reality, but rather precisely to that tension between the time of writing and the time of reading. And once more it is the knowledge of an increasingly punctual postal rhythm that allows for that tension to exist without subverting entirely the truth claim of the letter:

exactly one week ago, you wrote me about your unfortunate experience; one week later, I am shocked by this experience; in exactly one week you will be aware of my experience of shock; and so on, and so forth. It is the regular reenactment of the letter that disguises the fact that what is being reenacted is, in fact, a reenactment. Elsewhere Sévigné remarks, “Il est ordinaire d’être ridicule, quand on répond de si loin” (12.11.1673, 1:638); it is worth bearing in mind another meaning of the word *ordinaire*, namely the actual messenger and horse that deliver the mail on prescheduled days, to conclude that it takes an *ordinaire* to be, simultaneously, both *ridicule* and *ordinaire*.

If anachronism relies on postal regularity to dramatize a temporal fluidity between the time of writing and the time of reading, simultaneity uses this regularity to dramatize precisely the opposite, namely the determinateness of the temporal relation between the two. In a letter Sévigné writes in two sittings (2.11.1671, 1:156), the point of departure for the second part is precisely the receipt of a letter from Mme. De Grignan: “Je viens de recevoir tout présentement votre lettre de Nogent. Elle m’a été donnée par un fort hôte homme, que j’ai questionné tant que j’ai pu; mais votre lettre vaut mieux que tout ce qui se peut dire.” We can see, first, how the reading of the received letter triggers the continuation of writing. If we read this as a cause and effect relation, we should note that the *passé récent* employed here, and perhaps even more so the stressed “*tout présentement*” seem to want to conflate the two, make them overlap as much as possible into an experience of simultaneity of reading and writing.

We can see that in this instance, the presence of the messenger, which is elsewhere often represented and praised as a deferred presence, by mere contiguity, of the daughter (“Je veux voir le paysan...qui m’apporta hier votre lettre...je le trouve bien heureux de vous avoir vue” [2.9.1671, 1:154]) is insufficient compared to the letter he delivers: at a time in which writing and reading coincide, the presence of the mediator only seems to highlight the disjointedness of the communication, which has been momentarily eclipsed.

An even more striking example of this constructed simultaneity is in another letter to Mme. De Grignan: “Je reçois tout présentement, ma chère enfant, votre lettre du 7^e. Je vous avoue qu’elle me comble d’une joie si vive q’à peine mon cœur...la peut contenir” (1.15.1674, 1:670). If the previous letter had stopped, then resumed after the arrival of a letter from Mme. De Grignan, here the receipt of her letter occurs in the middle of writing; the tense shifts from *passé récent* to the present, while the ever persistent “*tout présentement*” remains. The simultaneity of writing and reading seems perfect; yet it is precisely this perfection that draws our attention to its artificiality: for, at the risk of stating the obvious, it is clear that Sévigné must have stopped writing her letter in order to read her daughter’s. If anachronism blurs the distinction between factual and fictional writing through its inability to focus on either the time of writing or that of reading, here simultaneity achieves the same effect precisely by trying to do the impossible opposite, namely to take two disparate actions that occur through time and fuse their temporalities. It is telling that this representation of a (constructed) temporal unison is followed by a figurative description of spatial insufficiency (“à peine mon cœur...la peut contenir”): as if the impossibility of the two temporalities to reside together other than through the intervention of literary mediation bleeds, and ultimately bursts through the walls of the metaphor.

While the two types of temporal manipulation discussed here—anachronism and simultaneity—are useful examples of the intersection of postal-personal time and modes of epistolary writing, and in particular of the shifting nature of the truth claims implied in such writing, the temptation to reduce Sévigné’s letters into this one paradigm, suggestive as it may be, should be avoided. The mere richness and volume of her epistolary activity resist such broad generalizations. This becomes clear while reading, for example, another letter addressed to her daughter, and full of highly aestheticized meditations on time (9.29.1675, 2:111). In this letter, Sévigné evokes the beauty and sadness of grown forests in her country estate, and adds that “il y a un petit air d’amour

maternel dans ce détail" (175). She then goes on to recount how "je trouvai l'autre jour une lettre de vous, où vous m'appellez ma bonne maman; vous aviez dix ans, vous étiez à Sainte-Marie...toutes ces rencontres sont bien heureuses pour me faire souvenir de vous...Je n'ai point reçu de vos lettres le dernier ordinaire, j'en suis toute triste..." (176).

This letter is important for this discussion because it formulates a concept of nostalgia that is precisely a *hybrid* of anachronism and simultaneity, which ultimately cancel each other out: a wish to be contemporary with the temporally impossible. Writing about reading a letter twenty years old, while complaining about the lack of any fresh correspondence, Sévigné seems to take comfort in the old letter not as a substitute for presence, but rather as an absence already there, *plus que parfaite*, familiar and unbound by the temporal postal regularity of more recent letters. Interestingly, the impulse to confuse or conflate reading and writing, which was so evident in the letters discussed above, cannot be found here: Sévigné's act of reading is narrated as already having been completed in the past or as yet to have happened; her writing is positioned between the past and present absence of Mme. de Grignan's writing. In other words, writing assumes a temporal position which is as discrete and, one might say, total, as it is impossible: just as Sévigné's image of the trees in the countryside, that little detail of maternal love which introduces and anticipates the maternal drama later in the letter, is at once neither of their present state as fully grown trees nor of the young ones they once had been, but rather of the entire span of time, discrete and whole yet impossible to grasp, that separates these two sharply delimited images.

This old letter, then, evoking as it does not only Mme. de Grignan's childhood, but also a time when the postal service had not yet entered its age of temporal self-discipline, sets a tone of greater temporal fluidity in Sévigné's writing here; which in turn would mean that the strict tempo of postal activity could be momentarily eclipsed, or represented as such, but only through a nostalgic, imagined construct of trees being at once young and

fully grown, her daughter being absent both in Sainte-Marie and in Province.

And then, of course, a few words later, the time signature of the post returns: “Je n’ai point reçu de vos lettres le dernier ordinaire, j’en suis toute triste...” (176). When discussing the writing of a historical figure like Sévigné—one whose literary production so explicitly engages with the history in which it is embedded—one is often prone to succumb either to the dangers of vulgar determinism or to those of a facile, all-explaining intentionality. Perhaps one possible way out of this methodological quagmire is to tarry a little bit with both, with the hope they will cancel each other out so many times as to produce something else; something which, not unlike a letter, perhaps, is *dated*—in the best sense of the word.

Notes

¹ These two loaded terms appear here in their simplest usage, whereby the former refers to writing that represents facts of lived reality, and the latter to writing representing imagined and constructed reality, with or without a factual element. We should stress that both can be understood as ‘literary.’

² For a detailed and fascinating account of the various policies instated to increase the efficiency and speed of the postal service—many of which included punitive measures and disciplinary threats against postal workers and local bureaucrats—see Racevskis, 97-106.

³ We can take 1668, the year Louvois was appointed Surintendant général des postes, as a symbolic watershed, even if postal reform began earlier (Racevskis 92); the vast majority of Sévigné’s known letters date from the 1670’s onwards.

Works Cited

- Altman, Janet Gurkin. "The Letter Book as a Literary Institution 1539-1789: toward a Cultural History of Published Correspondences in France." *Yale French Studies* 71 (1986): 17-62.
- Bray, Bernard. "Quelques aspects du système épistolaire de Madame de Sévigné." *Revue d'histoire littéraire de la France* 69 (1969): 491-505.
- Duchêne, Roger. *Réalité vécue et art épistolaire: Madame de Sévigné et la lettre d'amour*. Paris: Bordas, 1970.
- Racevskis, Roland. *Time and Ways of Knowing under Louis XIV*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2003.
- Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, marquise de. *Correspondance*. Paris: Gallimard, 1972.

**In the End Was the Word:
The Negotiation of Double Absence in *W, or The Memory of
Childhood***

Glenn Jellenik
University of Colorado, Boulder

As a child of Holocaust victims, French author Georges Perec suffered a figurative double-death at the hands of the Nazis. For in losing both parents by the age of six, Perec also lost the keys to his earliest childhood memories. Essentially that double absence, the irrevocable loss of parents and thus past, creates of the man an author without control of his own back-story. Yet rather than avoid those lacunae that eviscerate the memory of his past, Perec confronts his dual lack, fashioning it into the foundation of an extraordinary body of work. I should like to examine one member of that body, the radically unorthodox memoir, *W, or The Memory of Childhood*. Part of that text's unorthodoxy rests in its form—for Perec structures his memoir to include both deliberate fiction and attempted autobiography. As we shall see, the chapters of *W* alternate between Perec's irreparably flawed memory and a fantastic allegory in which life on a remote island devolves from a utopian image of the Olympic ideal to a blatant horrific vision of the Nazi concentration camp. And as the author himself states, his reality can only be found in the fragile overlapping that occurs between the textual fact and fiction.

Perec's status as a quasi-survivor—that is, as a Jew who negotiated the Holocaust not through the camps but rather through the homes of the family who shielded him from deportation—places both the author and his resulting memoir in a sort of limbo or “point of suspension.” In fact, his text can only be considered a sort of peripheral Holocaust memoir. Yet in that it treats the author's existence during the period concurrent to the Nazi camps and in that an integral thread of Perec's personal history leads directly to, though not through, the camps, *W, or The Memory of*

Childhood deserves at least the partial designation as a Holocaust memoir. Indeed, within the text, the camps create not only the gaping and inaccessible void into which the author's mother disappears but serve as a metaphor for Perec's parents: he needs them (camps/parents) in order to understand the history of his passage, but due to the passage of his history, he lacks all access to them. Thus Perec must predicate any memory recovery project on a fundamental absence. In reaction to such an untenable memoirist-position, the author systematically subverts the genre's most vital conventions: the reliability of memory and the fact-value of the text itself.

Through its formal subversion of the memoir, Perec's text adds an incessant third lack to the double-death of parents and memory: the absence of authorial authority. Indeed, in stating at the outset, "I am not the hero of my tale. Nor am I exactly its bard" (4), Perec dislocates himself from the position of primary agent of both his personal history and of the composition of that history. The author's right to tell the "tale" comes not by dint of authority with regard to his past, but rather by dint of omission: "Whatever I may now do, I was the sole depository, the only living memory, the only vestige of that world" (4). Yet from that erasure of authority, from absence, Perec creates a fundamental presence. For while *W* diverges from the Holocaust memoir, it adheres to the basic form of the *yisker-bikher*. *Yisker-bikhers*, or memorial books, exist, according to Henri Raczymow, as "volumes of commemorative texts, maps and photographs published by survivors of Eastern and Central European towns whose populations were decimated [by the war]" (100). However, throughout Perec's quest to psychologically relocate his absent parents and his decimated early childhood, he replaces all anthropological mementos (photos, maps, etc.) with linguistic signs. In the end, through the creation of a language-only *yisker-bikher*, the author signals that the presence of writing—its very act—replaces the absence of memory within the process of grieving.

Memory, as a rule, serves as the primary tool of any memoir. But as Ani DiFranco says, “Any tool becomes a weapon so long as you hold it right.” In that way, memory transcends device-status and becomes the main weapon of the Holocaust memoir: “Maybe we’ll be liberated, today or tomorrow. Then I’ll have my revenge, then I’ll tell the whole world what happened [in the camps]—inside there” (Sofsky 340); “I do not know whether we shall survive, but I like to think that one day we shall have the courage to tell the world the whole truth and call it by its proper name” (Borowski 122); “We wanted at last to speak, to be heard...with us we brought back the memory of our experience...and we felt a frantic desire to describe it such as it had been” (Anthelme 3). Those excerpts—and countless others in survivor memoirs—express the intense desire to bear witness, to turn the memory of the camp-experience, and thus the text itself, into a testimony. With regard to the Holocaust memoir, the establishment of credibility through memory represents a fundamental concern. Primo Levi offers an example:

For some reason that I cannot explain, something anomalous happened to me, I would say almost an unconscious preparation for bearing witness...The memories of my imprisonment are much more vivid and detailed than those of anything else that happened to me before or after [the camps]. (220, 225)

Indeed, throughout *Survival in Auschwitz*, Levi takes pains to stress the strength of his memory. In Chapter 10, “The Chemical Examination,” Levi perceives that he has one chance for survival: “I can save myself if I become a specialist, and...I will become a specialist if I pass a chemistry examination” (103). During the subsequent exam, Levi displays an unconscious and almost photographic recall of the minutia of his university education. Thus beyond vetting Levi as a memoirist, memory shifts from mere narrative tool to literal life-saver. In a narrative sense, Levi’s definitive tone with regard to memory instills confidence in his

reader. Clearly, that tone belongs to the survivor—it is his or her property. Memory alone accompanied them out of the camps; memory alone occupied the void left by their utter dispossession.

However, Perec's liminal status as a Holocaust survivor precludes him from adding to the collective testimony of the genre. In lacking access to the actual experience of the camps, Perec is forced to approach the memoir from an oblique angle. That unusual point of entry eliminates the author's ability to affect a Levi-like authoritative tone. Further, the text functions conspicuously free of any tone meant to inspire even the slightest reader-confidence in the author's memory. From the initial autobiographical sentence, "I have no childhood memories" (6) all the way to the book's penultimate sentence, "I have forgotten what reasons I had at the age of twelve for choosing Tierra del Fuego as the site of W" (164), Perec deliberately undermines his memory at every opportunity. In fact, beyond the explicit memory lapse represented by the phrase "I have forgotten," the quote above contains a more subtle error in memory. Perec gives the age at which he created the W-allegory as twelve. Yet at the opening of the memoir, he states, "When I was thirteen I made up a story" (6). So we see that Perec has fashioned a frame for his memoir that emphasizes both the absence and unreliability of the memoir's primary tool and the Holocaust memoir's most vital weapon: memory itself. Indeed, while Levi owes the story of his survival and perhaps his survival itself to memory, Perec turns to a different faculty: "Writing is the...assertion of my life" (42).

That shift in emphasis—from memory to writing—causes *W, or The Memory of Childhood* to engage in a complete formal subversion of the generic memoir. And while all memoirs imply accuracy—at least as perceived by the author—the claim holds a particularly important place in the Holocaust memoir. Basically, when dealing with events that defy imagination, he or she who attempts a chronicle becomes responsible for avoiding even the suggestion of exaggeration, let alone out and out invention. That insistence on accuracy leads Levi to conclude his "Author's Preface": "It seems to me unnecessary to add that none of the facts

are invented" (10). Yet on his own un-numbered prefatory page, Perec informs his reader that *W, or The Memory of Childhood* exists as two separate texts that he has weaved together in alternating chapters. One text consists of his autobiography, the other as "entirely imaginary." The inclusion of the qualifying adjective "entirely" to describe that text's fictionality hints at the occasionally imaginary aspect of Perec's autodiegetical text. Still, the most startling revelation remains on the surface: the author has chosen to include a separate fictional story in his memoir. Beyond that, he claims that the two texts are

inextricably bound up with each other, as though neither could exist on its own, as though it was only their coming together, the distant light they cast on each other, that could make apparent what is never quite said in one, never quite said in the other, but only said in their fragile overlapping. (n. pag.)

Whereas Levi takes pains to insist on the absolute eye-witness veracity of his first-person narrative, Perec rotates the chapters of his memoir with a fantastic allegory. Even further, he insists on the impossibility of comprehending the history without the inclusion of the fiction—insists that his memoir is, in fact, incomplete without invention.

And a close reading of *W* supports that claim. Perec's most specific expression of his own literal autodiegetical conundrum comes to the reader through the words of fictional narrator Gaspard Winckler: "The attentive reader will have grasped no doubt from what has been said so far that in what I am about to relate I was a witness and not an actor" (4). Perec offers that sentence as a run-on, a blurt that lacks any punctuation save the final period. The sentence itself lacks the familiarizing guide of punctuation just as Perec lacks his parents as well as the frame of reference of an absent History that can put their disappearance into a comprehensible focus. Again, those ideas appear only in the fictional narrative, but as Perec claims in his preface, a "fragile

overlapping” occurs between the two texts—a coming together in which fiction informs memoir.

Thus Perec abandons memory as a tool/weapon for the construction of his memoir. At that point, it might seem that such a radical formal subversion would signal a departure from the genre altogether. And in fact, Perec’s negotiation of absence necessitates an inversion of the traditional formula for the Holocaust memoir as written text, a formula that reads: language is insufficient for the task of telling my story, but where memory exists, so does the possibility of at least approximating my experience. Or, where language fails, memory prevails. For while all written expression necessarily loses something in the translation from mind to page, the translation problem for the camp survivor lies specifically in the inherent inadequacy of language. Once again, Levi: “Just as [the camp prisoner’s] hunger is not that feeling of a missed meal, so our way of being cold has need of a new word. We say “hunger,” we say “tiredness,” “fear,” “pain,” we say “winter” and they are different things . . . If the Lagers had lasted longer a new, harsh language would have been born” (123). Ironically, Levi uses pre-camp language to masterfully and powerfully elucidate the dilemma that accompanies the survivor’s attempt to translate memory into language. Still, the idea of the inadequacy of words inserts itself into the Holocaust memoir repeatedly: “The disproportion between the experience we had lived through and the account we were able to give of it would only be confirmed subsequently. We were indeed dealing then with one of those realities which cause one to say that they defy imagining” (Anthelme 4). Here we see the inevitable disconnect between an organic experience and the manufactured account. The language that describes our quotidian existence lacks the impact to flesh out the indescribable. Yet these are the only words we have. The recognition of that paradox—language as simultaneously insufficient and inescapable—creates a condition of severe distrust with regard to the power of the language that composes the Holocaust memoir.

However, Perec inverts the generic formula to read: Memory is imperfect for the task of telling my story, but where language exists, so does the possibility of at least approximating my experience. Or, where memory fails, language prevails. Having employed myriad devices to undermine and frustrate the concept of memory within his text, Perec arrives in a space in which language replaces memory as the driving force behind the construction of *W*. Where the camp survivor forever possesses his/her solid foundation of memory to carry them through the process of both writing a memoir and addressing the trauma, Perec relies completely on language for both processes. In the traditional formula of the Holocaust memoir, the creation of the text itself serves as the means of processing trauma. The survivor begins with memories of trauma. The writing provides a locus for the working-through of that trauma—Levi terms the result “an interior liberation” (9). Aristotle might call it catharsis. To some extent, the act of writing the book frees the author from the book. As Perec finds himself essentially devoid of the memories necessary to initiate that process, he must venture in another direction in order to achieve liberation.

To a large extent, Perec’s writing—both gesture and product—literally concerns the generation of a space in which to contain his lack. Thus the book itself becomes the repository of Perec’s absent memory and at the same time, the literal locus of the author’s mourning. And in that way, it becomes possible to view *W*, or *The Memory of Childhood* as a miniature French *yisker-bikher*. Perec’s title *W ou le souvenir d’enfance* bears a distinct resemblance to the French translation of *yisker-bikher: livre du souvenir*. Moreover, the *yisker-bikhers* were produced after the war to “take the place of graves for those who had no graves” (Raczymow 101). Whereas Perec’s father has a grave, his mother does not. Warren Motte states, “One of Perec’s purposes in *W* is precisely to construct a site of remembrance and mourning for his mother, a grave, a tomb, in his writing” (59-60). In the end, the text becomes a marker or a monument, built solely by stacking word upon word. Through that idea, the act of writing actually

takes the place of the act of remembering within the process of mourning.

And perhaps the strongest testament to Perec's complete dependence on language reveals itself when viewing *W* through the lens of the *yisker-bikher*. For Perec's *livre du souvenir* insists on offering careful and extended ekphrases of family photographs while withholding the photos from the reader's view; describing the childhood drawings that accompany the 12 or 13 year-old Perec's creation of the *W*-allegory (68); and, finally, drawing intricate linguistic maps: "We lived in Paris, in the xxth arrondissement, in Rue Vilin. It's a shortish, roughly S-shaped street that leads uphill from Rue des Couronnes to some steep steps giving on to Rue du Transvaal and Rue Olivier Metra" (47). In short, Perec eschews the visual in preference of the linguistic—he avoids all graphics and chooses instead to represent photos, sketches and maps solely through writing. In that way, all the elements of the *yisker-bikher* are present in Perec's memoir at the same time that they remain conspicuous in their absence. For Perec has replaced all traditional material artifacts with language.

Through language, Perec attempts to grapple with the inescapable presence of his lack: "The oddest thing is that [my father's] death, and my mother's, too often seems to me to be obvious. It's become part of the way things are" (29). That excerpt suggests an old injury—a break—that has healed, but has healed wrong. Through writing a loss, an individual presumably revisits the memories of loss. But the circumstantial absence of memory blocks that avenue for Perec. Essentially, he has no place to revisit. Thus the "break" heals and becomes a "part of the way things are." But Raczymow expresses the potential hazard of such a faux-healing: "A trace [of loss] remains. In turn, we can lose the trace. Lose loss itself. Lose, if you will, the feeling of loss. And dissolve into nothing" (100). In Perec's circumstance, however, this absence of loss exists as a fundamental condition. Rather than lose the loss, the author has never been granted access to it in the first place. Thus to avoid dissolving into nothingness, Perec fills his existential void with writing:

I write: I write because we lived together, because I was one amongst them, a shadow amongst their shadows, a body close to their bodies. I write because they left in me their indelible mark, whose trace is writing. Their memory is dead in writing; writing is the memory of their death and the assertion of my life. (42)

The existence of the constructed text allows Perec to alter “the way things are” in his mind with regard to the disappearance of his parents. The healing-process, botched by memory, becomes corrected through writing.

By replacing absent memory with a constructed text, Perec posits the actual work of writing, rather than that of remembering, as the end process of working-through that leads from trauma to mourning. While logic dictates that memory frame Perec’s memoir, the illogic of the camps effaces Perec’s memory. And something must take its place. In essence, Perec subverts the expected artistic process by insisting upon the frame as the object of art and leaving the canvas a murky blur, all but blank.

Works Cited

- Anthelme, Robert. *The Human Race*. Trans. Jeffrey Haight and Annie Mahler. Marlboro: Marlboro, 1992.
- Borowski, Tadeusz. *This Way for the Gas, Ladies and Gentlemen*. Trans. Barbara Vedder. New York: Penguin, 1967.
- Levi, Primo. *Survival in Auschwitz*. Trans. Stuart Woolf. New York: Simon and Schuster, 1993.

Motte, Warren. "The Work of Mourning." *YFS* 105, (2004): 56-71.

Perec, Georges. *W, or The Memory of Childhood*. Trans. David Bellos. Boston: Godine, 1988.

Raczymow, Henri. "Memory Shot Through With Holes." Trans. Alan Astro. *YFS* 85, (1994): 98-105.

Sofsky, Wolfgang. *Ordnung des Terrors*. Trans. William Templer. Princeton: Princeton, 1997.

La (in)comunicación en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz de Castillo: cuestiones de entendimiento, poder y manipulación

Sarah Link
Boston College

Siempre la lengua fue compañera del imperio, de tal manera lo siguió, que juntamente començaron, crecieron florecieron, después junta fue la caída de entreambos.

Nebrija Gramática de la lengua castellana

El encuentro en noviembre de 1519 en México entre los españoles y los aztecas constituye un enfrentamiento de culturas y cosmovisiones extremadamente distintas. Aunque ambos son imperios acostumbrados a dominar y guerrear, e interesados en ensanchar sus territorios, los españoles llegan a las Américas con una perspectiva e historia que les permite clasificar a los mesoamericanos como bárbaros. Los aztecas, sin embargo, inicialmente acuden a profecías religiosas para identificar al otro; quizás por la falta de encuadre de la conquista de los europeos, los indígenas optan por una explicación histórico-religiosa.¹ La diferencia abismal en sus maneras de interpretar el mundo, junto con obstáculos lingüísticos, presupone una comunicación marcada por su ambigüedad y confusión y destinada al fracaso.

En la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, se aprecia un esfuerzo por parte de Bernal Díaz de caracterizar y explicar cuestiones de comunicación entre los conquistadores y los conquistados. A lo largo de la obra, se ve un cambio gradual pero radical en los encuentros entre los españoles y los indígenas: la comunicación pasa de ser confusa y truncada a ser algo (no del todo) más clara y se convierte en un manejo sutil, casi

un arma, de Cortés. Estudiaremos esta evolución lingüística, y analizaremos los primeros encuentros entre las dos gentes, la figura del intérprete, cuestiones religiosas y la comunicación como eje en la toma de México. Además veremos que la comunicación intercultural, al ser recapitulada en la obra bernaldiana, constituye una distorsión o manipulación que beneficia al autor en su afán por establecer su autoridad como narrador de la verdadera historia.²

Cabe mencionar que Bernal Díaz escribe a los ochenta y cuatro años de edad, sesenta años después de los hechos que narra. Ya distanciado temporal y físicamente de la conquista, el autor reconstruye las hazañas por medio de la memoria, por lo cual se ve obligado a “convencernos de que su memoria es la privilegiada.” Para ello, en su narración de las comunicaciones interculturales, incluye una abundancia de nimiedades en los diálogos; no sólo identifica quién participa, sino su dicción y vocablos. Además, recurre a la tradición caballeresca en sus retratos de algunos interlocutores (Fischer 46).

En los primeros capítulos de la *Historia verdadera*,³ durante las expediciones encabezadas por Francisco Hernández y Juan de Grijalva, los contactos iniciales entre indígenas y españoles en el Yucatán se resaltan por su gran incomunicación y confusión, lo cual engendra situaciones peligrosas para los españoles. En repetidas ocasiones los indígenas, a base de comunicación corporal, parecen darles la bienvenida a los españoles para luego lanzar un ataque. Bernal no especifica cuáles son las “señas de paz”; una omisión interesante, considerando las nimiedades que abundan en la obra. Parece que este tipo de comunicación es el que menos le interesa elaborar; sólo quiere mostrar que los españoles, si bien a veces existe entre ellos la codicia, llegan con intenciones pacíficas y sufren a manos de indígenas bárbaros.

Además del peligro que involucra la incomunicación, en estos primeros capítulos quedan plasmados varios aspectos de la comunicación que perdurarán en la obra: la profecía indígena, el empleo de americanismos y su interpretación por parte del autor y, por último, la importancia de tener buenos intérpretes. Se

representa muy temprano en la obra la profecía indígena erróneamente asociada con la llegada de los españoles: “nos señalaron con las manos que si veníamos de donde sale el sol, y decían: *Castilan, castilan* y no miramos en lo de la plática del *castilan*” (III, 7); “por señas nos dijeron que si veníamos de donde sale el sol, y respondimos por señas que de donde el sol veníamos [...] mas nunca entendimos al fin lo que decían” (IV, 9). En el segundo caso, Bernal opta por no revelarnos ni que es una profecía ni sus implicaciones; así representa el conocimiento español de manera verosímil. Posteriormente en la obra, con una comunicación con intérpretes, el lector entiende su importancia. Proliferan otras instancias en que Bernal no logra suprimir el deseo de explicarle al lector ciertas palabras o situaciones, aunque no concuerde con la comprensión de los españoles en el momento: “los indios se apellidaban, y decían: *Al calachumi, calachumi*, que en su lengua quiere decir que arremetiesen al capitán y le matasen” (IV, 9).

En estas primeras escaramuzas con los indígenas del Yucatán, los españoles adquieren sus primeros intérpretes, Francisco, Julián y Melchor, indígenas capturados en una batalla. Por medio de estas figuras, Bernal Díaz plantea desde el principio de su obra la importancia de comunicar acompañados por intérpretes fiables y competentes. Francisco, quien comunica “medio por señas”, en vez de decir el topónimo *Culúa*, “como era torpe de lengua, decía: *Ulúa, Ulúa*”; de esta forma queda erróneamente nombrada esa isla (XIV, 25). Pues si la mala enunciación puede ser problemática, peor aún el aporte de Julián y Melchor, quienes deliberadamente estorban comunicaciones: “creímos que los indios Julianillo y Melchorejo no les debieron de decir lo que les mandaron, sino al revés” (IX, 19). En el caso de Melchor, éste abandona y engaña a Cortés: “fue la noche antes a ellos y les aconsejó que nos diesen guerra de día y de noche, y que nos vencerían, y que éramos muy pocos” (XXXII, 55).

Si bien se hallan ejemplos de interpretación problemática, la figura del intérprete es central en la *Historia verdadera*. Los susodichos intérpretes, junto con Orteguilla,⁴ forman el grupo de

lenguas menospreciado por Bernal Díaz, evidenciado por el uso del diminutivo (Julianillo, Orteguilla), el sufijo despectivo (Melchorejo) o el epíteto “indio”, en el caso de Francisco. Este conjunto de intérpretes contrasta con doña Marina y Jerónimo de Aguilar, quienes eran, como Bernal constantemente nos recuerda, “nuestras verdaderas lenguas”. El autor hace hincapié en cuán imprescindibles éstas eran para el éxito de la conquista:

[...] doña Marina sabía la lengua de Guazacualco, que es la propia de México, y sabía la de Tabasco, como Jerónimo de Aguilar sabía la de Yucatán y Tabasco, que es toda una; entendíanse bien, y Aguilar lo declaraba en castellano a Cortés; fue gran principio para nuestra conquista, y así se hacían todas las cosas, loado sea Dios, muy prósperamente. (XXXVII, 62)

Entre estos dos, Bernal valora más a Marina, puesto que la llama “doña” (título de respeto que no otorga a ningún otro en el texto, ni a Cortés) y al nombrar a los dos, siempre anota el nombre de Marina primero, y luego el de Aguilar. No se halla ninguna crítica de Marina en el texto, pero Aguilar recibe un tratamiento más mesurado; cuando primero lo rescatan, Bernal nota que no sólo parecía indio, sino que tenía “el español mal mascado y peor pronunciado” (XXIX, 46). Además, como veremos más adelante en la secuencia de México, Marina se representa como muy involucrada en las hazañas de Cortés. Por último, los indígenas le llaman a Cortés “Malinche”, una forma del nombre indígena de Marina, indicio de cuán visible e importante era ella, más que Aguilar, en los tratos entre Cortés y los indígenas.⁵

En su gran interés por cuestiones de comunicación, Bernal Díaz mismo se convierte en intérprete en su obra. Como anteriormente he mencionado, interpreta para el beneficio del lector; da definiciones y glosas de palabras indígenas en su narración, a veces con notable redundancia, “como si intuyera su persistente rareza para el lector” (Cortínez 106-7).⁶ En algunos casos, en medio de citar a un indígena, Bernal se interpone para dar

una definición: “los indios dijeron: ‘si sois *teules* mansos, ahí os traemos copal, que ya he dicho es como incienso, y plumas de papagayos’ [...] ” (LXX, 121-2). Bernal hasta pretende descifrar los pensamientos de los indígenas para el lector, como en el episodio de la batalla con los tlaxcaltecas: “Y supimos cierto que esta vez que venían con pensamiento que no habían de dejar ninguno de nosotros con vida” (LXV, 112). Pero Bernal Díaz no sólo interpreta para el lector; en el texto se inserta para explicarle algo al mismo Cortés:

Como Cortés en todo ponía gran diligencia, me mandó a llamar a mí y a un vizcaíno que se decía Martín Ramos, y nos preguntó qué sentíamos de aquellas palabras que nos hubieron dicho los indios de Campeche [...] que decían: *Castilan, castilan*, según lo que he dicho en el capítulo de que ello trata; y nosotros se lo tornamos a contar según y de la manera que lo habíamos visto y oído. (XXVII, 53)

Este pasaje hace referencia al encuentro situado anteriormente en el texto.⁷ Entre todos los españoles que presenciaron ese contacto, Cortés elige a Bernal Díaz para explicar lo ocurrido. El otro soldado queda secundario, dada la construcción atípica que emplea el autor (“me mandó llamar a mí y a un vizcaíno”). El que se destaca aquí es el mismo Bernal. Esto sirve para caracterizar su relación con Cortés como más estrecha de lo que probablemente es en realidad para recalcar que es testigo de vista y también para demostrar que es el más adecuado para interpretar a los indígenas. Por último, figura a Bernal como eje en la historia, ya que su explicación a Cortés posibilita la búsqueda de Jerónimo de Aguilar, quien, como ya hemos visto, Bernal Díaz estima por su contribución a la conquista.

Los intérpretes en la *Historia verdadera*, sobre todo Marina y Aguilar, desempeñan una variedad de funciones. No sólo traducen lenguas e interpretan signos culturales, sino que también realizan trabajos “políticos” como mensajeros y embajadores.⁸ Sin

embargo, su función más celebrada por Bernal Díaz es la de evangelista. La evangelización aparece como un *Leitmotiv* en la obra bernaldiana, con un orden invariable: un sermón a través de las lenguas con un lenguaje constante (“todas las cosas tocantes a nuestra fe”),⁹ seguido por una degradación o denuncia de la fe indígena, a veces con el mensaje concreto de la destrucción de sus ídolos. La predicación verbal da lugar a una comunicación visual y permanente, con la construcción de un altar con una cruz o imagen de la Virgen. El autor nos reitera una y otra vez que los intérpretes “sabían muy bien dar a entender la fe”, pero en el mismo texto hay indicaciones de lo contrario. A veces parece que los indígenas aceptan la fe para aplacar al español insistente. En otras ocasiones, como veremos en el episodio con Moctezuma, el mensaje religioso es malentendido. En todo caso, los indígenas, en vez de aceptar o entender bien la fe cristiana como la verdadera, acomodan elementos cristianos a sus creencias; si bien afirman creer en Dios y la Virgen, los equiparan con sus *teules*. Eso sí, en ningún caso los indígenas quieren dejar sus “ídolos y sacrificios”: o lo protestan fuertemente,¹⁰ o prometen dejarlos para luego volver a usarlos en cuanto se vaya Cortés. Los únicos españoles que entienden la paciencia necesaria para la evangelización son los curas; abogan no destruir los ídolos y templos hasta que los indígenas tengan al catolicismo como la fe verdadera, y que no sea una conversión forzada.¹¹

Por su parte, los conquistadores no se esfuerzan demasiado por comprender la fe indígena más de lo conviene saber para denunciarla.¹² Bernal Díaz nos la representa como demoníaca y describe los templos, ídolos y sacrificios humanos con detalles espantosos, pero con respecto a las creencias y ceremonias es bastante vago. En un episodio un *papa* en un templo da un “negro sermón”; Melchorejo revela que predica “cosas malas” (XXVIII, 44-5). El único aspecto de la fe indígena que los españoles nunca niegan explícitamente es la profecía supuestamente cumplida de ellos ser dioses; los conquistadores afirman (sin mentir) que sí proceden “de donde sale el sol”, y que vienen a señorearlos. Cortés intenta perpetuar el mito de otras formas; cuando los tlaxcaltecas

matan a un español en una batalla. Bernal nos describe: “enterramos el muerto en una de aquellas casas que tenían hechas en los soterraños, porque no lo viesen los indios que éramos mortales, sino que creyesen que éramos *teules*, como ellos decían” (LXVI, 113).

Eventualmente, con los tlaxcaltecas y otros pueblos, Cortés forma alianzas clave para el éxito de la toma de México, por medio de una larga serie de manipulaciones (Bernal menciona su frecuente uso de “palabras amorosas”) y muestras de valentía. A medida que avanza hacia México, Cortés afina sus habilidades de tratar con los indígenas, y con la ayuda de sus “indios amigos” y sus “verdaderas lenguas” mejora su interpretación cultural, la cual determina su supervivencia.¹³ A la vez que Cortés forja estas amistades esenciales, también ocurre toda una serie de intercambios a larga distancia con Moctezuma, por medio de mensajeros, espías y dibujos.¹⁴ Moctezuma se representa durante estas comunicaciones de forma ambivalente: enojado, agradecido, curioso, asombrado y temeroso; hasta ruega a Cortés que no venga a México, para luego enviar mensajes cordiales cuando se entera de que sí vendrá (LXXXVII, 157). De esta forma, cada uno forma un concepto del otro antes de conocerse.

Entonces, todos los temas mencionados en nuestro estudio de las primeras partes de la *Historia verdadera* (la profecía de los *teules*, el empleo de americanismos y palabras extrañas, la figura del intérprete, cuestiones religiosas, los motivos de Bernal Díaz por escribir su obra) vuelven a aparecer en las comunicaciones que toman lugar en el episodio de México, el eje del texto. En el espacio de unos cuantos capítulos, en los encuentros entre estos dos hombres, llegan a plasmarse todos estos elementos de comunicación de manera que este episodio comprende la esencia de la obra bernaldiana.

En parte debida a la comunicación previa, los encuentros entre Cortés y Moctezuma se destacan por el gran respeto con que se tratan los dos líderes. Este acato se hace mutuamente, característica recalcada en el registro lingüístico de las descripciones de Bernal Díaz mayormente por la predominación de

la forma reflexiva (“se hicieron grandes acatos”, “se asentaron entreambos”, “se tomaron por las manos”). Bernal además emplea construcciones paralelas (“gran acato que hizo a Cortés, y Cortés a él”) y locuciones adverbiales (“a una”) para demostrar la reciprocidad de sus acciones. Con lo anterior se evidencia un esfuerzo por parte del autor por representar un intercambio entre dos hombres iguales que se tratan de forma caballeresca. Sin embargo, no todo el primer encuentro procede con tanta facilidad. Hay algunos deslices de Cortés: cuando presenta un collar a Moctezuma, éste se lo pone, y Cortés “le iba [a] abrazar, y aquellos grandes señores que iban con Montezuma le tuvieron el brazo a Cortés que no le abrazase, porque lo tenían por menosprecio” (LXXXVIII, 161). Así como nos lo dibuja Bernal Díaz, parece que Cortés, a pesar de las capacidades de percepción que ha ido refinando, todavía no logra entender algunas señas culturales.¹⁵

Tras el relato de esta primera entrevista, Bernal, como en otras ocasiones, pretende adivinar los pensamientos de los indígenas. Los aztecas llevan a los españoles a “unas grandes casas donde había aposentos” para ellos dormir, y el autor explica los motivos para llevarlos a aquel lugar: “[...] nos llevaron [a] aposentar [a] aquella casa por causa que, como nos llamaban *teules* y por tales nos tenían, que estuviésemos entre sus ídolos como *teules* que allí tenían. Sea de una manera o sea de otra, allí nos llevaron” (LXXXVIII, 162). Hay dos indicaciones que estas frases son proyecciones de las opiniones de Bernal: por un lado, no hay mención en este primer encuentro de ellos ser dioses para los aztecas (esto sucede después, y con matices); y por otro lado, la equivocación “sea de una manera o sea de otra” nos indica que los motivos de los aztecas no son tan explícitos.

Indudablemente, la profecía de los *teules*, entre otros elementos religiosos, forma parte central de las relaciones entre Moctezuma y Cortés. En la segunda charla entre los dos, Moctezuma aplica la profecía a Cortés y a sus soldados: “comenzó Montezuma un muy buen parlamento [...] que verdaderamente debe de ser cierto que somos los que sus antecesores, muchos tiempos pasados, habían dicho que vendrían hombres de donde

sale el sol a señorear estas tierras”. Apreciamos la misma reacción de Cortés que tuvo en los tiempos de comunicación por señas: “le respondió [...] que ciertamente veníamos de donde sale el sol”. Ahora Cortés confirma y manipula la profecía; la utiliza como punto de partida para evangelizar: “[...] el emperador don Carlos [...] teniendo noticia de él y de cuán gran señor es, nos envió a estas partes a verle y a rogar que sean cristianos” (LXXXIX, 163). En esta respuesta de Cortés radica el dilema que acompaña a los españoles en todos sus tratos con los indígenas. En sus esfuerzos para evangelizar, para establecerse como voz autorizada y verdadera, Cortés se ve obligado a afirmar parte de la fe indígena, la misma que quiere negar como inválida.

Sin embargo, es importante notar que Moctezuma nunca dice que los españoles son *teules*, como Bernal había adivinado en los pensamientos de los indígenas. De hecho, en las próximas conversaciones con Cortés, el líder azteca admite que la razón por la cual les negó la entrada a México fue porque sus vasallos tenían miedo de los “rayos y relámpagos” de los “*teules bravos*”. Moctezuma caracteriza este miedo como desatinado, porque ve cómo los españoles son “de hueso y carne y mucha razón”; luego los dos se ríen de que sería igualmente absurdo pensar en Moctezuma como *teul*.¹⁶ Así Bernal aporta una versión de los tratos con Moctezuma en que Cortés no lo vence bajo falsos preceptos (como si fuera un dios); es un enfrentamiento entre dos humanos, y el líder azteca está consciente de ello.

Si bien hay concordancia sobre el ridículo concepto de ellos dos ser *teules*, la evangelización carece de tanta comprensión intercultural. Al largo discurso evangélico de Cortés, Moctezuma responde:

Señor Malinche: muy bien tengo entendido vuestras pláticas y razonamientos antes de ahora, que a mis criados, antes de esto, les dijistes en el Arenal eso de tres dioses y de la cruz, y todas las cosas que en los pueblos por donde habéis venido habéis predicado; no os hemos respondido a cosa ninguna de ellas porque

desde *ab initio* acá adoramos nuestros dioses y los tenemos por buenos; así deben ser los vuestros, y no curéis más al presente de hablarnos de ellos; y en eso de la creación del mundo, así lo tenemos nosotros creído muchos tiempos ha pasados, y a esta causa tenemos por cierto que sois los que nuestros antecesores nos dijeron que vendrían de donde sale el sol. (XC, 165)

Esta refutación soberbia y elocuente de Moctezuma contiene varios elementos religiosos interesantes. Curiosamente, Bernal pone vocablos latinos en boca del líder azteca (“*ab initio*”); hay una especie de inversión lingüística: si el autor se vale de americanismos para expresarse adecuadamente, igual Moctezuma, para hablar de la religión necesita de la *lingua franca* del catolicismo para comunicar cuánto se aferran los aztecas a sus creencias. En este discurso de Moctezuma también se representa el tópico de la religión malentendida (“eso de tres dioses y de la cruz”); a pesar de la predicación a través de intérpretes que “unos teólogos no lo dijeran mejor”, los aztecas distorsionan la trinidad y desconocen la característica más saliente del catolicismo, el monoteísmo. Sin embargo, se ve una leve valorización de la cristiandad, o por lo menos una capacidad de Moctezuma para identificarse con una cultura ajena (“así deben ser los vuestros”).

Este encuentro entre iguales se vuelve un poco dispar con la torpeza comunicativa de Cortés en el episodio donde los españoles salen a la ciudad para ver el gran templo de México. Antes de subir al templo, Moctezuma cordialmente sugiere que de pronto Cortés se cansará en la subida. Cortés responde con altivez que “ni él ni nosotros no cansábamos en cosa ninguna”. Ya adentro del templo, Cortés se burla de Moctezuma medio riendo: “no sé cómo un tan gran señor y sabio varón como vuestra merced es, no haya colegido en su pensamiento cómo no son estos vuestros ídolos dioses, sino cosas malas” (XCII, 173). Para rematar el ultraje, y en contra de la advertencia del padre Olmedo,¹⁷ Cortés le propone poner en el templo una cruz e imagen de la Virgen, una sugerencia muy atrevida. Moctezuma se ofende y responde

enojado pero con cortesía que no le habría mostrado los ídolos si pensara que Cortés fuera a decir palabras “en su deshonor”. Cortés recupera su astucia justo a tiempo; se da cuenta que es hora de marcharse del adoratorio y le pide disculpas a Moctezuma por la afrenta. Luego, a los españoles les duelen los muslos al bajarse del templo; resulta que no lo soportan como asevera Cortés. Bernal construye esta escena de forma magistral: Cortés sube al templo orgulloso; adentro no logra comunicar sus ideas ni de la forma apropiada ni en el momento adecuado; y al fin los españoles bajan humillados.

Si bien el poder en la relación torna a favor de Moctezuma con las transgresiones de Cortés, el líder azteca no goza de esta leve ventaja por mucho tiempo. Cuando los españoles se enteran de la matanza de Juan Escalante,¹⁸ sienten que se ha desbaratado el mito de ellos ser *teules* invencibles, y sólo por esta razón, nos cuenta Bernal, acuerdan prender a Moctezuma.¹⁹ En el relato de su encarcelación, se representa la culminación de varios elementos constantes en la obra: la manipulación comunicativa de Cortés, la intervención astuta de Marina y la inserción de Bernal Díaz mismo en la historia.

Según nos cuenta Bernal, Cortés lleva a cabo la captura de Moctezuma mediante un manejo delicado de palabras. En contraste con otros soldados, quienes carecen de la paciencia y sutileza necesarias,²⁰ Cortés, en “más de media hora de pláticas” de “palabras blandas”, trata a Moctezuma con el acato habitual y le acusa de forma cordial de un complot de matar a los españoles. La mediación artera de Marina²¹ es la que al fin le convence a Moctezuma que vaya a los aposentos de Cortés. Tal como se representa en la *Historia verdadera*, Moctezuma no sólo va a la “cárcel” por su voluntad, sino que se vuelve cómplice de su confinamiento. Cuando le vienen a ver otros señores aztecas principales, Moctezuma les dice que “él holgaba de estar algunos días allí con nosotros de buena voluntad y no por fuerza [...] y que no se alborotasen ellos ni en la ciudad [...] que su Uichilobos lo tiene por bien” (XCV, 183). Entonces, Bernal Díaz representa una encarcelación pacífica, magistralmente ejecutada por Cortés con la

ayuda de Marina. Sólo le echan grilletes como castigo cuando Moctezuma manda a mensajeros a matar a los españoles; pero luego Cortés mismo se los quita, con “palabras amorosas.”²² Además de detenerlo con acato y sin armas, Bernal nos retrata un Cortés misericordioso; ésta es una conquista benévola, una en que los españoles se esfuerzan por ganar mediante la comunicación, no con armas.

Si Cortés se representa como compasivo en la encarcelación de Moctezuma, Bernal Díaz se retrata a sí mismo igualmente positivo cuando se inserta en la historia para comunicarse directamente con Moctezuma. Así como contrasta a Cortés con los otros soldados bruscos, Bernal se desentona con otros dos centinelas en la cárcel de Moctezuma. El líder azteca declara al primero “malcriado y sucio” y se siente ultrajado por el segundo cuando éste le llama “perro”. A diferencia de aquellos guardianes, Bernal trata a Moctezuma con el estilo casi caballeresco de Cortés: “siempre que estaba en su guarda o pasaba delante de él con muy gran acato le quitaba mi bonete de armas” (XCVII, 189). Pero lo que más se destaca de este episodio es la manera en que el autor se comunica directamente con Moctezuma:

Montezuma me mandó llamar y me dijo: ‘Bernal Díaz del Castillo, hánme dicho que tenéis *motolinea* de ropa y oro, y os mandaré dar hoy una buena moza; tratadla muy bien, que es hija de hombre principal; y también os darán oro, y mantas’. Y yo le respondí, con mucho acato [...] que Dios Nuestro Señor le prosperase. Y parece ser preguntó al paje que qué había respondido, y le declaró la respuesta; y dizque le dijo Montezuma: ‘De noble condición me parece Bernal Díaz.’ (XCVII, 189)²³

Este pasaje sirve al autor en varias vertientes. Primero, destaca a Bernal como una figura eminente entre la multitud de soldados a pie, enfatizado por “me mandó llamar”, “me dijo” y el uso de su nombre completo. Segundo, ensalza al autor por boca de

otro, ese otro siendo el “rey de estas tierras tan valeroso” (XCVII, 188). A partir de este fragmento, Bernal además establece su autoridad como testigo ocular, pues se está comunicando cara a cara con un rey tan ilustre como Moctezuma. Por último, aquí el autor se representa como alguien a quien le corresponden riquezas de la conquista, y pues si el “gran” Moctezuma reconoce que Bernal merece recompensas, también lo debería de hacer la corona española.

Hay un punto en la relación bernaldiana en que la falta de comunicación conduce al caos: Pedro de Alvarado realiza una matanza, el acontecimiento que desencadena las guerras con México. Con el hábil Cortés y sus intérpretes ausentes, un malentendido cultural inicia una lucha en que mueren ambos españoles y aztecas. Pero notablemente, con la ausencia de Cortés y la presencia de Alvarado (figura poca eficaz para la comunicación), los aztecas experimentan milagros:

Decía el Pedro de Alvarado que cuando peleaban los indios mejicanos con él, que dijeron muchos dellos que una gran *teleciguata*, que es gran señora, que era otra como la questaba en su gran *cu*, les echaba tierra en los ojos, y les cegaba, y que un guey *teule* que andaba en un caballo blanco les hacía mucho mal y que si por ellos no fuera que les mataron a todos. (CXXVI, 246)

Bernal identifica a estas figuras para el lector como “la Virgen Santa María Nuestra Señora” y el “Señor Santiago” y por ende se confirma el plan providencial de la conquista. En las subsiguientes batallas, los aztecas amenazan con matar a todos y emplean “palabras vituperiosas, y entre ellas decían: ‘¡Oh, *cuilones*, y aun vivos quedáis!’” (CXXVIII, 256).²⁴ Estos episodios recuerdan al lector las descripciones de los primeros encuentros con indígenas, por el uso de americanismos sin definición por el autor, como para crear una sensación de miedo. A diferencia de estos bárbaros sedientos de sangre, los españoles en estas batallas invocan palabras religiosas y rezan a Dios y a la Virgen. Entonces,

se representa en estas escenas una guerra santa, justificada por la fe católica.²⁵

Como hemos visto, una lectura detenida de selecciones de la *Historia verdadera* de Bernal Díaz revela su fuerte interés por el problema de la comunicación, no sólo entre grupos de gentes, sino también entre el autor y el lector. En relatar la “verdadera historia”, utiliza un lenguaje cargado de americanismos, “para marcar el misterio del enemigo e impresionar al lector” (Cortínez 107), pero se esfuerza desmedidamente por asegurar nuestra comprensión.

En cuanto a la comunicación intercultural en la narración, se aprecia la evolución desde una incomunicación, o comunicación truncada, hasta un finísimo y sutil amaño de palabras por parte de Cortés. En los primeros intercambios, los indígenas se aprovechan de la comunicación por señas para resistir la intrusión de los españoles en sus tierras. A medida que avanza la narración, observamos el paulatino desarrollo del conocimiento lingüístico-cultural de los españoles, con la colaboración integral de intérpretes, hasta que se invierte esta relación asimétrica de poder a favor de Cortés. Los españoles no conquistan con brutalidad y fuerza innecesarias; así Bernal desmiente la leyenda negra y nos presenta con una serie de contactos iniciados por Cortés y sus soldados en que prevalecen la paciencia y el acato acompañados por la astucia.

Entonces, el lenguaje y la comunicación constituyen los fundamentos en que dependen el éxito de la conquista, aun con algunas desmañas comunicativas de Cortés. En la narrativa bernaldiana, estos deslices sirven para hacerlo un protagonista más verosímil. Asimismo las fallas comunicativas demuestran que para llevarse a cabo la conquista se requiere de cierto grado de treta, como así poseen estos “verdaderos conquistadores” (CVIII, 210). Para acabar esta imagen de los “verdaderos conquistadores”, Bernal Díaz hace hincapié en el lenguaje de batalla de los dos lados, y así caracteriza el enfrentamiento como una lucha entre el bien y el mal, con intervenciones divinas a favor de los buenos, los españoles cristianos.

En múltiples vertientes se aprecia un esfuerzo por parte del autor de manipular el lenguaje, el cual es fundamental para el éxito de su *Historia verdadera*. Su representación de la comunicación justifica la conquista por su aspecto religioso, ya que muestra a los españoles como defensores de la fe. Asimismo en sus representaciones de la comunicación, Bernal Díaz se convierte en el único intérprete legítimo (si se habla lingüística e históricamente), de manera que las utiliza para establecerse como narrador fiable, enfatizar su autoridad como testigo ocular y, por último, retratarse como digno de retribuciones monetarias por su ilustre participación en una conquista, y una causa, tan noble.

Notas

¹ Véase Martin Leinhard y Carlos Pérez, "Writing and Power in the Conquest of America," *Latin American Perspectives*, 19.3 (1992): 79-85, o Miguel León-Portilla, *The Broken Spears: The Aztec Account of the Conquest of Mexico* (Boston: Beacon Press, 1962) xiv-xv. Sandra Messinger Cypess elabora más sobre la experiencia azteca de ser "past-oriented [...] world that could not easily accept the idea that an event could not be entirely unprecedented": "Aztec Society before the Conquest," *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth* (Austin: University of Texas Press, 1991) 21.

² Las inspiraciones de Bernal Díaz, un soldado a pie y autonombado "idiota sin letras", por escribir su *Historia verdadera* se hallan en dos vertientes: refutar la versión de la historia de la conquista presentada por cronistas oficiales (López de Gómara, Illescas, Las Casas) y apelar su derecho a riquezas y encomiendas por sus contribuciones a la conquista.

³ Capítulos II, III, IV, VIII, XIX, XI, XIII y XIV.

⁴ Ortega es el paje-intérprete asignado a Moctezuma cuando éste está encarcelado por Cortés.

⁵ Bernal escribe: “en todos los pueblos por donde pasamos y en otros en donde tenían noticia de nosotros, llamaban a Cortés Malinche [...] como doña Marina nuestra lengua. estaba siempre en su compañía, especial cuando venían embajadores o pláticas de caciques [...] por esta causa le llamaban a Cortés el capitán de Marina y para más breve le llamaron Malinche” (LXXV, 129).

⁶ Asimismo nos explica Manuel Alvar que Bernal Díaz “tuvo que engendrar una especie de mestizaje”, pero está consciente de lo problemático que puede ser para el lector (101).

⁷ Es una técnica comúnmente empleada por Bernal: la de relatar un hecho o un detalle que al principio parece poco significativo, para poder referenciarlo más tarde en la obra. Al no revelar el significado de la frase desde el principio, Bernal “logra mantener un suspenso novelesco” (Cortínez 108).

⁸ Las destrezas de Marina como embajadora se destacan repetidas veces en la *Historia verdadera*. Por ejemplo: “nuestro capitán [...] dijo a doña Marina que llevase más *chalchiuis* a los dos *papas* que habían hablado primero, pues no tenían miedo, y con palabras amorosas les dijese que los quería tornar a hablar Malinche, y que los trajese consigo. Y la doña Marina fue y les habló de tal manera, que lo sabía muy bien hacer, y con dávidas vinieron luego con ella” (LXXXIII, 145).

⁹ Una exageración; en realidad, probablemente predicaban lo más básico de la fe.

¹⁰ Se encuentran abundantes instancias en que los indígenas rehúsan dejar sus ídolos, a veces con largos razonamientos, como en en el episodio en que dice Xicotenga a Cortés: “¿Cómo quieres

que dejemos nuestros *teules*, que desde muchos años nuestros antepasados tienen por dioses y les han adorado y sacrificado? Ya que nosotros, que somos viejos, por complacerte lo quisiésemos hacer, ¿qué dirían todos nuestros *papas* y todos los vecinos y mozos y niños de esta provincia, sino levantarse contra nosotros? Especialmente, que los *papas* han ya hablado con nuestro *teul* mayor, y les respondieron que no los olvidásemos en sacrificios de hombres y en todo lo que antes solíamos hacer; si no, que toda esta provincia destruirán con hambres, pestilencia y guerras” (LXXVII, 133). Nótese también la mención que esto lo harían por “complacer” a Cortés.

¹¹ Este razonamiento viene a boca de distintos curas en puntos diferentes de la obra, siempre en ocasiones en que la predicación se estanca. Por ejemplo, en el caso de la respuesta dada por los indígenas en la nota anterior, el padre de la Merced, viendo que “la daban tan de veras y sin temor”, le aconseja a Cortés: “Señor, no cure vuestra merced de más les importunar sobre esto, que no es justo que por fuerza les hagamos ser cristianos [...] ¿Qué aprovecha quitarles ahora sus ídolos de un *cu* y adoratorio si los pasan luego a otros?” (LXXVII, 133).

¹² Fred Dallmayr explica que los conquistadores “made it a point to study and comprehend Indian culture—though with the aim of subjugating it more efficiently, not of appreciating its intrinsic worth” (213).

¹³ Por ejemplo, Xicotenga manda espías en forma de “mensajeros” para el real donde están Cortés y sus soldados. Los cempoaltecas se dan cuenta de que son espías porque se quedan allí el día y la noche, acción no conforme con las costumbres de esa cultura.

¹⁴ De hecho, la primera mención de Moctezuma aparece en el capítulo XIII, en que Bernal Díaz nos revela que desde la

expedición de Francisco Hernández de Córdoba, el líder azteca tuvo noticia de los españoles por dibujo.

¹⁵ Bernal nos repite dos veces en el relato de este encuentro que los señores que acompañan a Moctezuma “ni por pensamiento le miraban en la cara, sino con los ojos bajos y con mucho acato” (LXXXVIII, 161). Algo tendría que percibir Cortés sobre la conducta adecuada hacia Moctezuma.

¹⁶ “Montezuma dijo riendo [...] ‘Malinche, bien sé que te han dicho esos de Tlaxcala, con quien tanta amistad habéis tomado, que yo soy como dios o *teul* [...] veis mi cuerpo de hueso y de carne como los vuestros [...] también lo tendréis por burla, como yo tengo de vuestros truenos y relámpagos.’ Y Cortés le respondió también riendo, y le dijo que los contrarios enemigos siempre dicen cosas malas y sin verdad” (XC, 165).

¹⁷ Los curas son los que comprenden el momento adecuado para destruir ídolos e imponer iconos cristianos. En este caso, Cortés opina: “ ‘Paréceme, señor padre, que será bien que demos un tiento a Montezuma sobre que nos deje hacer aquí nuestra iglesia’ ”. El padre le aconseja que “le parecía que no era cosa conveniente hablar en tal tiempo; que no veía a Montezuma de arte que en tal cosa concediese” (XCII, 173). Cortés, tan perspicaz en otras situaciones interculturales, ahora ni posee la sensatez para percibir el estado de ánimo de Moctezuma.

¹⁸ Véase el capítulo XCIV.

¹⁹ Se observa un “punto ciego” en esta razón dada por Bernal. Como ya hemos visto, Moctezuma y Cortés se ríen de la idea de ellos dos ser *teules*; cada uno reconoce que el otro es de carne y hueso.

²⁰ Dijo Juan Velázquez de León a Cortés con “voz algo alta y espantosa”: “¿Qué hace vuestra merced ya con tantas palabras? O lo llevamos preso, o darle hemos de estocadas” (XCV, 183).

²¹ “Señor Montezuma: lo que yo os aconsejo es que vais luego con ellos a su aposento, sin ruido ninguno, que yo sé que os harán mucha honra, como gran señor que sois, y de otra manera aquí quedaréis muerto, y en su aposento se sabrá la verdad” (XCV, 183).

²² Continúa un patrón repetido en previas comunicaciones con otros caciques en el cual se aprecia una vinculación entre la dominación y las “palabras amorosas” de Cortés, más evidencia del interés de Bernal por elaborar una representación positiva de la conquista.

²³ Esta cita contiene una de las instancias en que Bernal Díaz no da una definición de un americanismo en su primera instancia en la narración. Según Manuel Alvar, *motolinea* es un vocablo nahua que significa “pobreza” (81).

²⁴ La palabra nahua *cuilones* quiere decir “homosexuales”, o “putos”. (Alvar, 64)

²⁵ Rolena Adorno explica la abundancia de milagros y lenguaje divino en la *Historia verdadera* como evidencia de la opinión de Bernal dentro del debate que circulaba en su época con Gómara, Sepúlveda y Las Casas acerca de la justificación religiosa de la conquista (216-7).

Obras Citadas

- Adorno, Rolena. "Discourses on Colonialism: Bernal Díaz, Las Casas, and the Twentieth-Century Reader." *MLN* 103.2 (1988), 239-58.
- . "The Discursive Encounter of Spain and America: The Authority of Eyewitness Testimony in the Writing of History." *William and Mary Quarterly* 49 (1992): 210-28.
- Alvar, Manuel. *Americanismos en la "Historia" de Bernal Díaz del Castillo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970.
- . *España y América, cara a cara*. Valencia: Bello, 1975.
- Cortínez, Verónica. *Memoria original de Bernal Díaz del Castillo*. México: Oak Editorial, 2000.
- Cypess, Sandra Messinger. *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*. Austin: University of Texas Press, 1991.
- Dallmayr, Fred. "Modes of Cross-Cultural Encounter." *Cross-Cultural Conversation (Initiation)*. Atlanta: Scholars Press, 1996. 211-36.
- Damrosch, David. "The Semiotics of Conquest." *American Literary History* 8 (1996): 516-32.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa, 2002.
- Durán, Manuel. "Bernal Díaz del Castillo: crónica, historia, mito." *Hispania* 75 (1992): 795-804.

-
- Fischer, María Luisa. "Bernal Díaz del Castillo, la memoria y la representación." *Revista chilena de literatura* 44 (1994): 45-52.
- León-Portilla, Miguel, ed. *The Broken Spears: The Aztec Account of the Conquest of Mexico*. Boston: Beacon Press, 1962.
- Mendiola Mejía, Alfonso. *Bernal Díaz del Castillo: verdad romanesca y verdad historiográfica*. México: Universidad Iberoamericana, 1991.
- Nebrija, Antonio de. *Gramática de la lengua castellana*. Madrid: Editorial Nacional, 1980.
- Poyatos, Fernando. *Nonverbal Communication and Translation*. Amsterdam: John Benjamins, 1997.

Figuring Absence in Proust's *Albertine disparue*

Alina Opreanu
Harvard University

*Profonde Albertine que je voyais dormir
et qui était morte.*

Proust, *Le Temps retrouvé*

*Un deuil cruel, un deuil unique et
comme irréductible, peut constituer
pour moi cette 'cime du particulier,'
dont parlait Proust ; quoique tardif, ce
deuil sera pour moi le milieu de ma vie ;
car le 'milieu de la vie' n'est peut-être
jamais rien d'autre que ce moment où
l'on découvre que la mort est réelle, et
non plus seulement redoutable.*

Roland Barthes, « Longtemps je
me suis couché de bonne
heure. »

Albertine disparue opens with the announcement of Albertine's departure, that is, with Françoise's words: "Mademoiselle Albertine est partie."¹ Marcel, the hero and narrator of *À la recherche du temps perdu*, lies in bed, immobilized by these words; in the midst of his self-analysis, he has been struck by a phrase – one which figuratively aims straight for his heart. The phrase and with it the reality of Albertine's departure wounds the narrator – who terms his reaction both one of "souffrance" and "douleur" – conflating the affective nature of loss (suffering) and its physical symptoms (pain). In the moments preceding his reading of Albertine's farewell letter, the narrator experiences a suffering that manifests itself physically, almost aggressively, and which ultimately offers him a more profound form of self-

knowledge than the thorough self-analysis he has just undergone.² The narrator's reaction – firmly anchored in the body – recalls the anxiety attacks he experienced as a child while waiting for his mother to arrive for his bedtime kiss in *Du côté de chez Swann*. As he states several pages into *Albertine disparue* – “toutes les inquiétudes éprouvées depuis mon enfance qui, à l'appel de l'angoisse nouvelle, avaient accouru la renforcer, s'amalgamer à elle” (AD 8) – his current state of adult mourning reactivates his earliest memories of separation anxiety and sends him into the state which Melanie Klein defines as the “infantile depressive position,” in which the child's own destructive fantasies result in the loss of the “good object.”³ The ambivalence that Klein identifies as typical of intersubjective relations between mother and child from the time of infancy seems an accurate depiction of Marcel's inner struggle with paranoia, aggression, and the desire to idealize and restore the object of his fantasies (be it mother or beloved).⁴ The settings of these two key episodes – Albertine's departure and the bedtime kiss of Marcel's childhood –, which contain parallels such as the semi-darkness of the bedroom and the threat of permanent loss, provide the reader with a glimpse of the narrator's mnemonic process, which is at once a *translation* and a *rewriting* of a remembered event.⁵ The space of the bedroom, once the scene of the anguished hours spent waiting for his mother's return, becomes the setting for the prolonged mourning that preoccupies the narrator after Albertine's departure.

The opening scene of *Albertine disparue* is but the first of three experiences of loss which I examine in this paper. In my reading of Proustian mourning, I focus on the three feminine figures of absence – Albertine, the narrator's grandmother, and his mother – who haunt the pages of Proust's *À la recherche du temps perdu*. By uniting the places associated with childhood anxiety and the narrator's grief over Albertine's ‘disappearance,’ – Combray, Balbec, Paris – the three feminine figures provide the reader of the *Recherche* with temporally distinct, yet emotionally superimposed images of loss. The temporal metamorphosis in the space of the bedroom can be figured as a *palimpsest*, to use

Genette's famed term. As Genette suggests through this image of temporal superposition and spatial overlapping, the personalities of characters in the *Recherche*, as well as their faces, their bodies, and the places themselves, are transformed over time, creating an "illegible" and "ambiguous" text – one which the hero possesses within.⁶ In attending to the narrator's fraught relationships with the maternal figures in his life and with his companion Albertine, one cannot help but remark on the complexity of these overlapping relations based on need, desire, and guilt. The narrator's mother and grandmother – who appear united as one from the opening scenes of the *Recherche* – are idealized figures, which the young Marcel seeks to control in order to reassure himself of their love. Albertine, on the other hand, is both idealized as an object of affection and demonized through the narrator's suspicions of her sexual perversion and deceitful ways. The narrator's adoration of Albertine exists in parallel to his paranoid fantasies of her wrongdoing, ultimately causing him to claim her as his own through literal imprisonment in his Parisian home. While she is with him, only he can control her comings and goings. After her departure, *she* imposes herself on him – and his thoughts – through her very absence.

In many ways, the narrator's relationship with Albertine replaces his need for maternal attention with a new nightly kiss – one that adds sensuality and eroticism to the old bedtime habit –, but his desire to completely possess an idealized version of the other is not diminished. The narrator attempts to take possession of Albertine by bringing her to live with him in Paris; but even as he monitors her activities, she continues to escape his grasp when she takes long walks through Paris with her friend Andrée and develops (he imagines) further plans to associate with Mlle Vinteuil and her friend (*AD* 6-7). Accompanied so as to be better observed, Albertine is actually sent away many times when the narrator prefers to remain alone in his room. In fact, when Albertine is physically absent, the narrator explains, she exists in his head as a name. Incessantly repeated, as monotone as a bird's

call, the name “Albertine” evokes no memory of physical pleasure, but simply a word, inscribed internally:

Pour Albertine elle-même, elle n`existait guère en moi que sous la forme de son nom [...] On le récrit tout le temps dans sa pensée tant qu`on est heureux, plus encore quand on est malheureux. Et de redire ce nom qui ne nous donne rien de plus que ce qu`on sait déjà, on éprouve le besoin sans cesse renaissant, mais à la longue, une fatigue. (*AD* 16)

This internal repetition of her name is a constant reminder that Albertine is elsewhere and not by his side; it both reawakens his need (desire) for Albertine and produces a certain exhaustion, a “fatigue” like that produced by habitual actions. The metaphorical, continuous mental inscription of Albertine’s name is the kind of repetition that an anxiety-ridden narrator seems to rely on to keep more dangerous thoughts at bay.

The invocation of the beloved’s name precedes the narrator’s recitation of memories of Albertine following the news of her sudden death. After receiving the telegram from Mme Bontemps, the narrator reflects on the fact that one’s memory of a beloved is formed of so many individual moments and that in order to forget Albertine completely, he would have to suffer the death of each memory.

Pour entrer en nous, un être a été obligé de prendre la forme, de se plier au cadre du temps; ne nous apparaissant que par minutes successives, il n`a jamais pu nous livrer de lui qu`un seul aspect à la fois, nous débiter de lui qu`une seule photographie. [...] Et puis cet émiettement ne fait pas seulement vivre la morte, il la multiplie. (*AD* 60)

Bending to fit the frame of a prescribed form – specifically that of the narrator’s desire – the beloved is not a single unity, graspable

all at once, but instead, a multiplicity of memories, images, and sensations, whose splitting apart results in a multiplication of death. As the narrator acknowledges in a later passage of reminiscences, this unique being – one's beloved – is simply she who was able to bring together the fragments of tenderness already existing within oneself – that is, within the narrator.⁷ The beloved becomes thus a creation of the narrator's desire, a kind of externalized vision of an internal ideal of love. These contradictory images of dissipation and reunification point to the complexity of the narrator's dependence on Albertine, whose existence is both proof of the narrator's fantasy of mastery and ultimately, his own imprisonment within the relationship brought about through the force of habit.

Albertine's absence at the beginning of *Albertine disparue* becomes a paradoxical presence as the narrator continues to revisit her memory. Obsessed by the image of Albertine leading a separate life in a new place, he tries to possess her belatedly. More than ever in her absence, she becomes the person to whom he returns in his thoughts. Thus, in the first part of *Albertine disparue*, the narrator experiences the beloved's absence as a persistent presence. Little by little, however, and some time before Albertine's actual death, the narrator senses the encroachment of forgetting – "l'oubli" – and the erasure of Albertine's memory and importance.

Ce calme que je venais de goûter, c'était la première apparition de *cette grande force intermittente*, qui allait lutter en moi, contre la douleur, contre l'amour, et finirait par en avoir raison. Ce dont je venais d'avoir l'avant-goût et d'apprendre le présage, c'était, pour un instant seulement, ce qui plus tard serait chez moi un état permanent, une vie où je ne pourrais plus souffrir pour Albertine, où je ne l'aimerais plus. Et mon amour qui venait de reconnaître le seul ennemi par lequel il pût être vaincu, *l'oubli*, se mit à frémir[...]. (AD 31 ; emphasis mine)

As we know, Albertine does indeed succumb to the force of forgetting – “cette grande force intermittente” as the narrator calls it – and by the time he travels to Venice with his mother, Albertine is no more than a bundle of thoughts that the narrator cannot resuscitate. One wonders what represents the greater loss to the narrator – is it the pain (“la douleur”) that he mentions first or the love (“l’amour”) that follows? The permanent state of forgetting that threatens the narrator’s professed love for Albertine also threatens to erase the traces of suffering that provide the hero of the *Recherche* with an emotional *raison d’être*. Ironically, it is forgetting and not remembering that proves to be necessary for the narrator’s turn to writing; endless remembering leaves him at a melancholic impasse. It is perhaps forgetting – and the end of mourning – that allows the narrator to make his discoveries regarding involuntary memory in *Le temps retrouvé*, but long before he trips over the uneven pavestones in the courtyard of the *hôtel de Guermantes*, the narrator experiences the involuntary memory of his grandmother in the section of *Sodome et Gomorrhe* entitled “Les intermittences du cœur.”⁸

The narrator’s memory of his grandmother’s face bent over him with concern in Balbec follows the outburst of tears unleashed a year after her death when he realizes for the first time that she is irretrievably gone. Critics have considered this delayed mourning the most authentic expression of loss in the *Recherche*. Alessia Ricciardi claims that “[i]n the economy of the *Recherche*, the mourning of his grandmother represents an interpretive blind spot that marks the narrator’s encounter with death as the ultimate mystery” (83). She suggests that the experience of memory in this scene is connected to a traumatic loss and a belated realization of that loss which comes in the form of a repetition. As Ricciardi rightly adds, “the intermittencies of the heart coincide with an obsessive temporality of repetition, rather than a nonchalant acceptance of the ephemerality of ‘pure time,’” which the narrator experiences in *Le Temps retrouvé* (84). In this famous episode of “Les intermittences du cœur,” the narrator’s sensation of the

permanent loss of his grandmother arises out of an instant of desire – or rather, of a *need* – which he realizes will never be satisfied. This realization comes in the guise of a memory vision followed by a physical experience of desire:

Je me rappelais comme, une heure avant le moment où ma grand-mère s'était penchée ainsi, dans sa robe de chambre, vers mes bottines, errant dans la rue étouffante de chaleur, devant le pâtissier, j'avais cru que je ne pourrais jamais dans le besoin que j'avais de l'embrasser, attendre l'heure qu'il me fallait encore passer sans elle. Et maintenant que ce même besoin renaissait, je savais que je pouvais attendre des heures après des heures, qu'elle ne serait plus jamais auprès de moi, je ne faisais que de le découvrir parce que je venais, en la sentant pour la première fois, vivante, véritable, gonflant mon cœur à le briser, en la retrouvant enfin, d'apprendre que je l'avais perdue pour toujours. (*SG* 154-55)

Aware of his inability to hasten the passage of time, the narrator recognizes with desolation the state of waiting that accompanies his longing. As we have already seen in his experience of Albertine's departure, waiting both increases his anxiety and heightens his desire. Likewise, the sudden memory of his deceased grandmother reawakens his desire to see her, thus making her permanent absence all the more insufferable. The narrator's need for his grandmother becomes the very measure of his loss :

Perdue pour toujours ; je ne pouvais comprendre et je m'exerçais à subir la souffrance de cette contradiction : d'une part, une existence, une tendresse, survivantes en moi telles que je les avais connues, [...] et d'autre part, aussitôt que j'avais revécu, comme présente, cette félicité, la sentir traversée par la certitude, s'élançant comme une douleur physique à répétition, d'un néant

qui avait effacé mon image de cette tendresse. [...] fait de ma grand-mère, au moment où je la retrouvais comme dans un miroir, une simple étrangère qu'un hasard a fait passer quelques années auprès de moi [...]. (SG 155)

The narrator suffers at the experience of this contradiction: the survival of memory – loving, tender, deeply-felt – in the face of death's permanence. Yet, with his grandmother, as with Albertine, the force of forgetting will ultimately overcome the persistence of memory.⁹ In this scene from *Sodome et Gomorrhe*, the flood of sensation that overcomes the narrator illustrates the contradictory nature of involuntary memory – at once overwhelming, sudden, unexpectedly true to life, here, and later in the *Recherche*, this return of the past is soaked through with loss. This episode of belated mourning for the grandmother reveals more than any other instance of involuntary memory the inescapable reality of loss. Uncannily made real in his mind – her face as clear to him as if he had glimpsed it in a mirror – the narrator loses all over again, or for the first time, the woman whose connection to his childhood is unquestionable and yet who has been transformed into a stranger by death. “Les intermittences du cœur” represents the discontinuous temporality of the Proustian subject, the moments in which the palimpsest of time and space is experienced as a shock. In this moment, far from providing analytical reflection, the narrator is himself transformed into the suffering bearer of his own grief.

Mourning takes a different turn in the third chapter of *Albertine disparue*, where Venice becomes the city of loss. During the voyage to Venice, the narrator recalls certain nearly forgotten memories of Albertine as he observes his mother's deep mourning for his deceased grandmother. After isolating himself within the darkness of a memory-laden bedchamber at the beginning of *Albertine disparue*, the narrator finds himself surrounded by monuments, buildings, works of art, and the perpetual glint of sunlight on the canals of Venice. Still, the poorly lit bedroom of

his Parisian residence exists somehow *within* the narrator; like his crepuscular room, the memory of Albertine has been projected inward. The metaphorical image is both spatial and bodily: within the hero-narrator lies the image of a lost love that can only be recuperated through displacement – from the Parisian bedroom to a Venetian dungeon.

[...] je sentais qu'au fond de moi, à une grande profondeur, comme une prisonnière dans un cachot souterrain, inaccessible tant elle était profondément descendue, mais aussi incompressible, indestructible au fond de moi elle était vivante. Alors pour moins qu'un instant — car ces éclaircies étaient aussi brèves que rares, j'aurais voulu rejoindre l'emmurée que me rendait plus touchante mon délaissement que pourtant elle ne savait pas. J'enviais le temps où je souffrais, nuit et jour, du compagnonnage de son souvenir. (*AD* 333)¹⁰

In contrast to the image of Albertine as a fugitive whose disappearance forms the basis of *Albertine disparue*, the theme of imprisonment yields the evocative image of an “interiorised Venice.”¹¹ Locked deep within the narrator, forever a prisoner of his mind, Albertine is described as inaccessible, indestructible, and profound in the most ambiguous sense. At once deeply embedded inside the narrator and deeply misunderstood, Albertine remains a figure shrouded in mystery. Though he has “abandoned” her memory, the narrator here yearns for the familiar suffering, the melancholic existence in his darkened bedchamber, which he experienced after Albertine's disappearance. His yearning indicates the extent to which narcissism pervades his loss of Albertine.¹² His brief desire to join the buried Albertine does not translate into nostalgia for his lost love, but rather, a macabre wish for self-punishment, an envy of his own suffering. It is as if the thought, “Albertine,” serves merely to name the narrator's relationship to a past self. From the beginning, the narrator's need

for Albertine – tinged with the desire for possession – turns her into an object to be incorporated and ultimately obliterated.¹³ Ever conscious of the intermediary of the mind, even in matters of the heart, the narrator realizes that his love for Albertine is largely based within: “j’avais compris que mon amour était moins un amour pour elle qu’un amour en moi” (AD 138). By relegating Albertine to the obscurity of a Venetian tomb, a memory-tomb, the narrator buries the thought of her along with his recollections of their relationship. Albertine’s final resting place bears no grave marker, but is instead a site of incorporation where no monument will ever be raised.

The narrator’s mother, on the other hand, accompanies him to Venice wrapped up in her own grief over the death of her mother. A living figure of loss, the narrator’s mother experiences a mourning that becomes pathological in its duration; taking on her deceased mother’s habits, his still living mother becomes a reminder of death. It is by association with Venice and with this trip at the end of *Albertine disparue*, that the narrator remembers his mother as a figure of mourning:

Une heure est venue pour moi où quand je me rappelle ce baptistère, [...] à côté de moi il y eût une femme drapée dans son deuil avec la ferveur respectueuse et enthousiaste de la femme âgée qu’on voit à Venise dans la *Sainte Ursule* de Carpaccio, et que cette femme aux joues rouges, aux yeux tristes, dans ses voiles noirs, et que rien ne pourra plus jamais faire sortir pour moi de ce sanctuaire doucement éclairé de Saint-Marc où je suis sûr de la retrouver parce qu’elle y a sa place réservée et immuable comme une mosaïque, ce soit ma mère. (AD 226)

Described as draped in black veils, her eyes sad, and her face marked by tears, the narrator’s mother is likened to a saint, represented in a work of art by Carpaccio. She becomes an allegory of devotion, fixed forever in the narrator’s mind within

the barely lit baptistery of Saint Mark's Cathedral. While Albertine is transposed to a hidden tomb in the narrator's "interior Venice," his mother is immobilized *and* sanctified within a space of worship and a memorial to works of art (*AD* 219). This externalization of grief – in the figure of the mother – contrasts with the narrator's internalization of Albertine's disappearance and death.

The narrator's mother and grandmother, idealized in life and further separated from the narrator in death as allegories of suffering, remain models of a self-effacing love. The mother takes the grandmother's place, and somehow marks that place, transforming loss into beauty, memorializing what is no more – childhood in Combray, Balbec, the sentimental attachments of the young Marcel. Albertine, on the other hand, is the internalized object of the narrator's desire. His ambivalence toward her manifests itself as "narcissistic identification," which seems to find its expression in the melancholic "self-tormenting" that the narrator undergoes in the name of suffering throughout the first part of *Albertine disparue* (Freud 587-88). As the object of the narrator's erotic fantasies and a representation of his paranoid fears, Albertine is obliterated and consumed, symbolically left to wither in an interior dungeon, forgotten, but never freed.

The enigma of death bears three faces in *Albertine disparue* – all of them feminine, all of them crucial to the narrator, either as allegories, transfigured into works of art (the mother-grandmother), or as a narcissistic reflection of the narrator himself (Albertine). The Proustian modes of literary mourning thus go back and forth between the memorializing gesture of art that aims at eternity and the melancholic private grief that exists in the discontinuous temporality of the subject. While we know that the elaboration of Proust's *À la recherche du temps perdu* aims at a vision of totality, a *palimpsest* of literary meaning; we know too that the work is marked from within by fragmentation, discontinuities, and a notion of subjectivity as both fluid *and* fragile. The work of mourning in the *Recherche* remains equally divided – on the one hand, it leads the narrator to a renewed sense

of purpose and artistic production, yet on the other hand, it inscribes within him a failure of memory, a darkness, a persistent half-glimpse of the past that is unlike the first blissful instant of involuntary memory and very much like the pain of irrevocable loss.

Notes

¹ Proust, Marcel, *Albertine disparue* (Paris: Gallimard, 1992), 3. Throughout the remainder of this paper, citations from *Albertine disparue* will be indicated by the initials *AD*.

² Describing his suffering as an open wound, the narrator writes: “Il fallait faire cesser immédiatement ma souffrance [...] Ce fut dans cet ordre d’idées que mon instinct de conservation chercha pour les mettre sur ma blessure ouverte les premiers calmants,” describing later how self-knowledge comes about through “la brusque réaction de la douleur” rather than intellect (*AD* 3-4).

³ Melanie Klein, “Mourning and its relation to manic-depressive states,” *Love, Guilt, and Reparation and Other Works 1921-1945* (London: Hogarth, 1975), 345.

⁴ For a full description of the oscillation between the depressive and manic position, see Klein, 349-351.

⁵ The narrator describes, for example, how the mind proceeds when faced with an unknown or never before encountered situation: “Pour représenter une situation inconnue l’imagination emprunte des éléments connus et à cause de cela ne se la représente pas. Mais la sensibilité, même la plus physique, reçoit comme le sillon de la foudre, la signature originale et longtemps indélébile de l’événement nouveau” (*AD* 8). This evocation of the theme of writing – via the *original signature* which imprints itself

upon the narrator's sensibility – also connects the scene of adult mourning to the scene of childhood anxiety, in both of which Marcel decides to write a letter to put an end to his suffering. In “A Crytanalysis of Proust's ‘Les Intermittences du cœur’,” Angela Moorjani addresses the link made by Klein between artistic process and mourning, citing the example of Marcel's letter to his mother on the evening of Swann's visit; *MLN*, 105 (1990): 875-888. Likewise, in *Albertine disparue*, once Marcel decides that he must bring about Albertine's return, he decides to write a farewell letter (19).

⁶ Genette writes: “Le temps en effet métamorphose non seulement les caractères, mais les visages, les corps, les lieux mêmes, et ses effets se sédimentent dans l'espace (c'est ce que Proust appelle le ‘Temps incorporé’) pour y former une image brouillée dont les lignes se chevauchent en un palimpseste parfois illisible, presque toujours équivoque [...],” “Proust palimpseste” in *Figure I*, (Paris: Seuil, 1976), 51.

⁷ The narrator remarks, “Unique, croyons-nous, elle est innombrable. Et pourtant elle est compacte, indestructible devant nos yeux qui l'aiment, irremplaçable pendant très longtemps par une autre” (*AD* 85).

⁸ Two recent works have been particularly helpful to my thinking about Marcel's belated mourning of his grandmother's death: Evelyne Ender, *Architexts of Memory: literature, science, and autobiography* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005), 220-223, and Alessia Ricciardi, *The Ends of Mourning: Psychoanalysis, Literature, Film* (Stanford: Stanford University Press, 2003), 83-95.

⁹ At the end of the first chapter of *Albertine disparue*, the narrator observes: “...l'oubli dont je commençais à sentir la force et qui est un si puissant instrument d'adaptation à la réalité parce qu'il

détruit peu à peu en nous le passé survivant qui est en constante contradiction avec elle” (138).

¹⁰ This variant – cited in Proust’s Cahier 54 and appearing in note 1 on page 333 of *Albertine disparue* – differs slightly from the phrase that appears in the text (see below, endnote 11) by placing a greater emphasis on Albertine’s presence as a prisoner of Marcel’s mind.

¹¹ The narrator explains: “Parfois au crepuscule en rentrant à l’hôtel je sentais que l’Albertine d’autrefois, invisible à moi-même, était pourtant enfermée au fond de moi comme aux ‘plombs’ d’une *Venise intérieure*, dans une prison don’t parfois un incident faisait glisser les parois durcies jusqu’à me donner une ouverture sur ce passé” (AD 219; emphasis mine).

¹² In *Life & Death in Psychoanalysis* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), Jean Laplanche describes two important aspects of narcissism (introduced in Freud’s “On Narcissism: An Introduction,” 1914): “the withdrawal of libido and, more generally, of ‘interest’ from the outside world – this detachment in relation to external objects, the ‘negative’ aspect of the process, [...] – and, secondly, in correlation with this withdrawal, the necessity for this libido to be fixated to a different kind of object: internalized objects” (66-69).

¹³ Ricciardi argues that Proust, “like Lacan and unlike Freud,” treats the object as something to be obliterated and not recuperated, “sacrificing it to a conception of the subject premised on the radical solipsism and narcissism of desire” (98).

Works Cited

- Barthes, Roland. "Longtemps je me suis couché de bonne heure." *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.
- Ender, Evelyne. *Architexts of Memory: literature, science, and autobiography*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.
- Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholia" in *The Freud Reader*. Ed. Peter Gay. New York: W.W. Norton & Company, 1989.
- Genette, Gérard. "Proust palimpseste" in *Figures I*. Paris: Seuil, 1976.
- Klein, Melanie. "Mourning and its relation to manic-depressive states" in *Love, Guilt and Reparation and Other Works 1921-1945*. London: Hogarth, 1975.
- Laplanche, Jean. *Life & Death in Psychoanalysis*. Trans. Jeffrey Mehlman. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- Moorjani, Angela. "A Cryptanalysis of Proust's 'Les Intermittences du cœur'," *MLN* 105 (1990): 875-888.
- Proust, Marcel. *Albertine disparue*. Paris: Gallimard, 1992. [AD]
- , *Sodome et Gomorrhe*. Paris: Gallimard, 1989. [SG]
- , *Le Temps retrouvé*. Paris: Gallimard, 1990. [TR]
- Ricciardi, Alessia. *The Ends of Mourning: Psychoanalysis, Literature, Film*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

Blasetti ed il fantastico: *La Corona di ferro*

Fulvio S. Orsitto
University of Connecticut

La storia di Alessandro Blasetti si identifica un po' con quella del cinema italiano che ha attraversato da protagonista dai tempi del muto all'affermarsi della televisione. Nella sua lunga vita professionale Blasetti ha aperto molte strade alla nostra cinematografia, [...] ha giocato con i vari generi cinematografici. Blasetti è stato dunque un uomo di cinema nel senso più completo del termine, che, alla pratica di quello che lui stesso considerava un mestiere, il mestiere del cinema appunto, ha sempre accompagnato l'elaborazione teorica, l'esercizio della critica, l'insegnamento.

*Brano riportato sul retro copertina di *Alessandro Blasetti. Il mestiere del cinema**

Il presente saggio si propone di analizzare i modi della rappresentazione filmica scelti da Alessandro Blasetti ne *La Corona di ferro*, pellicola dal chiaro stampo pacifista realizzata nel 1941, durante il secondo conflitto mondiale. L'intento è quello d'interrogarsi sull'uso che quest'autore fa del fantastico. Prima di procedere all'analisi in questione è però opportuno presentare qualche riflessione sui rapporti tra cinema italiano e fascismo durante il Ventennio (in particolare sulla necessità o meno di continuare a proporre analisi nel merito) e, successivamente, sulla figura di questo cineasta.

È ancora utile esplorare il rapporto tra *mass media* e fascismo e, soprattutto, la relazione tra quest'ultimo ed il cinema? A queste domande Patrizia Dogliani, autrice di uno studio sul regime datato 1999, risponde affermando che “ogni generazione di italiani necessita di reinterrogarsi su tale periodo di storia; e che quindi è giunto il turno per la mia generazione [...] di accingersi a questa impresa in un rapporto stretto essenzialmente con i più giovani” (7). Allo stesso quesito Vito Zagarrìo, nell'introduzione al suo testo dal titolo *Cinema e fascismo*, replica che il ricorrere di certi interrogativi con una cadenza quasi generazionale è un fenomeno fisiologico assai prezioso in quanto oggi, per esempio, ci è possibile studiare il fascismo non solo da un punto di vista ideologico, ma anche del *gender*, della *visual culture*,¹ della modernità² e, più in generale, dei *cultural studies*. A suo dire, infatti, “la storia va continuamente riscritta, magari per misurare i nostri cambiamenti” (Zagarrìo 11).

La riscoperta delle pellicole realizzate durante il Ventennio ha inizio con la profonda riflessione storiografica avviata nel corso degli anni Settanta. Infatti, accanto alla consapevolezza che il fascismo italiano fosse assai diverso dal nazionalsocialismo teutonico, testi come *La fabbrica del consenso* di Philip Cannistraro contribuiscono a confermare quanto il cinema fosse effettivamente “lo strumento di indagine più importante per investigare sulle strutture economico-politiche e sulle componenti socio-culturali dell'Italia fascista, perché rappresenta il mezzo di organizzazione e di diffusione della propaganda dal ruolo più nuovo e dalla portata più ampia” (Zagarrìo 15).

Il Festival di Pesaro del 1975 è una delle prime occasioni in cui il pubblico ha la possibilità di rivedere molte pellicole degli anni Trenta e di riscoprire come la produzione italiana di quegli anni fosse variegata e nient'affatto fascistizzata come si sarebbe potuto immaginare. Gian Piero Brunetta poi contribuisce ad alcune riletture con le analisi presenti nei suoi volumi di quel periodo,³ indicando la presenza di molti elementi che dagli anni Trenta paiono pervenire intatti nell'Italia postbellica, e giungendo ad affermare che “il discorso sulla continuità delle strutture e dell'

azione di manipolazione di massa tra fascismo e dopoguerra è il dato tuttora trascurato ed eluso con cui bisogna confrontarsi con strumenti adeguati e pertinenti” (*Cinema italiano* 98).⁴ Al di là delle sistematizzazioni generali riscontrabili negli studi di Bobbio e, soprattutto, nelle opere dedicate alle figure degli intellettuali a cura di Isnenghi e Garin, al dibattito contribuiscono anche Anna Panicali⁵ e Sergio Germani,⁶ con i loro saggi sui *mass media* durante il regime, arrivando a concludere che “nel cinema italiano sotto il fascismo si fa difficoltà a trovare un modello di cinema fascista, nel senso in cui si può parlare di architettura fascista o di modello cinematografico nazista nei film di Riefenstahl. [...] Il cinema italiano sotto il fascismo è stato innanzitutto un cinema capitalistico, su cui si sono innestati i caratteri del fascismo” (Germani 359).

Negli anni Ottanta e Novanta, dopo un iniziale rallentamento degli studi sulla cinematografia del ventennio - dovuto probabilmente al proliferare dell'*exploitation* degli aspetti più beceri del regime da un punto di vista sia editoriale⁷ che filmico (si pensi, ad esempio, alla nascita del sottogenere carcerario nazifascista) - si registra l'uscita di alcune ricerche alquanto innovative dedicate alla cultura popolare di quegli anni, al ruolo dei vari ceti sociali⁸ e, in particolare, alle figure femminili⁹ (evidente, in questo caso, è l'influenza dei *gender studies* e del femminismo). La scena, comunque, è inevitabilmente dominata dalle riflessioni sulla relazione tra macrostoria e microstoria, e particolare interesse suscita lo studio del rapporto tra cinema e storia. Tra i numerosi studiosi che intervengono nel merito¹⁰ è Pierre Sorlin a distinguersi per la mole dei contributi,¹¹ mentre negli Stati Uniti si rafforza la tendenza a svincolarsi dal dibattito puramente ideologico per dedicarsi alla rilettura della cultura popolare durante il fascismo.¹² Si assiste pertanto ad un proliferare di studi assai eclettici, che brillano per l'utilizzo di svariati metodi d'indagine e differenti approcci teorici. In generale, però, è possibile affermare che il cinema finisca in questi anni con l'assumere finalmente lo status di fonte storica, di punto di partenza da cui muovere le varie investigazioni, le quali spesso

arrivano a concludere, ancora una volta, che “più che produrre film con sceneggiature apertamente fasciste, si cerca di propagandare la categoria culturale dell’italianità nella quale rientrano tutte le varie componenti del fascismo: la nazionalista, la conservatrice, la cattolica, la populista, etc” (Zagarrio 31).

In tempi più recenti è poi un’altra studiosa americana, Ruth Ben-Ghiat, a sottolineare come - pur essendo intenzionato a puntare sul cinema e sul suo potenziale comunicativo ed affabulatorio per diffondere i propri modelli ideologici - il fascismo non sia riuscito a creare una vera e propria cinematografia di regime. Per fare ciò, le pellicole prodotte durante il Ventennio avrebbero dovuto necessariamente essere libere dagli obblighi economici di mercato, ed il fascismo si sarebbe visto costretto a supportare una cinematografia completamente alimentata da sussidi statali. Vito Zagarrio, conferma poi questa tesi affermando che le opere cinematografiche realizzate in quegli anni dovevano necessariamente “tener conto, oltre che delle esigenze propagandistiche, anche di quelle commerciali” (36), al punto che è lecito ritenere che la difficoltà maggiore per i registi di quel periodo non fosse data tanto dal tentativo di evadere le maglie della censura, quanto piuttosto dalla necessità di “produrre film che fossero commercialmente redditizi oltre che politicamente corretti” (Ben-Ghiat 142).¹³

Solo verso la seconda metà degli anni Trenta, infatti, il regime si adoperò per attuare il famoso slogan “la cinematografia è l’arma più forte.”¹⁴ Ciononostante, furono soprattutto le produzioni documentarie ad essere controllate dagli enti pubblici, mentre le pellicole di intrattenimento continuarono ad essere realizzate tramite finanziamenti privati e, di conseguenza, ad essere in balia del mercato. Lo Stato si limitò ad intervenire attraverso la censura ed ulteriori finanziamenti, proseguendo nel solco della politica di stampo protezionista già avviata in altri settori.

Nei vari studi sul cinema prodotto durante il fascismo, il nome che ricorre con maggiore frequenza è senza dubbio quello di Alessandro Blasetti, l’unico tra i vari registi cui sia riconosciuto quasi unanimemente il rango di autore. Apprezzato e spesso

copiato dai cineasti della sua generazione¹⁵ (molti dei quali contribuirono alla diffusione del movimento neorealista), Blasetti fu battezzato pittorescamente «padre del cinema italiano» da cineasti della generazione a lui successiva come Fellini (1920-1993) e Monicelli (1915). Definizione, questa, recentemente ripresa anche dal Sindaco Walter Veltroni in occasione dell'inaugurazione di una Mostra a lui dedicata dalla città di Roma nel 2000, per il centenario della sua nascita.¹⁶ Alterna però fu la fortuna di Blasetti con la critica, specie quella nazionale, probabilmente a causa di alcune sue pellicole degli anni Trenta, accusate di connivenza - quando non addirittura di palese propaganda - nei confronti del regime fascista.

A fungere da pietra dello scandalo non è tanto il famoso *1860* (del 1934), di cui nel dopoguerra si è recuperato il carattere anticipatore del Neorealismo (per via del plurilinguismo¹⁷ e dell'attenzione verso personaggi di origine popolare), quanto piuttosto *Vecchia guardia*, un'opera realizzata ancora nel 1934 e peraltro nient'affatto gradita al regime stesso.¹⁸ A questo proposito è lo stesso Blasetti ad affermare che “il film non era un'apologia degli squadristi, era l'apologia di un ordine sociale che era seguito a un disordine sociale [...] quando ancora non era nemmeno pensabile la guerra d'Etiopia; quando credevamo al desiderio di migliorare le condizioni sociali della massa;” ed ancora “la mia posizione nei riguardi del fascismo, come uomo, era quella che si manifestava come regista; nella sincerità di girare *Vecchia guardia*, come nella sincerità di rifiutare di girare, sei anni dopo, *Bir El Gobi*, esaltazione, comunque della guerra” (Verdone 8).¹⁹ In ogni caso, sempre secondo l'autore, quello fu un errore che “non soltanto ho apertamente confessato [...] ma per il quale mi sono autogiudicato così inadatto a valutazioni chiare in questo campo da proibirmi, in seguito, l'adesione a qualsiasi partito politico” (Verdone 27).

Al di là dei suoi rapporti con il regime, Blasetti è stato dipinto da Mario Monicelli - in una intervista del '75 apparsa su *Il Tempo* - come precursore del Neorealismo, e celebrato anche come inventore della commedia all'italiana (con il lancio della coppia

Loren-Mastroianni),²⁰ del film a episodi (con *Altri tempi* [1952]), nonché del film inchiesta o, più in generale, del genere *sexploitation* (con *Europa di notte* [1959]). Il tutto grazie a “un eclettismo strepitoso che lo portava a tentare sempre vie nuove. Si aggiunga che in pratica Blasetti ha girato anche il primo film sonoro italiano *Resurrectio*, un titolo che però non gli venne riconosciuto, a causa di un ritardo tecnico che aprì la strada a *La canzone dell'amore*, film di Gennaro Righelli a cui normalmente viene attribuito questo primato” (Zocaro N. pag.).

Innovatore, però, Blasetti lo fu sin dagli esordi. Infatti, al di là dei disparati esempi di pratica cinematografica che ne costellano la filmografia, vanno senz'altro ricordate le numerose innovazioni di ordine pratico proposte da questo cineasta. Sul finire degli anni '20, va menzionato il brevetto di un tipo di macchina da presa che era, a tutti gli effetti, un'antesignana della *steadycam*. Nel 1931 poi (a soli 31 anni, e con ben quattro film al suo attivo) fu Blasetti l'ideatore e fondatore della *Scuola Nazionale di Cinema* presso l'Accademia di S. Cecilia, premessa a quello che nel 1935 sarebbe diventato il *Centro Sperimentale di Cinematografia*,²¹ istituzione nella quale si formarono intere generazioni di registi, attori, produttori, scenografi, costumisti, operatori e fonici.²² Sempre nel 1935 fu poi ancora grazie alle indicazioni di quest'autore che a Cinecittà vennero realizzati due tra i teatri di posa più grandi e famosi: il n. 15 ed il n. 5 (che diventerà la vera e propria casa artistica di Fellini); mentre nel 1938 sarà ancora lui il primo regista italiano ad utilizzare la pellicola Technicolor per il documentario *Caccia alla volpe nella campagna romana*.

Blasetti aveva iniziato ad occuparsi di cinema esordendo come critico nel 1923 sulle colonne de *L'Impero*. Tra il 1926 ed il 1927 fonda e dirige riviste come *Lo schermo e Cinematografo*,²³ adoperandosi però ben presto per passare dietro la macchina da presa: operazione riuscita grazie alla cooperativa Augustus (da lui fondata) che nel 1929 produsse il film *Sole*, sul risanamento delle Paludi Pontine. In seguito Blasetti realizzò alcuni film per molti versi graditi al regime, ma ben presto non esitò a voler dimostrare una certa indipendenza di giudizio; tanto che da metà degli anni

Trenta in avanti divenne palese il tentativo di prendere progressivamente le distanze dall'ideologia fascista. Un percorso, quest'ultimo, che da un lato ha avuto come effetto la realizzazione, nel 1942, di *Quattro passi tra le nuvole* (risposta ai critici più giovani gravitanti intorno al gruppo della rivista *Cinema* che richiedevano a gran voce un ricambio di idee nel cinema italiano)²⁴ e, dall'altro, è culminato nel pacifismo de *La corona di ferro*, opera premiata alla IX Mostra di Venezia del '41 come miglior film italiano, pur essendo stata ampiamente osteggiata dal regime (nonché dal ministro nazista Goebbels)²⁵ per il chiaro intento di condannare la guerra, seppur con toni fiabeschi.

A detta di Vito Zagarrìo, "nel cinema di Blasetti è possibile rintracciare un'oscillazione continua tra «moderno» e «antimoderno». C'è, però, anche un terzo polo, che forse si potrebbe definire «pre» e insieme «post» moderno: è la serie di film in costume che mescolano favola e storia, medioevo e fantasy, letteratura e leggenda, *Ettore Fieramosca* [1938], *Un'avventura di Salvator Rosa* [1939], *La corona di ferro*, *La cena delle beffe* [1941]" (Zagarrìo 186). È soprattutto in queste pellicole che Blasetti dà prova della propria maestria di realizzatore, proponendoci un cinema "fatto di mescolanze, di commistioni, di parodie, di prestiti e di «furti», di stratificazioni e di ironie. Esempio, da questo punto di vista, *La corona di ferro*, film che verrebbe davvero da definire «postmoderno» per l'assemblaggio di passato e futuro, di storia e leggenda, di culture e tradizioni diverse; film che chiude il decennio e ne apre un altro, che porta al culmine un progetto cinematografico - fatto di una realtà ricostruita in Studio, di esibizione del Denaro, di rivisitazione della Storia come Favola - e ne mina anche dall'interno l'esistenza e la credibilità: da lì a poco, infatti, ci sarà la svolta di *Quattro passi tra le nuvole*" (Zagarrìo 187).

Tra mitologia classica e leggenda medioevale, la trama del film si svolge in un immaginario regno italiano, la cui ambientazione muta di continuo, come la città calviniana di Despina, che si presenta differente a chi viene da terra e a chi dal mare. La pellicola si apre con la notizia che l'imperatore bizantino

ha inviato al papa in regalo la Corona di ferro, leggendario simbolo di giustizia, dotato di poteri mistici in quanto forgiata da un chiodo della Croce. Il passaggio della Corona (in viaggio verso Roma) all'interno dell'immaginario regno di Kindaor, coincide con la fine di una guerra conclusasi con un fratricidio: Sedemondo spodesta il legittimo sovrano re Licinio, suo fratello, e si impadronisce del trono. Durante il ritorno, la Vecchia del fuso, un'enigmatica profetessa incontrata nel bosco, predice a Sedemondo avversità e disgrazie, tra cui la morte del suo erede, affermando che chi ha usurpato il trono non potrà far nulla per opporvisi. Il re viene poi informato che sua moglie ha dato alla luce una bimba, mentre la vedova del fratello Licinio ha partorito un figlio. A insaputa del suo consorte tuttavia, ben conscia del fatto che egli desiderasse un erede maschio, la nuova regina scambia i bambini. Sedemondo inizialmente ritiene che la profetessa abbia errato, ma poi scopre la verità anni dopo quando il ragazzo, Arminio, lo critica per la sua crudeltà.

Per evitare che il destino a lui avverso si compia, Sedemondo decide di esiliare entrambi i bambini. La piccola Elsa è imprigionata dietro i cancelli di un giardino incantato, mentre Arminio è gettato nella valle dei leoni, dalla quale nessuno è mai tornato. I leoni però, invece di sbranarlo, lo nutrono e lo allevano come uno di loro. Divenuto uomo forte e giusto ma ignaro della propria identità, Arminio incontra Tundra (figlia di Artace, il re sconfitto durante la battaglia con cui si era aperto il film) e si convince ad unirsi a lei ed all'esercito di schiavi intenzionati a vendicarsi di Sedemondo. Ad un torneo, indetto da quest'ultimo, Arminio batte i più famosi cavalieri della terra e si aggiudica la mano della figlia dell'usurpatore. Elsa (che in realtà è sua cugina e, ignara, si è innamorata di lui). Il re accetta Arminio come sposo di sua figlia e, così facendo, permette il compiersi della profezia vaticinata dalla Vecchia del fuso. Subito dopo, il popolo insorge contro Sedemondo e - dopo la fuga di Elsa (che non esita a sacrificare la sua vita per la felicità dell'amato) e la morte del tiranno - Arminio diviene re per diritto di nascita e, a suggello della ritrovata pace tra i due popoli, sposa Tundra.

La Corona di ferro ottenne un gran successo di pubblico, proprio perché la volontà di pace dell'opera rispecchiava quello che era un sentimento diffuso nel paese, rafforzato da una profonda delusione nei confronti di un regime che aveva trascinato l'Italia in guerra. È infatti significativo che, attraverso questa pellicola, il regista esprima la *vox populi*, piuttosto che la *vox Ducis*, sottolineando come la ripugnanza per la guerra non sempre si identifichi con la pusillanimità. Anzi, nell'ottica blasettiana, la diversità e l'isolamento che qualificano il protagonista Arminio, conducono ad una particolare sensibilità d'animo, visto che la vera bestialità non è quella del personaggio cresciuto dalle fiere, Arminio, quanto piuttosto quella del tiranno Sedemondo, che si rivolge sempre a tutti i suoi sottoposti con l'epiteto di "bestia".

Nonostante il successo ottenuto, la pellicola ha attraversato però un periodo iniziale di ostracizzazione da parte della critica, venendo addirittura considerata, da alcuni recensori, diseducativa e banalmente infantile. Al di là degli elogi nei confronti delle scene di guerra, furono pochi i critici come Filippo Sacchi capaci di cogliere le sfumature di quest'opera e di perdersi "nella straordinaria bellezza delle immagini, nella calcolata irrealtà delle costruzioni [...], nella suprema perfezione atmosferica della fotografia [...], e soprattutto nella magia visiva di Blasetti" (Verdone 102). Gian Piero Brunetta, del resto, ci conferma come queste qualità non siano state scalfite neppure dal passar del tempo, ribadendo che "il film affascina tuttora per la delirante invenzione scenografica di Virgilio Marchi e la netta affermazione pacifista all'indomani dell'entrata in guerra dell'Italia a fianco della Germania" (*Cinema italiano* 194). In generale è comunque possibile affermare che, anche grazie alla pluralità narrativa che lo contraddistingue, questo film sia riuscito a superare le barriere che spesso limitano la portata del cinema fantastico (soprattutto in Italia) e, in virtù della ricchezza dell'immaginario riflesso dalla trama attraverso immagini e scenografia, è stato in grado di ricreare sul grande schermo la pluralità polisemica della vita.

L'intreccio narrativo, infatti, è reso ancor più affascinante da una varietà di riferimenti iconografici, tra cui spicca

innanzitutto il richiamo alla tradizione medievale del bosco, simbolo della vita stessa ed elemento stilemico del film. Il bosco è dimora della Vecchia del fuso ma anche luogo deputato all'azione della liberatrice Tundra e, fra l'altro, è proprio nel bosco che Sedemondo sente parlare per la prima volta della Corona. Altri riferimenti iconografici sono il guercio Farka, ciclopico essere ucciso da una sorta di Arminio-Ulisse che ritorna a casa dopo un *nostós* durato vent'anni. Un'altra immagine ricorrente è poi quella dello specchio, atta ad evocare il tema squisitamente borghese dello sdoppiamento, riscontrabile ad esempio nella scena in cui viene ripreso il riflesso di Arminio ed Elsa in uno specchio d'acqua, mentre ognuno dei due personaggi interpreta un ruolo che non gli è proprio.

La ripetizione di elementi narrativi cataforici è costante in tutto il film, dalla chiave a forma di testa di Giano che apre i cancelli del giardino incantato, alla ripetizione della prova del giavellotto, ed è riscontrabile persino nello sdoppiamento di Elsa che si presenta ad Arminio sia nelle vesti di principessa che di ancella nonché nelle identità oscillanti, fin da piccoli, di Elsa ed Arminio. Lo sdoppiamento, infine, diventa palese nel momento in cui si pensa che Massimo Girotti interpreta due ruoli (quello di Licinio, padre, ed Arminio, figlio), e che lo stesso accade alle due protagoniste femminili: Elisa Cegani (che impersona Elsa e sua madre), e Luisa Ferida (che a sua volta interpreta Tundra e Kavaora, madre di quest'ultima).

La diegesi de *La Corona di Ferro* si avvale dell'originale reinterpretazione operata da Blasetti nei confronti della tradizione narrativa del fantastico. Siamo lontani, ad esempio, dal fantastico di marca todoroviana, contraddistinto dall'oscillazione tra immaginario e reale, dall'attraversamento di una soglia che attesta il passaggio dal mondo della realtà a quello dell'immaginazione. Il fantastico blasettiano, invece, ci immerge sin dal principio in un mondo basato su temi, personaggi e suggestioni che appartengono ad un patrimonio immaginario collettivo, ma che vengono inevitabilmente ricomposti e ricontestualizzati. In quest'opera, ogni episodio pare celare al proprio interno una miriade di elementi

intertestuali che costringono lo spettatore a perdersi in un dedalo di citazioni, frutto di una creatività assai fertile e quanto mai incline al gusto del *pastiche*.

All'interno del labirinto narrativo del film, le influenze letterarie spaziano da Edipo (per l'idea del destino ineluttabile) a Daniele (a causa della familiarità con i leoni, da cui il protagonista è allevato); da Spartacus (per via dell'esercito di schiavi), all'Ariosto (dato che le varie fasi del torneo ricalcano per molti versi la narrazione del Canto XIII dell'*Orlando Furioso*, in cui Zerbino si innamora di Isabella), per giungere fino ad Edgar Rice Burroughs (poiché Arminio vive in una specie di giungla, come Tarzan). Quelle filmiche, invece, passano ancora una volta da Tarzan e poi da Robin Hood, per spingersi fino a capolavori del muto come Cabiria ed il Ben Hur degli anni Venti (per via delle bighe).

Questa pluralità di influenze finisce col creare un vero e proprio *pastiche* postmoderno ante litteram, con la Romanità che si mescola al medioevo (si pensi al manoscritto che funge da collante diegetico), a richiami a figure di fantasia, come quella di Maciste, che si sovrappongono agli echi di personaggi storici come Giovanni dalle Bande Nere. Arminio, infatti, "eroe senza macchia nè paura, diventa una specie di Indiana Jones in scala minore che attraversa tutte le mutazioni del genere (cappa e spada, mitologico, avventuroso, melò, esotico, commedia fantastica). Re e cowboy, ribelle e rubacuori, paladino e gladiatore: il tentativo, dunque di «rispondere» a Hollywood, forse il sogno di trasferire «lo spettacolo più grande del mondo», alla De Mille, vicino alle rovine della città eterna" (Zagarrio 188).²⁶ Un tentativo quest'ultimo che, per molti versi, tocca però tutta la cinematografia blasettiana, confermandoci la volontà di affrancarsi dai dettami del regime e, ad un livello più ampio, l'intenzione di oltrepassare i confini italiani, di arrivare a proporre una terza via tra Los Angeles e Mosca, tra Hollywood e la scuola russa.²⁷

Una delle aspirazioni più profonde di Blasetti - terreno d'incontro, anche se solo a tratti, con il fascismo - era, infatti, quella di creare un nuovo cinema nazionale, e *conditio sine qua*

non era naturalmente la creazione di un nuovo linguaggio, in grado finalmente di parlare al grande pubblico.²⁸ L'*intentio auctoris* emerge chiaramente dalla seguente affermazione dello stesso Blasetti: “*La corona di ferro* voleva essere un film di successo, perchè il cinema per me è nello stesso tempo arte e spettacolo, è arte in quanto spettacolo e viceversa, sono due elementi fusi uno nell’altro. Secondo me non esistono nè l’uno nè l’altro, esistono entrambi. *La corona di ferro* è, appunto, uno spettacolo artistico” (Zagarrio 228). A conferma delle intenzioni artistiche blasettiane va poi ricordata l’analisi proposta da Mino Argentieri, il quale considera la pellicola in questione “uno spettacolo rutilante, favolistico, che fieramente tiene il confronto con le colossali produzioni hollywoodiane, un inventario di archetipi che hanno nutrito poemi e narrazioni, dalla notte dei tempi alle prodezze del Tarzan di Burroughs e dei fumetti;” arrivando a concludere che “nella *Corona di ferro* una fantasia ariostesca si allea a un *kitsch* rigoglioso, a una vigoria visiva che è sempre stata il tratto suggestivo di Blasetti e del suo cinema a muscolosa travatura romanzesca” (143).

All’interno della fitta giungla di citazioni e ricontestualizzazioni che caratterizzano questo film, gli elementi a cui è affidato il compito di unificare una materia tanto vasta e variegata sono senza dubbio le figure di Arminio e del suo antagonista Sedemondo. In altre parole, a permettere il successo della pellicola è proprio la riconoscibilità di questi ultimi. Nella sua analisi sui personaggi eroici, Umberto Eco ricorda che “l’espressione «fisionomia intellettuale» viene usata da Lukács per definire *uno* dei modi in cui può prendere forma un personaggio: un personaggio è valido quando attraverso i suoi gesti ed il suo procedere si definisce la sua personalità, il suo modo di reagire alle cose ed agire su di esse, la sua concezione del mondo” (198). Alla fine, continua Eco, “comprendiamo quell’individuo (anagraficamente inesistente) meglio che se lo avessimo conosciuto di persona, e meglio di quanto qualsiasi analisi scientifica ci consentirebbe di capire.” al punto che potremmo senz’altro affermare di conoscerlo meglio di nostro padre, di cui

“ci sfuggiranno sempre tanti aspetti non capiti, tanti pensieri taciuti, azioni non motivate, affetti non detti, segreti custoditi, memorie e vicende della sua infanzia” (201).

Ne *La corona di ferro* però a colorarsi di queste caratteristiche è solo la figura di Arminio, mentre Sedemondo appare immobilizzato in una fissità emblematica che lo rende identificabile *in toto* con lo stereotipo del tiranno sanguinario. Il personaggio interpretato da Massimo Girotti, invece, è difficilmente riconducibile ad un archetipo. La profonda carica di umanità che lo contraddistingue gli deriva da un eroismo compassionevole e da una personalità che solo all'apparenza può sembrare superficiale. Un esempio, in questa direzione, ci viene fornito dal suo intestardirsi irrazionalmente nel voler salvare la vita ad una coppia condannata a morte da Tundra, un atteggiamento nient'affatto funzionale allo sviluppo della trama, ma che si rivela estremamente utile nel colorare di umanità il suo personaggio e nel permettergli di rispecchiare autorevolmente l'integrità del padre, che offrì la mano al nemico sconfitto (il re Artace, padre di Tundra).

La complessa poeticità, la sontuosità fiabesca ed il lirismo scenografico sono elementi essenziali in quest'opera, tratti che permettono di ascriverla al filone fantastico-avventuroso, di cui ben presto diventerà un modello da seguire, imitato anche in tempi più recenti; basti pensare alla citazione fatta da Spielberg in *Indiana Jones and the Last Crusade* [1989] in cui vediamo la terra che si apre ed inghiotte il Graal (anzichè la corona di ferro). Anche Martin Scorsese, del resto, nel suo documentario, sempre in rielaborazione, sul cinema italiano (presentato a svariati festival europei ed intitolato inizialmente *Il dolce cinema* e, in seguito, *Il mio viaggio in Italia*) non ha fatto mistero della sua ammirazione per Blasetti, al punto che Angela Prudenzi ricorda che sarebbe riduttivo “pensare che il cuore di Scorsese bambino palpiti esclusivamente per il neorealismo. Il suo amore per il cinema si alimenta anche dei kolossal di Blasetti, ricordato attraverso *Fabiola* e *La corona di ferro*. Sono anzi proprio i protagonisti di questi film gli eroi da lui preferiti, tanto che ispirandosi ad essi

Scorsese, all'età di dieci-dodici anni, elaborava degli elementari *story board* di pepla che sognava di dirigere." (N. pag.)

In conclusione, Alessandro Blasetti è senza dubbio il più grande *mythmaker* dell'immaginario collettivo italiano nella prima metà del secolo. Un artista in grado di fornirci la mappa di un'Italia perennemente in oscillazione tra memoria ed utopia, spesso in cerca d'identità. La sua indagine sui periodi storici copre un arco temporale di svariati secoli, partendo dall'età romana (con *Fabiola*, 1948) per poi passare al Medioevo fantasioso della *Corona di ferro* [1941], al Quattrocento fiorentino de *La cena delle beffe* [1941], al Cinquecento di *Ettore Fieramosca* [1938], al Seicento di *Un'avventura di Salvator Rosa* [1940], fino al Risorgimento di *1860* [1934]. In questa serie di affreschi non viene naturalmente omesso il periodo fascista (con *Terra madre*, 1931, e *Vecchia guardia*, 1935) né quello della guerra, con *Quattro passi tra le nuvole* [1942] che, oltre a preannunciare in grande stile il Neorealismo, mostra le prime crepe di una società in crisi di coscienza. Nel corso del dopoguerra poi le ombre di un tale disagio si allargheranno fino a raggiungere un respiro europeo in *Europa di notte* [1959] ed a contribuire alla descrizione dell'Italia post *boom* economico grazie a *Io, io, io...e gli altri* [1965].

La "fisionomia intellettuale" ravvisabile nei personaggi blasettiani - per usare l'espressione lukácsiana citata in precedenza anche da Eco - è particolarmente evidente proprio nelle pellicole a sfondo storico. Del resto, è soprattutto in questo tipo di opere che emerge la possibilità di un fenomeno di identificazione in grado di risvegliare la coscienza popolare. Infatti, nonostante specie nel dopoguerra l'enfasi di molti autori sia stata posta sulla funzione documentaria del cinema, Blasetti - che pure aveva anticipato elementi chiave della poetica neorealista - non esita ad affermare che "un film storico può rievocare momenti perfettamente analogici con quelli che viviamo, o, comunque, che abbiano con essi un riferimento tanto evidente da farci abolire i secoli trascorsi un momento dopo averci ricordato che sono trascorsi; e da queste analogie e da questi riferimenti, possono scendere moniti, incitamenti, cognizioni che valgono ad esercitare e rinforzare la

coscienza popolare di oggi. Ecco quindi che anche il film storico può risultare attuale e cioè utile attualmente” (Verdone 18).

Secondo Pierre Sorlin poi è il filone storico in generale ad avvalersi di un rapporto peculiare con la modernità, una relazione che talvolta permette agli autori che frequentano questo genere di trattare certi argomenti che sarebbe difficile trattare se la trama avesse luogo nel presente. Questo tipo di pellicole, infatti, pur celandosi dietro l’abito della ricostruzione storica, paiono volersi essenzialmente dedicare all’analisi di problemi contemporanei dato che, seppur per vie traverse, non esitano ad affrontare temi di attualità ed a prendere posizioni su conflitti del momento. In altre parole, la loro caratteristica principale è proprio “la ritraduzione, la «trasposizione al presente» degli avvenimenti passati.”²⁹ Il film storico infatti, prosegue Sorlin, “prendendo come base eventi passati, illustra problemi politici contemporanei; attua, inquadatura dopo inquadatura, una traslazione verso il presente” (Gili 134). Pertanto, anche alla luce di queste considerazioni, l’accezione fantastica che sottende *La Corona di ferro* - lungi dall’essere un invito all’escapismo - non è nient’altro che una chiave interpretativa, un espediente, peraltro assai efficace, scelto da Blasetti per rivelare il lato oscuro della società fascista di quegli anni.

Note

¹ A questo proposito si vedano *Re-viewing Fascism. Italian Cinema 1922-1943* (a cura di Piero Garofano e Jaqueline Reich), e soprattutto i saggi di William Van Watson (il quale ad esempio propone una rilettura di *Ossessione* in chiave omosessuale), nonché le considerazioni sulla sessualità espresse nei saggi di James Hay, David Forgacs e Robin Pickering-Iazzi.

² In questo caso si pensi a Ruth Ben-Ghiat in *La cultura fascista*, ma anche all’approccio più tradizionale proposto da Nicola

Tranfaglia in *Fascismi e Modernizzazioni in Europa*. Per quanto riguarda poi la nozione di cinema moderno si confrontino anche Giorgio De Vincenti (*Il concetto di modernità nel cinema*) e David Harvey (*La crisi della modernità*).

³ Il riferimento è a *Intellettuali, cinema e propaganda tra le due guerre*; a *Cinema italiano tra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica*; al saggio “Il fascismo nel cinema italiano del ventennio; ed anche a *Miti, modelli e organizzazione del consenso nel cinema fascista*.

⁴ Dal punto di vista della classificazione va poi sicuramente menzionato anche il libro di Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime. (1930-43)*.

⁵ In “Fascismo e comunicazioni di massa” Panicali si sofferma sul tentativo, da parte del regime, di uniformare le varie classi sociali italiane in un'unica superfigura di italiano fascista in grado di racchiudere al suo interno le disomogenee componenti culturali iniziali (l'italianità rurale e quella moderna, affascinata dal progresso, ma anche quella misticamente innamorata della figura di Mussolini e quella eroica, che vede nell'impero l'esaltazione della nazione).

⁶ In “Cinema italiano sotto il fascismo: proposta di periodizzazione” Germani si sofferma sui modelli culturali a cui il cinema fascista intende richiamarsi idealmente, ed afferma che i due poli di attrazione dell'immaginario filmico fascista sono il cinema americano e quello sovietico. L'importanza di quest'ultimo però - a detta di Germani - si risolve in un'influenza di tipo prettamente teorico (l'intuizione che il cinema fosse l'arma più forte, in grado di plasmare il volere delle folle, era sostanzialmente condivisa anche da Mussolini), mentre il cinema d'oltreoceano, essendo quello più adatto a “coprire il settore del divertimento

popolare”, fa sì che la cinematografia italiana fascista giunga (magari anche solo inconsciamente e grazie alla sua divisione in generi) a qualificarsi come “cinema americano minore, come forse è il più vicino internazionalmente al cinema americano” (339).

⁷ Tra le innumerevoli pubblicazioni (diffuse tra la fine degli anni settanta e gli inizi del decennio successivo) che hanno come scopo teorico la scoperta di nuove sfaccettature dell’immaginario fascista, ma come obiettivo pratico lo sfruttamento di un interesse crescente del pubblico verso un argomento che finalmente non è più considerato tabù, vanno ricordati testi che esplorano il rapporto del regime con lo sport, con la cucina, con la sessualità o che, più in generale, focalizzano l’attenzione sulla figura di Mussolini come leader.

⁸ Si pensi a Mariuccia Salvati, *Il regime e gli impiegati. La nazionalizzazione piccolo-borghese nel Ventennio fascista*.

⁹ Si considerino in questi caso i testi di Victoria de Grazia, *The Culture of Consent. Mass Organization of Leisure in Fascist Italy*, e *Le donne nel regime fascista*.

¹⁰ Tra i vari testi che, in questo periodo, affrontano il rapporto tra cinema e storia vanno ricordate due opere di Gianfranco M. Gori, *Patria Diva. La storia d’Italia nei film del Ventennio* e *La storia al cinema. Ricostruzioni del passato, interpretazione del presente*; il saggio di Peppino Ortoleva, “Fabbriche dei sogni, preghiere del mattino: proposte per una storia delle comunicazioni”; e poi ancora Lino Micciché, *La ragione e lo sguardo. Saggi e note sul cinema*.

¹¹ A questo proposito, tra le varie pubblicazioni di Sorlin, è opportuno considerare: *Sociologia del cinema*; *La storia nei film. Interpretazioni del passato*; *European Cinemas, European Societies. 1939-1990*; *Estetiche dell’audiovisivo*; e *L’immagine e l’evento. L’uso storico delle fonti audiovisive*.

¹² Si pensi soprattutto a James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*, e ad Angela Dalle Vacche, *The Body in the Mirror. Shapes of History in Italian Cinema*; ma anche alle considerazioni sul cinema del periodo fascista espresse da Peter Bondanella in *Italian Cinema from Neorealism to the Present*. Tra i vari testi di Marcia Landy vanno menzionati *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema. 1931-1943*; *Cinematic Uses of the Past. Film, Politics and Gramsci* e *The Folklore of Consensus. Theatricality in the Italian Cinema. 1930-1943*. Tra le pubblicazioni di Mino Argentieri vanno invece ricordate: *Schermi di guerra. Cinema italiano 1939-1945* (in veste di curatore), e poi *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia. 1940-1944*.

¹³ A proposito della presunta politica culturale del fascismo è poi opportuno ricordare quanto affermato proprio da Alessandro Blasetti in un'intervista riportata in Vito Zagarrìo. "Non parliamo di una politica culturale, c'era un incoraggiamento a fare del cinema. I film che sono stati fatti nell'ordine delle idee politiche sono pochissimi. Li ha fatti Forzano perchè li voleva fare, ne ha fatti Gallone, ma così, proprio perchè aveva voglia anche lui di fare quel film, di guadagnare quei soldi; ma dire che il fascismo si sia servito del cinematografo sarebbe dire una grossa menzogna" (223).

¹⁴ A questo proposito si consideri il seguente estratto dal discorso tenuto il 22 maggio 1936 da Galeazzo Ciano, allora Ministro per la Stampa e la Propaganda, e riportato da Jean A. Gili: "Son lontano dal voler imprimere alla produzione un sapore di propaganda, penso però che un'arte come la cinematografica, destinata spesso a varcare i confini, debba riprendere i motivi della vita fisica e spirituale del popolo. Penso che soltanto ispirandosi alla realtà operante del Paese, o alle «glorie della sua storia», o alle bellezze

della sua natura possa parlare al nostro spirito e documentare il fiorire di una civiltà potente e nuova” (138).

¹⁵ Rossellini (1906-1977), De Sica (1902-1974) e Visconti (1906-1976).

¹⁶ Il testo completo dell'intervento di Walter Veltroni recita: “la città di Roma intende offrire ad Alessandro Blasetti, attraverso la mostra “Il mestiere del cinema” allestita presso il Museo di Roma in Trastevere, un omaggio ad uno dei padri del cinema italiano che ha vissuto e lavorato a lungo nella nostra città fino a renderla un fondamentale punto di riferimento nel mondo cinematografico. Blasetti ha infatti contribuito a costruire una parte importante della storia del nostro cinema, lo ha fatto con genio e passione, attraversando i generi più disparati, in una molteplicità e varietà di espressioni davvero unica. Blasetti è stato senz'altro un cinefilo completo, poiché ha costantemente affiancato alla sua attività di regista quella di studioso e critico contribuendo in modo significativo all'elaborazione della teoria cinematografica, al suo sviluppo ed al suo insegnamento. Questa mostra ha il merito di presentare al pubblico tutti questi aspetti, sia ripercorrendo con attenzione la sua ampia filmografia, sia illustrando a tutto tondo il contesto storico, i personaggi, gli attori del mondo cinematografico che Blasetti per così tanti anni ha saputo animare. Attraverso la figura di questo grande regista romano, ritengo possa essere degnamente illustrato l'importante ruolo che Roma ha svolto in Italia come Capitale del Cinema, ruolo che è, oggi più che mai, nostro compito difendere e rinvigorire. Grazie a Blasetti, uomo di cinema nel senso più completo del termine, siamo sicuri di rendere un omaggio all'artista, al mestiere del cinema che egli ha così tanto amato e, nello stesso tempo, alla città di Roma” (AA.VV. 7). A questo proposito va poi ricordata l'importanza della partecipazione di Blasetti a *Bellissima*, pellicola viscontiana del 1951 in cui interpreta se stesso. Per questa parte, infatti, - secondo quanto affermato da Franco Prono - “Luchino Visconti non ebbe dubbi

nella scelta del collega a cui affidare il ruolo del regista in Bellissima: una persona con grande autorità ed esperienza, seria, corretta, dotata di profonda umanità, perfettamente inserita nei meccanismi produttivi di Cinecittà” (AA.VV., 14).

¹⁷ Nei maggiori film del Neorealismo, infatti, il plurilinguismo ricopre un ruolo tutt'altro che secondario. Basti pensare al tedesco, all'italiano, all'inglese ed ai dialetti locali presenti nei capolavori di Rossellini (*Roma città aperta* [1946], *Paisà* [1946]), ai lavori della coppia De Sica & Zavattini (si vedano *Sciuscià* [1946] e *Ladri di biciclette* [1948]) e soprattutto a *La terra trema* di Visconti [1948]. Il dialetto quindi assurge allo stesso livello dell'italiano e delle altre lingue, e non è più presentato in una posizione di subalternità, al punto che nel caso di *Sciuscià* e *Paisà* la presenza del dialetto compare addirittura nel titolo dell'opera.

¹⁸ Infatti “il regime fascista ormai consolidato non gradisce la rievocazione dello squadristico degli anni Venti compiuta da Blasetti in *Vecchia guardia* (1934), mentre stimola i mezzi d'informazione - il cinema in particolare - a sostenere l'immagine grandiosa e monumentale di un potere politico radicato nella storia patria. Si vuole esaltare il «fascismo perenne» insito nelle gesta degli eroi nazionali dall'epoca dell'antica Roma fino al Risorgimento” (AA.VV. 27).

¹⁹ A questo proposito va poi ricordato che la regia del film menzionato da Blasetti (*Bir El Gobi*) venne affidata a Giuseppe Orioli, il quale cercò di portare a termine le riprese (con il titolo di *I quattro di Bir El Gobi*) nel 1942 senza però riuscirvi.

²⁰ Si vedano *Peccato che sia una canaglia* [1955] e *La fortuna di essere donna* [1956].

²¹ La direzione venne successivamente affidata a Luigi Chiarini, e Blasetti continuò per molti anni ad essere titolare della cattedra di «Istituzioni di Regia».

²² La scuola, attiva ancora oggi, ha nuovamente assunto la denominazione di *Scuola Nazionale del cinema*.

²³ Secondo quanto ricordato in AA.VV., “quest’ultima diventa presto una sorta di punto di raccolta di tutti coloro che, pur appartenendo a diversi schieramenti ideologici, vogliono intervenire in favore dell’industria nazionale dello spettacolo. Blasetti impone la sua idea di cinema come complesso unitario arte-spettacolo-industria-politica, e così la rivista ospita argomenti a tutto campo, da proposte concrete sul piano dell’economia e della gestione industriale, a posizioni teoriche antidealistiche; da progetti didattici, ad elaborazioni critiche nella direzione di una «politica degli autori»” (19).

²⁴ Ad auto-insignirsi del titolo di neorealista ante-litteram è - del resto - lo stesso Blasetti, come testimonia a Gian Luigi Rondi apparsa su *Il Tempo* nel 1978 e riportata in Verdone. Blasetti, infatti, sostiene di aver avuto per primo “l’intuizione del Neorealismo [già nel 1929 con *Sole*], con la macchina da presa in mezzo alla palude, alla ricerca del reale e del sociale, con le tecniche piegate tutte ad una apparente casualità. Non è Neorealismo questo?” (37).

²⁵ A questo proposito - secondo un’intervista riportata in Verdone - è lo stesso Blasetti a ricordare “che Goebbels disse che se fosse stato un regista tedesco a realizzare quel film in Germania, in quel momento, sarebbe stato messo al muro” (8).

²⁶ In un’intervista riportata nello stesso testo, è Blasetti ad affermare che “queste citazioni non venivano fatte a caso: le facevo e le dichiaravo. Non avevo problemi a dire «questo l’ho

preso da questo, o da quest'altro». Non mi sentivo il padreterno che si vantava di aver inventato dal niente, no, dichiaravo sempre quali erano le mie fonti" (227).

²⁷ Come riportato in AA.VV., sin dalla creazione della rivista *Cinematografo*, Blasetti ed i suoi collaboratori "non chiedono l'intervento diretto dello Stato in campo cinematografico, ma sollecitano aiuti governativi quali sgravi fiscali per l'esercizio, contingentamento delle importazioni, formazione di nuovi tecnici, richiamo dei professionisti emigrati all'estero. Assumono come «modelli» i teorici sovietici ed i «classici» americani, ma al tempo stesso pongono sempre al centro di ogni discussione istanze nazionalistiche, volte a sollecitare un pubblico molto vasto attraverso stimoli culturali ideologicamente ed espressivamente «nuovi»." Al punto che nessuno più di Blasetti ha dimostrato "una capacità di tolleranza ideologica, una curiosità, un fiuto naturale nello scoprire e valorizzare i talenti, una volontà programmatica di far cadere le barriere ideologiche per riunire le energie di forze intellettuali assai diverse ed antagoniste" (19-20).

²⁸ A questo proposito, è Maria Grazia Villani - in un suo intervento riportato in AA.VV. - a confermare che "Blasetti si ricorda come un regista di regime, al servizio del quale tutti i mezzi sono a disposizione, ma il terreno d'incontro con il fascismo è essenzialmente l'aspirazione, per opposte ragioni, a creare un cinema nazionale, che per il regista è una missione orientata alla creazione di un nuovo linguaggio che parli al grande pubblico" (11).

²⁹ Pierre Sorlin, "Clio à l'écran, ou l'historien dans le noir", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, Tomo XXI, aprile-giugno 1974; citato in Jean A. Gili, 134.

Bibliografia

- AA.VV., *Alessandro Blasetti. Il mestiere del cinema*. Roma: Gangemi Editore, 2002.
- Argentieri, Mino. (a cura di) *Schermi di guerra. Cinema italiano 1939-1945*. Roma: Bulzoni, 1995.
- , *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia. 1940-1944*. Roma: Editori Riuniti, 1998.
- Ben-Ghiat, Ruth. *La cultura fascista*. Bologna: Il Mulino, 2000.
- Bertone, Gianni. *I figli d'Italia si chiaman balilla. Come e cosa insegnava la scuola fascista*. Firenze: Guaraldi, 1975.
- Bobbio, Norberto. "La cultura e il fascismo." *Fascismo e società italiana*. Cura di G. Quazza Torino: Einaudi, 1973.
- Bondanella, Peter. *Italian Cinema from Neorealism to the Present*. New York: F. Ungar, 1983.
- Brunetta, Gian Piero. "Il fascismo nel cinema italiano del ventennio" *Cinema Sessanta*. 101 (Gen/Feb 1975) 4-13.
- , *Cinema italiano tra le due guerre. Fascismo e politica cinematografica*. Roma: Editori Riuniti, 1975.
- , *Intellettuali, cinema e propaganda tra le due guerre*. Bologna: Patron, 1972.
- , *Miti, modelli e organizzazione del consenso nel cinema fascista*. Bologna: Consorzio provinciale pubblica lettura, 1976.

-----, *Cent'anni di cinema italiano*. Tomo I. Bari: Laterza, 1991/1995/2001.

Cannistraro, Philip. *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*. Roma-Bari: Laterza, 1975.

Dalle Vacche, Angela. *The Body in the Mirror. Shapes of History in Italian Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

De Grazia, Victoria. *The Culture of Consent. Mass Organization of Leisure in Fascist Italy*. Cambridge-New York-London: Cambridge University Press, 1981.

-----, *Le donne nel regime fascista*. Venezia: Marsilio, 1993.

De Vincenti, Giorgio. *Il concetto di modernità nel cinema*. Parma: Pratiche, 1993.

Dogliani, Patrizia. *L'Italia fascista, 1922-1940*. Milano: Sansoni, 1999.

Eco, Umberto. *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani, 1964/2001.

Fabrizio, Felice. *Sport e fascismo. La politica sportiva del regime 1924-1936*. Firenze-Rimini: Guaraldi, 1976.

Garin, Eugenio. *Intellettuali italiani del XX secolo*. Roma: Editori Riuniti, 1974.

Garofalo, Piero e Reich, Jaqueline. (a cura di) *Re-viewing Fascism. Italian Cinema 1922-1943*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.

Germani, Sergio. "Cinema italiano sotto il fascismo: proposta di periodizzazione." AA.VV., *Materiali sul cinema italiano 1929-1943*. Pesaro: XI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1975.

-
- Gili, Jean A. "Film storico e film in costume." Cura di Riccardo Redi. *Cinema italiano sotto il fascismo*. Venezia: Marsilio, 1979.
- Gori, Gianfranco M. *Patria Diva. La storia d'Italia nei film del Ventennio*. Firenze: La Casa Usher, 1988.
- , *La storia al cinema. Ricostruzioni del passato, interpretazione del presente*. Roma: Bulzoni, 1994.
- Harvey, David. *La crisi della modernità*. Milano: Il Saggiatore, 1993.
- Hay, James. *Popular Film Culture in Fascist Italy. The Passing of the Rex*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- Isnenghi, Mario. *Il mito della grande guerra*. Roma-Bari: Laterza, 1970.
- , *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*. Torino: Einaudi, 1979.
- Landy, Marcia. *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema. 1931-1943*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- , *Cinematic Uses of the Past. Film, Politics and Gramsci*. Minneapolis-London: Minnesota University Press, 1996.
- , *The Folklore of Consensus. Theatricality in the Italian Cinema. 1930-1943*. Albany: State University of New York Press, 1998.
- Miccichè, Lino. *La ragione e lo sguardo. Saggi e note sul cinema*. Cosenza: Lerici, 1979.
- Ortoleva, Peppino. "Fabbriche dei sogni, preghiere del mattino: proposte per una storia delle Comunicazioni." *I mass media e la storia. Nuovi approcci a confronto*. Cura di D. Ellwood Torino: ERI, 1986.

-----, *Cinema e storia. Scene dal passato*. Torino: Loescher, 1991.

Panicali, Anna. "Fascismo e comunicazioni di massa". *Comunicazioni di massa*. Cura di Pio Baldelli. Milano: Enciclopedia Feltrinelli Fischer, 1974.

Prudenzi, Angela. *Il mio Viaggio in Italia*. <http://www.sncci.it>.

Salvati, Mariuccia. *Il regime e gli impiegati. La nazionalizzazione piccolo-borghese nel Ventennio fascista*. Roma-Bari: Laterza, 1992.

Savio, Francesco. *Ma l'amore no. Realismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano del regime. (1930-43)* Milano: Sonzogno, 1975.

Sorlin, Pierre. "Clio à l'écran, ou l'historien dans le noir." *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine* Tomo XXI, aprile-giugno 1974.

-----, *Sociologia del cinema*. Milano: Garzanti, 1979.

-----, *La storia nei film. Interpretazioni del passato*. Firenze: La Nuova Italia, 1980.

-----, *European Cinemas, European Societies. 1939-1990*. London-New York: Routledge University Press, 1994.

-----, *Estetiche dell'audiovisivo*. Firenze: La Nuova Italia, 1997.

-----, *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*. Torino: Paravia, 1999.

Tranfaglia, Nicola. *Fascismi e Modernizzazioni in Europa*. Milano: Bollati Boringhieri, 2001.

Verdone, Luca. *I film di Alessandro Blasetti*. Roma: Gremese Editore, 1989.

Vittori, Giuliano. (a cura di) *C'era una volta il duce. Il regime in cartolina*. Roma: Savelli, 1973.

Zagarrio, Vito. *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*. Venezia: Marsilio, 2004.

Zocaro, Ettore. *I cento anni di Blasetti*. http://www.cinegiornalisti.it/cinemag/2000/4_2000.htm.

Il gioco della parola trasformatrice: l'amicizia fra Saladino e Melchisedech (Decameron 1,3)

David Sulewski
Boston College

All'inizio della terza novella della prima giornata Filomena vuole avvertire i compagni della lieta brigata del rischio implicito nella difficoltà di trovare una risposta a una domanda minacciosa: "La novella da Neifile detta mi ritorna a memoria il *dubbioso* caso già avvenuto a un giudeo" (*Decameron* 61). L'aggettivo *dubbioso* connota l'implicazione problematica dello scontro fra Saladino e Melchisedech. Il lettore di questa novella si trova al centro di un campo di battaglia in cui le parole costituiscono le armi in uno scontro impari fra l'aggressore e l'oppresso. Attraverso una novellina prestamente narrata, che tratta di un uomo ricco e del suo anello prezioso, Melchisedech riesce a conquistarsi il "sicuro riposo" (61).

Italo Calvino nelle *Lezioni Americane* scrive:

Che dal momento in cui un oggetto compare in una narrazione, si carica d'una forza speciale, diventa come il polo d'un campo magnetico, un nodo d'una rete di rapporti invisibili. Il simbolismo d'un oggetto può essere più o meno esplicito, ma esiste sempre. Potremmo dire che in una narrazione un oggetto è sempre un oggetto magico (35).

Secondo questa lezione calviniana si formerebbe un campo narrativo in cui l'oggetto-anello si carica di una forza (o di un valore) che fa fronte alla minaccia di Saladino. La presente riflessione, quindi, si focalizza sulla sapienza narrativa di Melchisedech che può, con la sua novellina, portare lo scontro apparentemente ineluttabile ad una soluzione amichevole e lieta.

Melchisedech è chiamato a corte da Saladino, sultano di

Babilonia, che per diverse campagne militari condotte contro i cristiani ed i saraceni e per la sua gran munificenza, aveva dato fondo a tutte le sue ricchezze. Indebitatosi, pensa bene di costringere Melchisedech a concedergli un prestito mediante un'interpellanza su di una questione teologica: gli domanda infatti quale religione secondo lui sia la vera, l'islamica, l'ebraica, o la cristiana. Il savio Melchisedech accortosi del tranello tesogli da Saladino decide prestamente di rispondergli con la novellina dei tre anelli. A questo punto comincia la seconda novella all'interno della prima: un grande e ricco uomo aveva un bellissimo anello d'oro che decise di passare al figlio prediletto, come segno dell'eredità che a lui sarebbe toccata. Tale tradizione continuò per molte generazioni, finché l'anello giunse nelle mani di un discendente che aveva tre figli. Amandoli con pari affetto non sapeva decidersi a quale dei tre lasciare l'anello in eredità. Infine, risolse il dilemma facendone due copie talmente rassomiglianti all'originale che neppure l'artigiano che li aveva fatti poteva appena distinguere l'uno dagli altri due. Avvicinandosi alla morte, il padre chiese ai tre figli di recarsi separatamente da lui. Ciascuno di loro, ricevuto l'anello, pensò di essere il figlio prediletto e, alla morte del padre, portò a testimonianza l'anello scoprendo però che anche gli altri erano eredi legittimi.

La questione del vero erede mai risolta è ancora sospesa. Ugualmente, conclude Melchisedech, avviene oggi per i tre popoli che hanno ricevuto da Dio le sue leggi e i suoi comandamenti. In buona fede ciascuno di loro crede di essere l'unico ad avere diritto all'eredità: questione, anche questa tuttora insoluta. La novellina giunge a segno e Saladino, riconosciuto il mercante come uomo veramente savio e d'acuto ingegno, invece di imporgli il prestito, gli spiega le proprie necessità. Melchisedech presta liberalmente il suo denaro al sultano, che per tutta la vita lo onorerà della sua amicizia.

Centrale per l'interpretazione del testo è la connotazione attribuita da Filomena al tema implicito della novella: come uno si possa districare da un pericolo e trovarsi a "un grande e [...] sicuro riposo". Più specificamente, la parola può svolgere un ruolo

duplice: intrappolare o liberare persone dai rapporti caratterizzati da dinamiche di potere. Con una savia novellina Melchisedech riesce a riportare la parola ad un piano più elevato ed ampio con cui ristabilire il ruolo centrale in un rapporto che ripudia la conflittualità.

E' opportuno ricordare che la versione della novella dei tre anelli nel *Decameron* non è l'unica; altre versioni sono diffuse in diverse fonti letterarie, di cui la versione trovata nel *Novellino*, intitolata "Come il Soldano, avendo mestiere di moneta, volle cogliere a uno Iudeo", è notevole per le sue differenze nei confronti di quella del *Decameron*. Per la sua brevità varrebbe la pena citare quasi per intero la versione più antica rispetto a quella del *Decameron*:

Il Soldano, avendo bisogno di moneta, fo consigliato che cogliesse cagione a un ricco giudeo ch'era in sua terra, e poi togliesse il mobile suo, ch'era grande oltre numero. Il Soldano mandò per questo giudeo, e domandolli qual fosse la migliore fede, pensando: s'elli dirà la giudea, io dirò ch'elli pecca contro la mia. E se dirà la saracina, e io dirò: dunque, perché tieni la giudea? El giudeo, udendo la domanda del signore, rispuose: - Messere, elli fu un padre ch'avea tre figliuoli, e avea un suo anello con una pietra preziosa la migliore del mondo. Ciascuno di costoro pregava il padre ch'alla sua fine li lasciasse l'anello. El padre, vedendo che catuno il voleva, mandò per un fino orafo, e disse: - Maestro, fammi due anelli così apunto come questo, e metti per in ciascuno una pietra che somigli questa. - Lo maestro fece l'anello così a punto, che niuno conoscea il fine, altro che il padre. Mandò per li figliuoli ad uno ad uno, e a catuno diede il suo in secreto. E catuno si credeva avere il fine, e niuno ne sapea il vero altri che 'l padre loro. E così ti dico ch'è delle fedi, che sono tre. Il padre di sopra sa la migliore; e li figliuoli, ciò siamo noi, ciascuno si crede avere la

buona. – Allora il Soldano, udendo costui cosie riscuotersi, non seppe che si dire di coglierli cagioni, si lasciò andare. (173-174)

Lo scontro è organizzato in una maniera in cui non c'è la possibilità di un esito più creativo che quello di scappare via. Il racconto non ha in sé la possibilità di risolversi con una soluzione positiva e riconciliante a causa della rigida schematicità dei personaggi. I due antagonisti sono generici e fissati, quasi astrazioni o emblemi di uno scontro fra una minoranza perseguitata e la dominante cultura islamica, in cui l'aggredito si difende con un acuto stratagemma tutto sull'uso abile della parola. Lo stile della narrazione riduce una volta per sempre i due personaggi ad un inequivocabile contrasto; il mondo letterario in cui agiscono è completamente afferrabile e strutturato. La rigida schematicità in cui sono imprigionati i personaggi impedisce l'articolazione della storia oltre un progredire dell'andamento meccanico. Lo scontro è così "fisso" che il sano riconosce la sua sconfitta e lascia andare il giudeo senza stabilire un rapporto riconciliante e forse si mette subito a cercare un'altra vittima. Con la sua pronta e sottile risposta il ricco mercante evita la trappola, ma il contrasto che esiste fra i due non viene superato: il ricco giudeo scappa e il "bisogno di moneta" del soldano rimane irrisolto.

Nella versione boccaccesca esiste la stessa tensione, ma c'è un meccanismo narrativo che rovescia i ruoli dei personaggi:

Il Saladino, il valore del qual fu tanto che non solamente di piccolo uomo il fe' di Babillonia soldano, ma ancora molte vittorie sopra li re saracini e cristiani gli fece avere, avendo in diverse guerre e in grandissime sue magnificenze speso tutto il suo tesoro, e, per alcuno accidente sopravvenutogli bisognandogli una buona quantità di danari, nè veggendo donde così prestamente come gli bisognavano aver gli potesse, gli venne a memoria un ricco giudeo, il cui nome era Melchisedech, il quale prestava ad usura in Alessandria.

e pensossi costui avere da poterlo servire quando volesse; ma sì era avaro che di sua volontà non l'avrebbe mai fatto, e forza non gli voleva fare; per che, strignendolo il bisogno, rivoltosi tutto a dover trovar modo come il giudeo il servisse, s'avvisò di fargli una forza da alcuna ragion colorata. (61)

C'è, quindi, nel *Decameron* la ricostruzione dell'antefatto delle motivazioni che portano all'incontro-scontro. Fin dall'inizio, la narrativa infonde dinamismo alla descrizione dei personaggi. Saladino, che era non più di un "piccolo uomo" (61), veniva dalla gavetta e grazie al suo valore ha assunto la posizione potente di sultano. Per diverse campagne militari e per la sua troppa liberalità ora rischia di perdere tutto e d'essere di nuovo forzato ai margini come egli aveva fatto ai tanti re cristiani e saraceni meno potenti al suo cospetto. Per certi versi, pure il suo cambiamento di fortuna è capitato "per alcuno accidente" (61), per ragioni fuori dal suo controllo. Nel *Decameron* spesso la sorte fa parte della concezione della realtà: non sempre i personaggi possono razionalizzare ciò che avviene per caso. Similmente, Melchisedech, che sembra un personaggio marginale, in quanto suddito di Saladino ed ebreo, ovvero appartenente ad una minoranza. È tuttavia rappresentato come figura centrale: è ricco ed è in grado di estinguere i debiti di Saladino. In contrasto con la versione del *Novellino*, Saladino e Melchisedech non sono raffigurati come figure fissate né emblematiche. Anzi, entrambi i personaggi oscillano dalle periferie marginali ad una posizione di centralità nella narrativa. Il mondo letterario creato dallo stile narrativo e dall'ideologia di Boccaccio in cui si trovano i personaggi è poco afferrabile; anzi, è un mondo spesso ambiguo, mobile, in cui i personaggi sono soggetti ad una sorte poco prevedibile.

Saladino, costretto dal bisogno, diviene un antagonista pericoloso: vuole e deve ristabilire il suo potere con ogni mezzo a sua disposizione. Non intende esercitare una forza bruta, ma piuttosto "da alcuna ragion colorata" (61). La trappola che egli tende È pertanto nascosta in una domanda su un' astrusa questione

teologica: “Valente uomo, io ho da più persone inteso che tu se’ savissimo e nelle cose di Dio senti molto avanti; e per ciò io saprei volentieri da te quale delle tre leggi tu reputi la verace, o la giudaica o la saracina o la cristiana” (62).

Saladino accoglie Melchisedech nella sua corte, lo adula “valente uomo” e lo dichiara esperto “nelle cose di Dio”. L’accento non è posto tanto sul fatto che Saladino si preoccupi o meno di indagare lui stesso sulla sapienza teologica di Melchisedech, quanto sull’arroganza di Saladino che, abituato a vincere le guerre, conta troppo sull’abilità della sua mossa strategica. In oltre parole, il potente sultano sottovaluta l’avversario. La presunzione di Saladino ci rimanda all’arroganza scalpitante della brigata di Messer Betto (*Decameron* VI.9) che, intendendo dare briga allo sdegnoso Guido Cavalcanti, si trovò in realtà disarmato di fronte alla pronta risposta del poeta: “Signori, voi mi potete dire a casa vostra ciò che vi piace; — e posta la mano sopra una di quelle arche, che grandi erano, sì come colui che leggierissimo era, prese un salto e fussi gittato dall’altra parte, e sviluppatosi da loro se n’andò” (402-403).

In ambedue le situazioni è l’agilità mentale che riscatta i due personaggi —Guido e Melchisedech— dalla trappola. Per quanto riguarda gli antagonisti, entrambe le situazioni hanno personaggi che creano posizioni antagonistiche in cui Saladino e la brigata danno per scontata la loro vittoria; apriori, non riconoscono il valore altrui e costringono se stessi a giudizi schematici. Costringendo se stessi ad un’interpretazione univoca della realtà, Saladino e la brigata non riconoscono neanche la polivalenza dell’avversario come una persona complessa. In tal senso, Saladino non prevede la polivalenza di Melchisedech, abile mercante, ma anche uomo di grande saggezza. La sua saggezza non si rivela dal suo accorgimento che la questione è, infatti, fraseggiata in modo che qualsiasi risposta diretta lo intrappolerà, ma dall’utilizzo di una narrativa creativa che lo lascia scappare dalla violenta minaccia: la novella dei tre *anella* gli serve come un agile salto per uscire dal pericolo. La differenza fondamentale fra Guido Cavalcanti e Melchisedech è che il primo scappa dalla

trappola mentre l'altro porta lo scontro ad una risoluzione trasformativa e pacifica.

Melchisedech risponde prestamente a Saladino, "Signor mio, la quistione la qual voi mi fate è bella" (62). Il modo in cui risponde Melchisedech a Saladino, rovesciando la minaccia della violenza, introduce una categoria del bello che può avvicinarsi all'etica: Melchisedech fa della minaccia una bella domanda. La descrizione della domanda riflette pure la descrizione dell'anello che è "bellissimo e prezioso" (62). E' da notare inoltre il fatto che i tre figli del padre pure sono "belli" (62). La categoria del bello — la bellezza della domanda, dell'anello e dei figli— introduce nella narrativa un valore incommensurabile all'antagonismo di Saladino, e prepara lo spazio nella narrativa in cui la forza creativa può formarsi e portare lo scontro ad una soluzione irenica (Masciandaro 27).

La bellezza dell'anello parodia tutta la ricchezza che Saladino ha perso, invitandolo a vedere oltre il valore materiale e ad accorgersi della bellezza dell'anello, dei figli, della narrativa e della possibilità di negare la logica della violenza per acquistare le ricchezze. Il ricchissimo progenitore, che aveva quel bellissimo anello d'oro, voleva regalarlo perché portava un valore sia estetico che materiale —"bellissimo e prezioso" (*Decameron* 62). Così l'anello continuò a passare per molte generazioni come un segno dell'eredità familiare, finché giunse nelle mani di quel valente uomo che amava i tre figli con uguale affetto e non poteva decidere a quale figlio darlo. Il padre trova una soluzione creativa invece di scegliere un figlio privilegiato. A causa dell'amore, il valore materiale dell'anello si trasforma e il padre triplica quell'anello originale, aumentando il suo amore per ben tre volte. La qualità creativa della novella può superare il valore economico: la narrazione, quindi, tratta anche il valore incommensurabile dell'amore disinteressato rispetto alla logica di ricchezza e dell'eredità del patrimonio.

La stessa metafora, riguardante la sovversione del valore materiale e la violenza, sembra presente pure nel canto XXIV del *Paradiso*, in cui San Pietro si riferisce alla fede come ad una

“moneta” il cui peso e valore devono essere esaminati, e poi chiede a Dante se ne ha una nella sua borsa:

Così spirò di quello accesso;
 indi soggiunse: “Assai bene È trascorsa
 d’este moneta già la lega e ‘l peso;
 ma dimmi se tu l’hai ne la tua borsa.”
 Ond’io: “Sì ho, sì lucida e sì tonda,
 che nel suo conio nulla mi s’inforsa.” (82-87)

Perché Dante-poeta impiega l’immagine di una moneta per parlare della fede, se si considera che San Pietro, solo nel canto XXVII, condanna la simonia del papato e si lamenta della malizia della corruzione ecclesiastica? Sembra che il tono della metafora dantesca mostri come la fede possa spostare e sovvertire quello che il mondo accetta come prezioso. Giuseppe Mazzotta, nel suo articolo “Dante and the Virtues of Exile”, aggiunge: “The coin, as metaphor of exchange, makes faith, the bedrock of all other virtues, a metaphor for a power to re-define or dismiss the values of the world, though it itself is outside any proper definition” (664). L’anello, quindi, seguendo una traiettoria parabolica, diviene, all’apice della sua ascensione, una metafora della fede, dell’amore e dell’alleanza che Dio ha con i suoi popoli nonostante siano tendenzialmente esclusivi. Come si era detta in precedenza, Saladino, accecato dalla sua crisi finanziaria, si confina ad una sola interpretazione della realtà. Dall’altra parte la saggezza di Melchisedech consiste anche nella sua abilità di dare una polivalenza alla parola che frustra ogni tentativo di imprigionarla in una interpretazione univoca. Sul piano narrativo, su cui si svolge la presente riflessione, un’interpretazione poco approfondita finisce per fare violenza alla polivalenza ed alla libertà della parola.

L’avvenimento narrativo della triplicazione dell’anello dà più significato alla natura metaforica e parabolica dell’oggetto-parola anello. Melchisedech narra esplicitamente che nemmeno l’artigiano che triplica l’anello riesce a distinguere l’uno dagli altri

dopo averli fatti. Questa piccola, ma non meno importante, osservazione non significa che l'artigiano E' talmente bravo nel suo mestiere che nessuno può distinguere i tre, piuttosto che la narrativa vuole enfatizzare la forza creativa del padre. La sua ingegnosit , ispirata dal suo amore verso tutti e tre i figli, compie il vero miracolo della triplicazione dell'anello. In questa narrativa la magia non c'entra. Anzi, si potrebbe congetturare che esista un'intertestualit  fra questa novella e certi episodi vangeli che sono riscritti da Boccaccio in un contesto narrativo completamente secolare.

La moltiplicazione dei pani (*Mt* 14,13-21; 15,29-39; *Mc* 6,33-44; 8,1-9; *Lc* 9,12-17; *Gv* 6,1-15) che Ges  compie come un gesto del suo amore per la folla arriva come una risposta alla grettezza dei discepoli che gli suggeriscono di mandare la gente a procurarsi da mangiare nei villaggi vicini. L'episodio ricchissimo di significati pare informare una nostra lettura della triplicazione dell'anello. Quel poco pane che i discepoli tengono per se stessi (quel poco da litigare!) per nutrire la loro avarizia (la loro tendenza di pensare solo a se stessi) E' trasformato da Ges  in sovrabbondanza per tutta la folla. I tre figli che conoscevano bene "la consuetudine dell'anello" (*Decameron* 62) pregavano il padre che alla morte egli glielo lasciasse. La preoccupazione dei figli, per un anello del quale pensano di sapere il significato,   parallela gli episodi vangeli in cui Ges  rovescia la mentalit  predominante dei discepoli: chi sar  il pi  grande quando il regno dei cieli verr ? La triplicazione dell'anello significa l'amore del padre per i suoi figli e che   un amore che tende verso l'unit  e confonde le tendenze della divisione. Scoprire che tutti i tre figli portano un anello pu  essere causa per litigare, ognuno insistendo sul diritto di assumere l'eredit , ma sono liberi di intuire che tutti e tre sono chiamati ad un'unit  preziosa e bella: essere figli amati dal padre con uguale affetto. L'ira, quindi, che pu  nascere dalla conoscenza d'essere stati presi in giro,   rovesciata dalla conoscenza del perch  il padre aveva triplicato gli anelli.

Il *topos* del giudeo astuto che pu  evitare una situazione pericolosa con l'ingegno aguzzo riceve, piuttosto, un significato

approfondito nella versione di Boccaccio: tramite la potenza creativa, Melchisedech riesce a *trasformare* la situazione pericolosa in una soluzione pacifica. La versione nel *Novellino* finisce quando il sultano concede la sua sconfitta e lascia andare il mercante ebreo. Così, l'ebreo vince il gioco ed un conflitto è evitato. L'evidenza più brillante della creatività della novella nel *Decameron* non consiste soltanto nella trasformazione della situazione, ma anche nella trasformazione dei due antagonisti. Boccaccio sembra giocare con due idee, o due forze, mettendole in un dialogo, incarnandole in due personaggi differenti e costringendole ad interagire l'una con l'altra; in tal modo, alla fine del racconto, tutti e due i personaggi sono cresciuti interagendo, nessuno dei due è rimasto lo stesso di prima fino a diventare amici. La terza novella del *Decameron* si risolve, insomma, in una vera amicizia, un rapporto stretto fra i due personaggi che li porta verso una nuova possibilità: aperta dalla creatività di una bella narrativa giocosa e pacifica.

Dopo aver ascoltato la novelletta dei tre anella Saladino riconosce la vera saggezza del mercante (e magari riconosce se stesso come un figlio amato da Dio, e quindi un fratello di Melchisedech). La novelletta, quindi, serve a frenare il suo desiderio per le conquiste, la violenza ed i soldi. Se l'amicizia porta due amici verso un'unità irenica ed edenica, tutto il movimento ansioso di Saladino e tutto il progresso della narrativa, spinto dal contrasto di due antagonisti, si ferma a trovare riparo nella pace dell'amicizia. Alla luce di questa lettura, si possono reinterpretare le parole introduttive di Filomena all'inizio della novella: "Voi dovete, amorose compagne, sapere che, sì come la sciocchezza spesse volte trae altrui di felice stato e mette in grandissima miseria, così il senno di grandissimi pericoli trae il savio e ponlo in grande e in sicuro riposo" (*Decameron* 61). Il "sicuro riposo" non significa soltanto la pace trovata dal saggio dopo essere fuggito da una trappola, ma il riposo che si trova nell'unità pacifica realizzata fra l'aggressore e l'oppresso che ora sono fratelli. L'amicizia fra Saladino e Melchisedech è una vittoria che rovescia l'avarizia del primo e la violenza dell'altro, ed

è legata alla creatività ed alla *liminalità* della narrativa che possono creare un'unità, ossia una comunità. La bellezza dell'amicizia espressa nella letteratura estende la misura della tolleranza, creando lo spazio, sia creativo sia pacifico, in cui gli amici che condividono le fedi e le virtù, come gli anelli che i tre figli hanno ricevuto, creano un'armonia incommensurabile con l'idolatria della parola spesso impiegata dalla volontà della violenza.

Bibliografia

- Alighieri, Dante. *Paradiso*. Trans. Allen Mandelbaum. Bantam Books: New York, 1986.
- Boccaccio, Giovanni. *Decameron*. A cura di Cesare Segre. Milano: Gruppo Ugo Mursia, 1966.
- Calvino, Italo. *Lezioni Americane: Sei proposte per il prossimo millennio*. Garzanti Editore, 1988.
- Durling, Robert M. "Boccaccio on Interpretation: Guido's Escape (Decameron VI.9)." *Dante, Petrarch, Boccaccio: Studies in the Italian Trecento in Honor of Charles S. Singleton*, vol 22. Ed. Bernardo, Aldo S. And Pellegrini, Anthony L. Binghamton, New York: Medieval & Renaissance texts & Studies, 1983.
- Langer, Ulrich. *Perfect Friendship: Studies in Literature and Moral Philosophy from Boccaccio to Corneille*. Genève: Librairie Droz S.A., 1994.
- La Sacra Bibbia*: Versione ufficiale CEI.

Mazzotta, Giuseppe. *The Worlds at Play in Boccaccio's "Decameron."* Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1986.

-----, "Dante and the Virtues of Exile." *Poetics Today* 5.3 (1984): 645-667.

Masciandaro, Franco. "Melchisedech's *Novelletta* of the Three Rings as Irenic Play (*Decameron* I.3)." *Forum Italicum, A Journal of Italian Studies*. Ed. Mignone, Mario B. 37.1 (2003): 20-39.

Mittleman, Alan. "Toleration, Liberty, and Truth: A Parable." *Harvard Theological Review* 95.4 (2002): 353-372.

Neuschäfer, Hans-Jörg. "Il caso tipico e il caso particolare: dalla 'vida alla novella.'" *Il Racconto: Strumenti di filologia romanza*. Cura Michelangelo Picone. Bologna: Il Mulino, 1985.

Novellino: Conti del Duecento. Ed. Lo Nigro, Sebastiano. Milano: I Classici italiani TEA, 1989.

Urgnani, Elena. "Censura e tolleranza religiosa nel *Decameron* da una prospettiva bachtiniana." *Italian Quarterly*. A cura di Consoli, Joseph et al. 23.129 (1996): 5-16.

El laberinto de Artemio Cruz

Natàlia Verjat
Boston College

*Al abrirlos, ese viejo de ojos inyectados,
de pómulos grises, de labios marchitos,
que ya no era el otro, el reflejo
aprendido, le devolvió una mueca desde
el espejo.*

Fuentes *La muerte de Artemio Cruz*

Tras la cruenta y fallida revolución de 1910, México amanece confuso y con una actitud crítica. Surge la necesidad ancestral y el deseo abierto de descubrir las raíces de la verdadera identidad mexicana. Intelectuales y poetas (Samuel Ramos, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Xavier Villaurrutia, y posteriormente, Octavio Paz, entre otros),¹ así como los tres grandes del muralismo, los pintores Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, intentan desenmarañar la realidad de su pueblo. Nace el llamado “mexicanismo”, movimiento nacionalista que busca, en su aceptación fervorosa de la historia y culturas prehispánicas de México, perfilar el mexicano auténtico. Carlos Fuentes se aúna a este esfuerzo denodado con la publicación en 1962 de *La muerte de Artemio Cruz*,² brillante análisis de la historia de México que retoma las pautas delineadas por Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad* (1950).

El propósito del presente análisis es revelar algunos de los numerosos recursos literarios que utiliza Carlos Fuentes en *MAC* con el fin de establecer un diálogo con *El laberinto* de Paz, de manera que se crea un juego hermético de reflejos. El susodicho diálogo configura una transtextualidad que ofrece un giro innovador al ensayo de Paz. Veremos que el tema del mestizo hijo de “la chingada”, la estructura narrativa fragmentada y cíclica,

y el tópico del desdoblamiento son juegos con los que Fuentes recrea los mitos de la identidad mexicana.

Es conocida la cordial admiración primero (y las severas discrepancias después) que Carlos Fuentes profesaba por el reconocido ensayista y poeta. No es de extrañar pues, reconocer en *MAC*, algunos, sino muchos de los postulados propuestos por Paz acerca del pueblo mexicano. De hecho, las evidentes conexiones entre ambas obras se han estudiado en diversos análisis. Sin embargo, éstos se enfocan más en lo particular y específico de tales referencias sin llegar a establecer la razón de tal conexión.³ La indiscutible intertextualidad⁴ no debe concebirse como la confusión de una acumulación de influencias (reconocidas o no), sino como un trabajo de transformación y asimilación de varios textos en una nueva obra que controla el significado global de la misma. Por ello, esta asociación ineludible al texto de Paz, no es más que el origen de este sofisticado juego con el que Fuentes nos deleita.⁵

Fuentes concibe *MAC* como holograma de la compleja historia mexicana mitificada: establece un paralelismo entre la reelaboración de una memoria colectiva y la memoria individual agonizante del protagonista. El recuerdo, arma contra el olvido y la traición, reconstruye la historia de una sociedad víctima de la violación del conquistador y de una revolución fallida. Carlos Fuentes, conocido por su activismo social y político, denuncia en *MAC* (como lo hiciera Paz en su *Laberinto*) la escurridiza problemática de la identidad nacional como bien lo atestigua María Stoopen en su estudio "*La muerte de Artemio Cruz*": *Una novela de denuncia y traición*, "[l]os actos de traición de la realidad golpean la conciencia del escritor y éste les da cabida en su obra, donde se asientan como materia prima de su universo. [...] El novelista toma partido frente a ellos —ésta es su posición ética— y formula su denuncia" (9). No obstante, añade la autora, "[d]e la obra literaria surge el rostro del mexicano que él cree verdadero, pero no plasma el rostro de un mexicano generalizado que, por lo demás, no existe; sino el de un hombre encarnado que es prototipo, sí, pero de una determinada clase social que tiene el poder" (10).

MAC relata la vida de un industrial y político circunscrita por la reciente historia de México. La novela inicia cuando Artemio Cruz, agonizante, rememora desde su lecho de muerte las etapas más importantes de su vida, y en particular cuando luchó en la Revolución Mexicana. Se enhebran los doce episodios de su vida rebelándonos el oportunismo, la cobardía, el valor, el amor, la mezquindad y finalmente, el origen mestizo del protagonista. El argumento de la novela refleja los postulados teóricos propuestos por Octavio Paz. Éstos sostienen que el mexicano se define por su descendencia mestiza producto de una violación en su sentido físico, en la mujer, y en un sentido histórico, en la colonización de su tierra. Por consiguiente, el conquistador es el gran chingón, el macho violador, agresivo. Lo “chingado” es pasivo, lo inerte, lo abierto. La vida se reduce en escoger entre ser chingado o chingar. Artemio Cruz, “chingado” por nacimiento puesto que es el resultado de una de las tantas violaciones de mulatas por parte de Atanasio Menchaca, terrateniente venido a menos, escogerá el “chingar”. Karl Kohut apunta, “[s]u historia puede resumirse en la fórmula en que Artemio se esfuerza, a lo largo de su vida, por volverse chingón y casi lo logra, pero en el fondo de su ser siempre queda el hijo de la chingada” (119). Calculador y pragmático, Artemio Cruz se forja a sí mismo imponiendo su voluntad con el fin de amasar una inmensa fortuna, con la misma voracidad que siglos atrás demostrara el colonizador español.

Se erige el personaje de Artemio Cruz como una reencarnación modernizada de la Malinche.⁶ En su realidad concreta es un hijo de la chingada que lleva el nombre simbólico de Cruz, referencia explícita a la tradición judeo-cristina con la que se justificó la conquista. Cabe subrayar que Fuentes hace hincapié en el motivo de *cruz*. De este modo, encontramos una proliferación de cruces: encrucijadas engañosas, crucigramas, la cruz gamada de un ala de avión, la reiterada alusión del cruzar del río, la iglesia cuya arquitectura nos remite una vez más a la cruz... Artemio, conocido al principio de su vida por tan sólo “el niño Cruz” es, por una parte, el vínculo con el primer mestizo (el hijo de Cortés y la Malinche), y por otra, la conexión a la violación inicial

de la fundación de la cultura mexicana. El origen mestizo del protagonista no se nos revela hasta el fin/ principio de la narración, dándole al lector una nueva perspectiva de la historia; el hacendado de moralidad dudosa y avaricia escandalosa, no es (como cabría de esperar) blanco. De este modo, Fuentes consigue el efecto de la sorpresa, a pesar de que el título mismo de la novela revele el fin inequívoco del personaje de la misma. En el episodio final en el que se evoca el parto de Isabel Cruz se prefigura, en el niño Cruz, el destino del pueblo mexicano y se explica el origen de la violencia en el anhelo del poder.

El tópico de la búsqueda de identidad queda plasmado en *MAC* en la obsesión recurrente de la madre y la hija por la localización del testamento de Artemio, y el placer cerril que siente éste en negarles tal deseo como se muestra en el siguiente pasaje:

Por fin, por fin me dan ese placer de venir, físicamente arrodilladas, a pedirme eso. [...] Tratan de adivinar mi burla, esa burla final que tanto he saboreado a solas, esa humillación definitiva cuyas consecuencias totales ya no podré gozar, pero cuyos espasmos iniciales me deleitan en este momento. (240)

Se establece en estos dos personajes femeninos la necesidad ancestral de conocer las raíces, lo legado por nuestros antepasados, necesidad que las humilla, “físicamente arrodilladas,” y somete a las “burlas” del opresor. Asimismo, la madre, Catalina, se perfila como paralelo con Doña Marina/La Malinche, como figura que representa la pasividad de la aceptación sumisa de la violación al ser vendida por su padre con el fin de saldar una cuenta.

Apreciamos el espíritu lúdico de Fuentes no sólo en el lenguaje polisémico de “cruz”, y el uso de los numerosos giros idiomáticos de la palabra “chingar”⁷ sino que también en su concepción laberíntica de la novela. Ana María Moliner define laberinto como, “[l]ugar en donde hay muchos caminos que se entrecruzan, de modo que es muy difícil orientarse para salir de él.

[...] Confusión, enredo, jaleo, lío. 2. (fig.). Embrollo, Enredo o lío; asunto muy confuso o enredado” (207). Fuentes consigue, en su obra, representar la pluralidad de acepciones de la susodicha palabra. No cabe duda que la novela presenta un desorden aparente de los recuerdos del protagonista agonizante. La estructura narrativa fragmentada no es en absoluto arbitraria; se establece en ella un análisis retrospectivo de una vida en el que el protagonista toma una serie de decisiones existenciales que casi siempre son elecciones entre diferentes sistemas de valores. La vida de Artemio se reconstruye como un laberinto de caminos.

Es importante señalar que se trata de una fragmentación doble. Por un lado, la del tiempo narrativo que rechaza el tiempo cronológico en su sucesión de episodios (Gonzalo Bernal hermano de Catalina y víctima de su traición, Regina, su verdadero amor, Lilia y Laura amantes mantenidas por él...). Por otro, la de la voz narrativa con la que Fuentes crea un personaje tripartito. Artemio Cruz se nos revela a tres voces creando un diálogo de espejos; el “yo”, el “tú”, y el “él” se complementan y entretajan y elaboran así un personaje holográfico.⁸ José Carlos González Boixo acierta al apuntar que estas tres voces se corresponden con los grados de conciencia del protagonista (*MAC*, 45).

La voz del “yo” encarna el consciente, y por lo tanto, nos transmite, algunas veces atropelladamente (dado a su condición física), todas sus experiencias sensoriales, que por otro lado se corresponden con un tiempo presente, el día de su muerte. De este modo, la novela empieza con un “yo” abrumado por un sinfín de sensaciones que describen con gran acierto la condición física del personaje moribundo, “los párpados me pesan [...] un hormigueo por las venas [...] soy este ojo abultado y verde entre los párpados [...], tengo la boca llena de centavos viejos, de ese sabor” (116). Un “yo” que confiesa vomitar, orinarse, “[o]riné hace mucho. Pero comer. Vomité” (241); una conciencia que se sabe decrepito y grotesco, “[s]oy esa mueca que nada tiene que ver con la vejez o el dolor” (115).

La voz del “tú” personifica la conciencia y la voluntad que no se realizó (el camino no tomado), “tú escogerás dejarlo en

manos de Catalina, no lo llevarás a esa tierra [...] no lo empujarás a ese destino mortal” (339), nos admite la voz llena de un remordimiento inconfesable. Fuentes, fiel a sus creencias “imaginar el pasado, recordar el futuro,”⁹ utiliza lúcidamente “el futuro” como tiempo verbal para *imaginar* un pasado que no existió (por definición, “el futuro” no garantiza que lo anticipado suceda).

Finalmente, la voz narrativa del “él” hilvana las historias (personal y del país) a modo de espejo catalizador del “yo/tú” del personaje. Quizás sea ésta, la voz más fácil para el lector puesto que se encuentra en ella, el narrador omnipresente que consigue esclarecer los enredados y entrecortados episodios de la voz y memoria del agónico “niño Cruz”. Episodios calidoscópicos que, por su parte, consiguen crear el efecto de un laberinto imaginado: un laberinto de recuerdos, fracasos, amores, desilusiones, caminos que se entrecortan y terminan abruptamente.¹⁰ Cruz yace moribundo solo ante su vida (sólo él rememora su pasado), esperando la muerte que se anuncia en el título de la novela. Fuentes logra recrear formalmente un “laberinto” en la agonía de su personaje; la soledad personal de Artemio es propia de la dialéctica de la muerte, propia de su vida híbrida.

Además, el concepto laberíntico de *MAC* se cimienta en una narración cíclica, que la mitificación de la historia exige. Mircea Eliade concibe el mito como una explicación eficaz del universo. De manera que el hombre primitivo vive de espaldas a la historia, renovando constantemente los hechos arquetípicos de sus dioses, volviendo cíclicamente a los orígenes tanto de la creación como del caos anterior a ella. En cambio, para el hombre moderno, la historia es un hecho ineludible; el tiempo lineal es irrefutable. En *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz aboga por la búsqueda de la identidad perdida por los años de imitación, en los mitos prehispánicos.¹¹ Fuentes, por su parte, recrea en *MAC* el mito de la Malinche (origen del “mexicano” y muerte de “lo prehispánico”), el mito del héroe Cuauhtémoc encarnado por el personaje de Lorenzo, hijo muerto y mártir de Artemio (que a su vez, encarna a

Hernán Cortés, “chingón” que victimiza), y el mito de Quetzacóatl y Tezcatlipoca, entre otros tantos.¹²

Asimismo, los tiempos verbales tienen una función de fusión entre el pasado y el futuro. La evocación de Artemio no sólo propone un tiempo cíclico donde origen y muerte son espejos dobles, sino que recuerdo y olvido evidencian el movimiento dialéctico que estructura un relato que va de la muerte a la vida y del origen a la muerte.

Por otro lado, el mito se caracteriza por su dualidad que, en muchas ocasiones, actúa como oposición (imagen y negativo). Las reflexiones interrumpidas de Artemio Cruz son reflejos, válgame la redundancia, destellos de una vida en su muerte. Carlos Fuentes concibe una estudiada estructura narrativa basada en el tópico del doble.¹³ Esta arquitectura del desdoblamiento se aprecia en los personajes (Artemio y su hermano gemelo, Artemio/Lorenzo, Isabel Cruz/Cruz Isabel), en las guerras (la revolución mexicana y la guerra civil española), y en la escala de valores (y la inversión de la misma). La narración a través del espejo; el doble se edifica en la oposición, parto y muerte de Artemio se unen de modo que se cierra el ciclo herméticamente. Cruz quejumbroso nos dice, “el abultamiento de mi vientre es mi parto” al comparar las primeras luces captadas al salir del vientre materno con las luces postreras de los focos del quirófano. La clara oposición radica en que la primera es luz natural mientras que el último resplandor es artificial y enfatiza lo inauténtico de médicos a sueldo de tal forma que se realiza un juicio de valor a la autenticidad desinteresada de la pobreza de sus raíces y a la artificialidad pagada de la riqueza, del imitar. *MAC* utiliza el pretexto de la muerte (motivo celebrado en la cultura mexicana) para narrarnos la vida/historia de un personaje de dudosos valores, sin caer en las comprometidas generalizaciones de Octavio Paz.

En conclusión, Carlos Fuentes esgrime un dominio del juego literario al manipular recursos narrativos que constituyen, en su forma, una representación física de un laberinto (éste, por definición tiene cierto orden pero no el lógico que se espera). Fuentes alega, “en su agonía, Artemio trata de reconquistar, por

medio de la memoria, sus doce días definitivos, días que son en realidad doce opciones” (citado en Carballo, 440-441). La expresa dualidad del recuerdo y el olvido se entrelazan en esta narrativa para delinear la identidad equívoca del protagonista (recuérdese que su origen mestizo se nos revela en el mero final de la narración).

Octavio Paz apunta “[e]n suma, la cuestión del origen es el centro secreto de nuestra ansiedad y angustia,” en su exposición de la Malinche (Cap.IV). La chingada es símbolo de la ambigüedad y la incertidumbre. Ella resume la carencia de origen. No obstante, para “el niño Cruz” es inútil, tras su muerte moral, buscar sus raíces: “¿[a]dónde vas con la chingada? Oh misterio, oh engaño, oh nostalgia: crees que con ella regresarás a tus orígenes: ¿A cuáles orígenes? (...) Nadie podrá regresar a la edad de oro mentirosa (...) al fetiche inmoldado” (145). La muerte inminente de Artemio provoca en él la angustia y la ansiedad que Fuentes nos transmite en su construcción laberíntica.

MAC nos propone una nueva toma de conciencia “YO despierto...” (115)¹⁴ (traducida, en el ámbito formal de la novela, en la conciencia tripartita y circular de Artemio Cruz) como nos sugiere “*el ojo verde que ve*”, el “YO” nos advierte desde su primera aparición “[s]oy este ojo. Soy este ojo. Soy este ojo surcado por las raíces de una cólera acumulada, vieja, olvidada, siempre actual” (115).¹⁵ Fuentes refuta, bajo la voz narradora omnisciente, en esta nueva visión de “lo mexicano” la *otredad*, y anota, “que ya no era el otro, el reflejo aprendido” (260), rechazando el proceso de imitación. La distorsión del rostro, las convulsiones del cuerpo pestilente de Artemio son la mirada penetrante, y crítica; mueca, al fin, de Carlos Fuentes que comprende y defiende en *MAC* la necesidad de un compromiso social por parte de su pueblo.

Notas

¹ Alfonso Reyes publica en 1917 *Visión de Anáhuac*, Samuel Ramos publica en 1934 *El perfil del hombre y la cultura en México* en el que expone el problema de “la imitación” y la pérdida de identidad en este proceso. Por otro lado, Villaurrutia, en su obsesión por el tema de la muerte en el libro de poemas *Nostalgia de la muerte*, publicado en 1938, plasma lo específicamente mexicano.

² En lo sucesivo utilizaré la abreviación *MAC* para referirme a *La muerte de Artemio Cruz*.

³ Como es el caso de Ángels Solana y Magda Renoldi-Tocalina, por ejemplo.

⁴ Quizás deberíamos hablar de una “trastextualidad,” noción que defiende Kristine Ibsen en *Autor, Text and Reader in the Novels of Carlos Fuentes*, New York: Peter Lang Publishing, 1993.

⁵ Este juego lo apreciamos en el mismo nombre de nuestro moribundo protagonista, Artemio Cruz, que como bien señala Santiago Tejerina-Canal es una “significativa combinación anagrámica, ya que con diez de sus once letras obtenemos la frase ‘crear mitoz’” (108).

⁶ Octavio Paz dedica todo un capítulo (IV) de *El laberinto de la soledad* al estudio de la figura histórico-mítica de la Malinche.

⁷ Cuyas expresiones más significativas se explican en *El laberinto de la Soledad* capítulo IV, en su estudio propiamente dicho socio-lingüístico de la palabra.

⁸ Es importante mencionar al respecto los estudios de Lino García y Bernard Fouques.

⁹ Paradoja que da título a un capítulo de su *Nuevo tiempo mexicano*, como apunta José Carlos González Boixo en su introducción (MAC, 11).

¹⁰ Harry Rosser ofrece, en su estudio “The Disintegration and Reconstruction of Artemio Cruz,” el concepto de narración “calidoscópica”, aspecto que refuerza la noción de laberinto, esta vez, laberinto de espejos.

¹¹ Jorge Aguilar Mora anota en *La divina pareja: historia y mito en Octavio Paz*, que al basar la historia de México exclusivamente en el mito, Paz llega a formular peligrosas generalizaciones sobre la identidad del mexicano.

¹² René Jara C. estudia la impronta del mito azteca en “El mito y la nueva novela hispanoamericana. A propósito de ‘La muerte de Artemio Cruz’” (En *Homenaje a Carlos Fuentes*, Madrid: Anaya, 1971, pp.149-208).

¹³ Entre los numerosos estudios sobre el motivo del doble se encuentran, por ejemplo, Gyurko, Shaffer, Carter y Dixon.

¹⁴ Nos remite a los famosos versos de Jorge Manrique, “[a]vive el seso y despierte”.

¹⁵ Nótese la particular ortografía con la que Fuentes nombra “YO”, “TÚ”, y “ÉL”. Asimismo, quisiera subrayar la dicotomía del “yo”, que si bien corresponde al protagonista Artemio Cruz, también esconde la voz sarcástica del autor.

Acknowledgments

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 School of Arts and
Sciences, especially their generous donation from de
GSAS Annual Fund

The Department of Romance Languages and Literatures

The Graduate Student Association of Boston College