



BOSTON COLLEGE

Romance Languages Graduate Association
Department of Romance Languages and
Literatures

Eduardo Arroyo

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

© 2003 Artists Rights Society (ARS)

NEW YORK/VEGAP, MADRID

ROMANCE REVIEW



Graduate Student Literary Review

*Boston College
Romance Languages and
Literatures*

*Volume XVI
Fall 2006*



Digitized by the Internet Archive
in 2016

<https://archive.org/details/romancereview16bost>

ROMANCE REVIEW

Editor

Luisa Briones

Associate Editors

Emmanuelle Vanborre Martinvalet

Alberto Villate

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 \$8 for individuals and \$20 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 2006 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

MURMURS IN THE INTELLECTUAL EXPRESSION: ART AND CENSORSHIP

TABLE OF CONTENTS

¿Volver redime? Discursos franquistas y postfranquistas sobre la
vuelta al pueblo en el cine español

Raquel Anido – Johns Hopkins University

9

Freedom from Containment: The Poetry of Gloria Fuertes

Jasmina Arsova – University of California, Los Angeles

32

Censorship of/in Diderot's entry ENCYCLOPÉDIE of the
Encyclopédie

Philippe Bonin – Cornell University

48

A Thread of Virtue: Woman's Work in Christine de Pizan's
City of Ladies

Sandra Boyer – Florida State University

64

Escrituras descentradas: las migraciones textuales de Juan Rodolfo
Wilcock

Carina González – University of Maryland

74

Writing within the Constraints of Nation-Building Censorship in
Algeria: Yamina Mechakra's *Poétique de l'inter-dire*
Alexandra Gueydan-Turek – Yale University

87

Deconstrucción del discurso populista: el nuevo imaginario
neonacional en el filme *La gran fiesta*

Magdalena López – University of Pittsburgh

98

Les exils de Roland Barthes

Larysa Smirnova – Yale University

110

Acknowledgements

120

¿Volver redime? Discursos franquistas y postfranquistas sobre la vuelta al pueblo en el cine español

Raquel Anido
Johns Hopkins University

Pedro Almodóvar en *Volver* (2006) además de regresar a la comedia, a la dirección de actrices o al tema de la madre, vuelve a La Mancha. Buena parte de la película transcurre en el pueblo manchego de Raimunda (Penélope Cruz), la protagonista. Sin embargo, y aunque en dos ocasiones ésta viaja de Madrid a su pueblo natal, el tema del regreso no cobra en esta película importancia como tal. En *Volver* el pueblo existe y se representa, convive simultáneamente con el espacio urbano, y no por ello es lugar de retorno para Raimunda. Es un lugar al que la protagonista vuelve brevemente para cumplir con sus obligaciones familiares —la visita a su senil tía, por un lado, y el traslado en coche de su madre, por otro— pero no se trata de un retorno que decida la evolución del personaje. En *Volver* se da la paradoja de que el pueblo gana más presencia en la pantalla, aunque la vuelta a él es objeto de menor tematización. En cambio, son las películas *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *¡Átame!* (1990), *Kika* (1993) o *La flor de mi secreto* (1995) en las que se aborda estructuralmente el motivo del regreso al pueblo. A pesar de que Almodóvar es quizás el director que con mayor persistencia incluye este motivo en su obra, no es ni mucho menos el único en hacerlo dentro del panorama cinematográfico español.

Este trabajo identifica la vuelta al pueblo durante el régimen franquista y explora sus consecuencias en el imaginario posterior. El éxodo rural de los 50 y los 60 marcó y sigue condicionando la sociedad española. De ahí que tal regreso se incorporara ya tempranamente al cine, convirtiéndose posteriormente en un motivo recurrente que llega hasta Almodóvar y a otros directores coetáneos. Durante el período de autarquía franquista, el abandono del campo no podía ser más incompatible con la proclama oficial a favor del autoabastecimiento. *Surcos* (Nieves Conde 1951) es, en este sentido, representativa de la visión franquista sobre la emigración rural en la España del momento. Aunque el

abandono del campo es su conflicto narrativo principal, la película no sufrió la censura salvo en una escena, en buena medida porque retrata el fracaso de la emigración. De hecho, puede leerse como un panfleto inmovilista con el mensaje de que abandonar el terruño enajena. Aunque las coordenadas históricas del cine de Almodóvar son obviamente distintas, en lo concerniente a su representación del regreso al pueblo, algunos críticos han visto en sus películas un supuesto conservadurismo encubierto. A continuación, se cuestiona esta vinculación automática del motivo del regreso al pueblo con el discurso del orden tradicional, desatándola del conflicto social de la España de posguerra para reformularlo como problemática personal. Si la vuelta al pueblo bajo la represión franquista se articuló como ensalzamiento del *status quo*, se propone que, en el cine posterior, desandar los pasos del éxodo pasa a simbolizar la realización de un telúrico deseo personal.

El pueblo atrincherado

Dentro de la mitología nacionalista que propagó el franquismo hay que individualizar un aspecto importante: el del ligamen con la tierra. Desde los dictados franquistas, España supuestamente recobraría la grandeza alcanzada durante el tiempo de los Reyes Católicos. Los españoles recuperarían el vínculo eterno con la tierra. En este sentido, Richardson sostiene que:

Francisco linked national strength to the rugged native soil—in particular that of the Castilian *meseta*—from which countless generations of peasants had scratched out a living. In opposition to the sacred soil, Franco painted a picture of the city as a site of moral depravity and political corruption. Accordingly, if Spain was to achieve its promised greatness and its citizens realize their mythic potential the Spanish peasant would need to remain in the *pueblo*, no matter the hardship (11).

La película franquista, que sin duda mejor encarna la consigna del idilio rural, es *Surcos* (Nieves Conde 1951). Una estética realista, imbuida de reminiscencias claras del neorrealismo italiano, le sirve de lenguaje cinematográfico a la película. Ya desde el primer momento, desde el primer texto impreso en la pantalla con el que comienza, se nos advierte de su carácter *representativo* de la emigración rural a la ciudad durante la España del momento. Dirigida en 1951, la película de Nieves Conde se sitúa en el período franquista que se corresponde con la autarquía. El abandono del campo —auténtico motor diegético de la película— no podía ser más incompatible con el mensaje autárquico.

La película nos convierte en espectadores de los infortunios de la familia Pérez, recién llegada del pueblo, en su intento de buscar un porvenir en Madrid. Ésta vive con doña Engracia y su hija Pili (María Asquerino) en un piso de Lavapiés, pero todo sale mal hasta que unos de los hijos, Manolo (Ricardo Lucía), desesperado por no encontrar trabajo en la capital, huye y termina en un suburbio de Madrid, cuya estética es explícitamente rural. Este *pueblo* le ofrece a Manolo la caridad cristiana de un padre y una hija, de la cual se enamora. A partir de ese contacto con el pueblo, alegoría aquí de la bondad —en oposición clara a la hostilidad de la vida urbana, donde el emigrante sufre la exclusión social—, la película adquiere un tono de esperanza. Por eso, cuando muera el hermano mayor, Pepe (Francisco Arenzana), arrojado a las vías del tren por el oscuro estraperlista Chamberlain (Félix Dafauce), la familia desiste de continuar en la ciudad. Regresar al pueblo se presenta, pues, como la única opción para curarse del trauma urbano. A pesar, eso sí, de las reticencias de la madre “volver para que la gente se ría,” a lo que el padre (José Pérez) responderá: “Pues con vergüenza hay que volver.”

Este final ilustra la lección de las vanas promesas de la ciudad. Hay que asumir la derrota, porque la felicidad y la riqueza en la ciudad son para el emigrante puro espejismo. Sucumbir a la tentación del lujo y de otra vida, distinta de la terruñera, lleva al fracaso. Este es un cine social, sí pero en definitiva afín al régimen, porque, si bien la película puede interpretarse como una denuncia de la injusticia social en el trato al emigrante en la ciudad o una denuncia de la pobreza

campesina, una lectura más atenta y contextualizada conduce al ensalzamiento del *status quo*, al inmovilismo social.¹ No es de extrañar entonces que la película no sufriera la censura salvo en una escena, en la que se ve otra familia llegada del campo dispuesta a iniciar su periplo en la ciudad.

Unos años más tarde, se estrena el gran éxito de taquilla *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga 1966). En esta comedia, el protagonista, como en tantas otras que protagonizará Paco Martínez Soria, se ve apabullado por los adelantos urbanos hasta el punto de la enajenación. Según María García de León, esta película proporcionó terapia para una audiencia sobresaltada por los rápidos cambios sociales producidos por el progreso económico de los sesenta (citada en Richardson 72). Ahora bien, conviene ser cautos y desautomatizar la estudiadísima vinculación del franquismo con la hiperbólica alabanza del campo. Lo cierto que es que durante el período republicano tampoco faltaron mensajes filmicos promoviendo las bondades exclusivas de la vida rural. Tal es el caso de *Nobleza baturra* (Florián Rey 1935), inundada de folclore aragonés, y de un conservadurismo temático contundente, vehiculado a partir del honor familiar y la castidad femenina ligados a lo rural (D'Lugo 79).² También, durante la Segunda República, se produjo una curiosa paradoja en relación a *Las Hurdes: Tierra sin pan* (Luis Buñuel 1932), a pesar de recibir el apoyo del gobierno inicialmente, Buñuel tuvo que sufrir el desdén institucional por su supuestamente exagerada e injusta denuncia de la ruralidad española.

La censura franquista, como cualquier censura, no logró impedir la existencia de un arte disconforme. Tanto desde la literatura como desde el cine se rompió el pretendido idilio rural en muchas ocasiones. Iniciado con *La familia de Pascual Duarte* (Cela 1942), el realismo social de las novelas de los cincuenta abordó los aspectos más dramáticos o tremendistas de la vida en el campo, mientras que las películas *Bienvenido Mr Marshall* (Berlanga 1953) y *Calle Mayor* (Bardem 1956) se pueden interpretar en clave de contrapunto paródico. Sin embargo, para Jordan y Morgan-Tamosunas es *Furtivos* (Borau 1975) la película que definitivamente “exposes the deceptive veneer of the Francoist rural idyll by revealing an underlying reality of ignorance, exploitation, cruelty and violence” (46).

Elementos que, por otro lado, Buñuel ya había reflejado años atrás en *El diario de una camarera* (1964).

Por tanto, con independencia de connotaciones positivas o negativas, el pueblo aparece en las películas señaladas como una trinchera: desde allí se puede disparar al enemigo y quedar a salvo. Y el enemigo se bifurca entre el anquilosamiento y la opresión franquista —porque el campo es un espacio de conflicto en la medida en que lo son las satisfacciones materiales— y las peligrosas veleidades urbanas que atentan contra el espíritu castellano. El pueblo es el lugar a atacar o el lugar a defender, según la premisa ideológica del director, por lo que el pueblo queda convertido en una zona de batalla indirecta, en una trinchera.

Del pueblo poético al pueblo terapéutico

Richardson argumenta que el principal desafío al régimen, antes incluso que la lucha política en su contra, fue “the very move of starving peasant away from the symbolic promise of rural Spain toward the material possibilities of international cities” (12). A pesar de los dictados oficiales, como indica el mismo autor, mantener el lazo rural no fue fácil. Entre las décadas de los cincuenta y setenta casi cuatro millones de españoles emigraron: “by the time of Franco’s death in 1975 his sacred ‘rural’ Spain had become a city of urbanites” (12). El despoblamiento de los setenta produce un cine de recreación y admiración estética por lo rural, más que de nostalgia. En él podemos ubicar películas de Manuel Gutiérrez Aragón (*Demonios en el jardín* 1982), Mario Camus (*Después del sueño* 1992, *El color de las nubes* 1993), Montxo Armendáriz (*Tasio* 1984, *Secretos del corazón* 1997), Víctor Erice (*El espíritu de la colmena* 1973) o Julio Medem (*Vacas* 1992, *Tierra* 1995). Richardson se refiere a algunas de estas películas para sostener que: “while not vindicating the pueblo nevertheless spoke movingly of Spain’s backward and abandoned regions” (85). Ese embellecimiento del pueblo a menudo se corresponde en el cine de los directores anteriores con un canto poético a la fantasía. Así, lo rural se convierte en el espacio de la fantasía, de la ruptura con lo inmediato. Pero es importante resaltar que esa ruptura deriva del viaje hacia el

pasado, ya que está asociada con la leyenda, con el mundo primitivo (Jordan y Morgan-Tamosunas 48-50).

Hopewell afirma que en varias películas del cine posfranquista el pueblo ha operado como “spatial retreat from the contemporary dislocation of urban life” (236). Aunque aquí Hopewell cita a Armendáriz (*Tasio* 1984) o a Erice (*El sol del membrillo* 1992), utilizaré su idea del pueblo como espacio de retiro frente a las agresiones urbanas para centrarme en varias películas de Almodóvar, en la medida que en ellas no sólo es el pueblo, sino el retorno al mismo, como sucedía con *Surcos*, lo que aparece como motivo clave.

Almodóvar es el director español que ha incluido más veces el motivo del regreso. En prácticamente toda su producción se encuentran referencias al pueblo, al espacio natural, a conductas provincianas, etc. El componente rural está de una forma u otra siempre presente. Sin embargo, de estas referencias se destaca no tanto la representación de lo rural en general, sino el regreso al pueblo y sus consecuencias ideológicas. Cruz y Zecchi sostienen que “muy a menudo, las películas de Almodóvar ven reducida su apariencia paródica y transgresora a través de finales que evocan con nostalgia el añorado mundo patriarcal. El pueblo es el *topos* mítico y metafórico del orden tradicional y religioso” (154-155). Estas autoras, desde una crítica feminista, esgrimen que el retorno al pueblo de los finales de *¡Átame!* y de *La flor de mi secreto* sirve al director como el lugar en el que de forma conservadora se ubican a las mujeres desorientadas. En Almodóvar, ¿es el pueblo únicamente el espacio de lo reaccionario? ¿Cuál es el alcance ideológico de ese regreso? ¿Qué marcas técnicas y textuales determinan la respuesta?

La historia de *¡Átame!* se articula a partir del secuestro de una actriz de películas de serie B, Marina (Victoria Abril), a manos de un tipo que acaba de salir de un reformatorio y del que termina enamorándose, Ricky (Antonio Banderas). En una de las escenas de la película, Ricky le dice a Marina que su vida es un trayecto de metro entre Granadilla (su pueblo natal) y ella misma (su destino final). Una vez que consigue a Marina, el protagonista necesita reencontrarse con su origen para completar su narrativa vital. Además, le había dicho a Marina que antes de irse los dos a Australia a trabajar, quería llevarla a

su pueblo. Roba un coche y viaja a Granadilla, pero allí se encuentra sólo las ruinas de lo que fue su casa familiar.

Lo primero que vemos de ese regreso es un plano general de una calle fantasma con dos hileras de casas derruidas a los lados. Ricky aparece en esa calle paseando nostálgicamente. Después se acerca a lo que queda de un castillo y allí se detiene para observar el espacio que le rodea. Oímos una música lánguida, apropiada para recrear la incapacidad del personaje por recuperar ese espacio. Se trata en última instancia de un viaje imposible. Al fin y al cabo, es un “no-place,” un lugar “in which history is erased or reduced to the status of a picturesque backdrop” (Smith 119). Ahora bien, ese viaje renueva a Ricky. Durante toda la película Ricky había transitado entre la locura, la violencia, la acción. A través del pueblo, en cambio, descubrimos otro Ricky; un Ricky reflexivo y tranquilo. Desde el castillo, en un movimiento picado, la cámara enfoca como Marina, acompañada de su hermana Lola (Loles León), se acerca en coche. Los tres se reúnen, se perdonan y regresan a Madrid cantando la vitalista canción *Resistiré*. Cruz y Zecchi interpretan así las escenas finales:

Una vez reducida a niña dócil, Marina sigue a Ricky en la búsqueda de sus orígenes, al pueblo natal. El pueblo no existe ya, sólo hay ruinas, pero la vuelta en coche —en una escena que recuerda un cuadro familiar: el novio, la novia y su hermana, cantando en armonía— es, una vez más, un regreso nostálgico al *status quo*, a la armonía y al orden (patriarcal) (153).

Esta lectura es una interpretación problemática. Para empezar, coincidiendo con la lectura de Yarza, la apariencia feliz del final es sólo una ironía feroz contra la dificultad de rehuir la estructura familiar tradicional. En este sentido, este autor interpreta el conflicto de la película como una defamiliarización “del proceso de internalización de la ideología patriarcal y del *masoquismo, dolor, humillación y escarnio* que está en la base de las relaciones afectivas del núcleo familiar burgués” (116, énfasis en el original).

Por otro lado, para una indagación en las consecuencias ideológicas del regreso al pueblo en la película, debemos centrarnos más en Ricky que en Marina. Él es quien lo emprende, es a él a quien afecta la experiencia del regreso. A pesar de que Ricky quería que Marina lo acompañara, el hecho de que la hermana de ésta la liberara en el momento en que Ricky estaba robando el coche para ir al pueblo, le permite decidir qué hacer. Y opta por seguir a Ricky, cuando fácilmente podría haber realizado lo contrario. Una vez allí, ni él le muestra el pueblo, ni el peso tradicional de lo rural cae sobre ella en ningún sentido. En consecuencia, para las mujeres de la película, el paso por el pueblo es una experiencia efímera e insignificante. Tiene una carga simbólica esperanzadora (*irónicamente esperanzadora*) en cuanto al futuro de las relaciones entre los tres, sin embargo es exagerado el énfasis en el componente tradicional y represor que operaría el pueblo. Con Ricky, Marina emprende el camino de regreso a la ciudad, y no al pueblo. Si partimos de la conflictiva —especialmente en Almodóvar— ecuación de estas autoras entre “pueblo” y “orden tradicional,” la vuelta en coche no es una “vuelta al orden tradicional,” puesto que en última instancia viajan a Madrid.

En *La flor de mi secreto*, por su parte, el personaje que encarna el pueblo y sus valores es sin duda la madre (Chus Lampreave) de la protagonista, que vive en Madrid fuera de su añorado Almagro con su hija Rosa (Rossy de Palma), la hermana de la protagonista, Leo (Marisa Paredes). La madre no soporta Madrid, por eso ni siquiera quiere salir a la calle. En un encuentro con sus dos hijas dice: “¿Para qué quiero salir? ¿Para que me mate un skin-head o para que me pille un coche?” Rosa le dice a Leo que en Madrid “se ahoga.” El personaje cumple la misma función narrativa que tuviera la abuela de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). Hacia el final de *La flor de mi secreto* la madre de Leo, después de una discusión con su hija Rosa, decide irse al pueblo. Pero antes llama a Leo para despedirse. En esa conversación le dice “Me vuelvo al pueblo. A mi casa, que en mi casa hasta el culo me descansa.” Leo, superada por la traición de su marido (un militar destinado en Bruselas) y de su mejor amiga, por su crisis con la editorial para la que trabaja como escritora de

novela rosa, por sus obsesiones, ansiedades, borracheras y ansiolíticos, viaja con su madre al pueblo.

Los días en el pueblo suponen para Leo, como señalan Jordan y Morgan-Tamosunas, una “experiencia restauradora.” El sosiego del pueblo le cura de los últimos sobresaltos. Una escena es clave durante su estancia allí. Leo está en la cama mientras su madre le habla sobre la conveniencia de que “las vacas sin cencerro” —metáfora de las mujeres sin marido— regresen al pueblo:

¡Qué pena, hija mía, tan joven y ya estás como vaca sin cencerro! ... perdida, sin rumbo ni orientación, sin nadie que te controle...como yo...yo también estoy como vaca sin cencerro, pero a mi edad es más normal. Cuando a las mujeres nos deja nuestro marido, porque ha muerto o se ha ido con otra, que para el caso es lo mismo, nosotras debemos volver al lugar donde nacimos. Visitar la ermita del Santo, tomar el fresco con las vecinas, rezar novenas con ellas, aunque no seamos creyentes porque si no, nos perdemos por ahí como vacas sin cencerro...

También en *Kika* (Almodóvar 1993) encontramos una resolución parecida del motivo de la desorientación femenina. Así, después de salir de la casa donde ve morir a un amante, moribundo a otro y muerta a la presentadora de TV que intentó entrevistarla después de que la violaran, se encuentra a un hombre que se ha quedado sin gasolina. Ella se ofrece, primero, a llevarlo la gasolinera más cercana, pero enseguida decide acompañarlo a su pueblo donde ese día se casa su hermana. Cuando ella le pide que saque el mapa de la guantera, él le responde que no es necesario: “no hace falta mapa, que yo me oriento.” Kika no tarda en replicar: “eso es lo que necesito, un poco de orientación.” El motivo del encarrilamiento existencial a través del viaje al pueblo es también aquí importante.

Pero volvamos a la escena de *La flor de mi secreto* cuyo diálogo se ha reproducido más arriba. Para Cruz y Zecchi esta escena revela una política narrativa bien precisa: la de proponer

el espacio del pueblo como un reducto donde la mujer se reintegra en el orden falocéntrico después de haber salido de él. Sin embargo, quien expresa este discurso es la madre de Leo, pero este no es el único discurso de ella, ni mucho menos es el único discurso de la película. Las palabras de la madre de Leo, en efecto, en la medida que tienen impresa la huella del franquismo, dificultan la emancipación femenina, y por ello es preciso contestarlas. No obstante, la madre no sólo emite ese añejo alegato, también está caracterizada como la portadora de consuelo. Y Leo lo aprovecha, así como también le *sienta bien* la distancia física respecto a sus problemas en Madrid. Leo adopta los efectos benefactores de su estancia en el campo, pero esa estancia no deja en ella ningún rastro ideológico. El pueblo es una terapia y no un lugar ideológico.

Además, como decía, en la película se desarrollan otros discursos, incluso negando cualquier idea parecida a una reivindicación del campo como espacio exclusivamente idílico. Existe al menos un contrapunto visual a lo anterior. Éste se produce con la misma llegada de Leo al pueblo. Al salir del coche se encuentra a bastantes vecinas del pueblo afanosas por ponerse al día de la vida de las recién llegadas. Leo responde a tal cariño chafardero desmayándose a la salida del coche. No se trata precisamente de una llegada al “peaceful forest” del que habla Marsha Kinder para referirse al tratamiento del pueblo en el cine franquista (348).

En *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), Almodóvar también emplea el motivo del regreso al pueblo. De nuevo sobre el regreso se ofrecen eficaces contrapuntos irónicos a una hipotética epistemología rural. Un matrimonio con sus dos hijos y la abuela viven en las afueras de Madrid. La abuela constantemente sueña con regresar al pueblo. A lo largo de toda la película se constata su desintegración en el espacio urbano. Al final, cuando las relaciones entre la familia se descomponen, ella, acompañada de uno de sus nietos, decide regresar al pueblo. Como ha notado Vernon, a pesar de lo maniquea que pueda parecer la oposición de personajes (abuela-pueblo-tradición / nieto-ciudad-modernidad), enseguida nos damos cuenta de que hay que apresurarse a matizar. La abuela y el nieto representan algo más, o mejor dicho, algo diferente de los valores de la dicotomía campo-ciudad.

Richardson expone de esta manera la ruptura de tal dicotomía: Almodóvar recupera “the designations of city and country as slippery signifiers in a postmodern play with equally elusive sexual, ethnic, and class identities” (22).

Vernon, en su artículo sobre la intertextualidad del cine de Hollywood y el cine español,³ valora así la originalidad almodovariana:

This antagonistic axis—country versus city—is, of course, a classic theme of both Francoist and anti-Francoist cinema as indexes to a larger value system: tradition versus modernity, isolationism versus cosmopolitanism. But in Almodóvar’s rewriting of cinema history, the opposition is more apparent than real. For grandmother and grandson share a dream of return to the pueblo, a longing for return to a natural paradise lost (45).

Se destaca el tratamiento irónico de ese regreso. Esta autora aporta dos momentos de la película que demuestran que esa vuelta al pueblo encierra fantasmas. El primer momento coincide con el encuentro del lagarto en el parque. Después del regreso de Toni y la abuela del banco donde él ha depositado sus ahorros conseguidos con el tráfico de drogas, pasan por un parque, en el que descubren a un lagarto. La cámara enfoca a los personajes en un espacio claustrofóbico, amenazados por la altura de imponentes edificios urbanos. El lagarto no puede resultar más extravagante en ese contexto. La abuela, conmovida por la desubicación del lagarto, en clara referencia a la propia, decide llevárselo a casa. Vernon nota que el árbol que antes se podía ver en el plano, casi desaparece y en su lugar, la cámara enfoca un parking atestado de coches. Además, el nombre del lagarto, Dinero, colisiona con el supuesto momento “pastoral.”

El otro momento es la escena en que vemos a la abuela y a Toni en el cine. La película es *Splendor in the Grass* (Elia Kazan 1961). El deseo del protagonista por volver a un pequeño pueblo suscita el comentario de Toni: “Abuela, ¿podremos montar un rancho en el pueblo?” Sin embargo, el

pueblo de Kazan está dibujado como un lugar represivo, negativo. Deanie (Natalie Wood) termina volviéndose loca porque el espacio rural, debido a sus rigideces sociales, le impide unirse al hombre que ama, Bud (Warren Beatty). Se da aquí por tanto una quiebra irónica a la ilusión de Toni. Además, la respuesta de la abuela incorpora —porque los espacios del campo y la ciudad ya han revertido el uno sobre el otro— una macarra jerga urbana de los ochenta: “Dabuti, tío.”

A estos dos momentos podemos añadir el dato del “anacronismo utópico,” según lo formula Triana-Toribio. En Almodóvar, ya hay una audiencia urbana, ese es el contexto, hay una juventud urbana que va al cine y que está convencida de que la ciudad no es tan mala:

Thus, in *¿Qué he hecho . . . ?* the rural idyll that is desired by some characters (Toni, for instance, who focuses on a healthier lifestyle and pleasurable activities such as fishing) is anachronistically utopian, and yet the city is the site of moral corruption and sexual promiscuity just as the regime’s representation would have had it. However, in spite of this retrograde discourse on the city, the ‘negative’ elements are integrated and nonchalantly accepted by the characters (231-232).

En cualquier caso, puede decirse que en ese regreso al pueblo, aunque transmutado de postmodernismo, todavía la impronta ideológica del franquismo opera como subtexto importante. Tanto es así que Triana-Toribio, por ejemplo, interpreta la película como la historia de la sociedad consumista incipiente amenazada por un pasado rural (227). El hecho, por ejemplo, de que la abuela esconda comida supone una reproducción de una actitud de la posguerra. El pueblo queda dibujado en la película como una ensoñación, y la ciudad, por su parte, como invivible. En definitiva, en la película no existen espacios idílicos. El contraste campo-ciudad no se resuelve moralmente a favor de ninguno de los dos, a diferencia de lo que sucedía en el cine franquista y antifranquista. Y es precisamente en esa

ambivalencia en la que radica la transgresión que opera Almodóvar respecto al motivo del regreso al pueblo.

En la película se observan constantes contrastes de planos generales encadenando imágenes de bloques de pisos iguales, la carretera, con un espacio interior, el de la casa, claustrofóbico. Aparte del frío, otra de las quejas de la abuela es que: “aquí en Madrid no podemos seguir, nos ahogamos.” El interior y el exterior de la ciudad son hostiles, pero el campo, según lo anterior, no lo es menos. De hecho, Almodóvar nos niega cualquier imagen del pueblo. La única representación icónica de un espacio natural es la contenida en el cuadro que domina el comedor de la casa. Se trata de pintura, de innegable estética *kitsch*, que presenta un espacio bucólico. Un árbol y un lago aparecen tocados por una luz diagonal artificial y efectista. De acuerdo con Richardson, mediante este cuadro, “Almodóvar reconfirms that the “country” to which they travel is saturated in the spirit of simulacra; it is as much a product of urban discourse as of any material rural composition” (156). Al concebir el idilio rural como un artificio, como una construcción inventada, Almodóvar pone de manifiesto la imposibilidad de habitar en un lugar estable. En su lugar, apunta hacia una ambigüedad posmoderna, en la que los espacios y valores están solapados hasta la confusión.

Aparte de en los sueños y nostalgias de los personajes, otro de los aspectos relevantes desde los que abordar la intromisión rural en el espacio urbano lo constituyen las terrazas y balcones que aparecen en tantas películas de Almodóvar. El balcón de Pablo (Eusebio Poncela) en *La ley del deseo* (1987), el espectacular espacio natural de las terrazas de Pepa (Carmen Maura) en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) o de Lola en *¡Átame!* (1990), el balcón de Kika (Verónica Forqué) en la película homónima (1993) son sólo unos ejemplos. A pesar de que están en un espacio cerrado, las plantas de Leo en *La flor de mi secreto* (1995) también podrían citarse aquí. Jordan y Morgan-Tamosunas afirman, aunque se trata de una conclusión aplicable al resto de casos, que Pepa crea su propia “balcony farm in a bid to import some of the therapeutic qualities of ruralia into the urban environment” (48).

A continuación, se analizarán otras películas españolas coetáneas al cine de Almodóvar. Sin duda, dos películas resultan particularmente propicias para un análisis de su tratamiento del motivo del regreso al pueblo, sobre todo para una puesta en relación con lo dicho sobre Almodóvar. Éstas son *El pájaro de la felicidad* (Pilar Miró 1993) y *Solas* (Benito Zambrano 1999).

La protagonista de *Solas* es María (Ana Fernández), una mujer que huye del pueblo cansada de soportar el autoritarismo de su padre y la imposibilidad de encontrar un trabajo. En la ciudad, sin embargo, tiene que afrontar la precariedad laboral, el vivir en un piso deprimente situado en un barrio peligroso y la relación de subordinación hacia un novio egoísta y violento. Los dos espacios, el rural y el urbano, como sucede en el cine de Almodóvar, en particular en *¿Qué he hecho...?* aparecen como núcleos defectuosos. En esta película, destaca la ambivalencia dentro del propio personaje de Ana. Cuando llega su madre, Rosa (María Galiana), para cuidar de su padre que ha sido ingresado en un hotel de la ciudad, María muestra hacia ella una actitud amarga y hostil. De manera contundente, al principio de la película, María, al comprobar la reticencia de la madre a entrar en un bar del barrio por el hecho de que la mayoría de sus clientes son hombres, le dice: “Entra, por suerte, esto no es el pueblo.” María marca el “por suerte” tajantemente. Sin embargo, a medida que avanza la película, y con ello las desgracias de la protagonista, notamos un cambio en la percepción de la ciudad por parte de María. Cada vez está más cansada de no encontrar ningún apoyo del contexto. Al final, en una discusión con el vecino (Carlos Álvarez Novoa), se lamenta de la insolidaridad urbana y de las dificultades de comunicación: “en esta ciudad cada uno barre para su bolsillo,” declara en un momento. Más adelante dice: “en el pueblo odiaba el chismorreó, en la ciudad lo echo de menos porque no hay posibilidad de desahogarse.”

En este momento, Ana reconoce que la ciudad le ahoga. Aquí experimenta la sensación de las abuelas interpretadas por Chus Lampreave en *¿Qué he hecho...?* y en *La flor de mi secreto*. El discurso antirural de María, entonces, se va diluyendo progresivamente. La hostilidad inicial contra la madre va desapareciendo, y poco a poco, madre e hija se van

encontrando. María se queda embarazada de su novio, y contra los deseos de éste, decide continuar con el embarazo gracias al apoyo del vecino. Un vecino caracterizado como el perfecto abuelo entrañable y bondadoso, que de hecho termina convirtiéndose en el “abuelo adoptivo” del hijo de María. Al final de la película no nos extraña la determinación de ella, tras la sugerencia del vecino, de irse al pueblo, porque “sería bueno para la niña.” Candyce Leonard critica la bifurcación moral de la película: “The basic premise is that traditional roles for women and men, sometimes associated with the *campo* and Rosa, are good; female independence and sexuality, associated with María’s life in the city, are bad” (226). Se trata, sin duda, de un rasgo que no encontrábamos en el cine de Almodóvar, ya que el director no asigna ni el bien ni el mal al campo o a la ciudad de manera estable.

Comparando *Solas* y *¿Qué he hecho...?*, sin embargo, es posible entresacar una coincidencia importante. A lo largo de *Solas* no vemos en la pantalla el pueblo. El pueblo se halla en la fantasía de los personajes. Ahora bien, en *Solas*, al final, sí lo vemos. La madre de María, sentada en una finca, muere a la luz de una puesta de sol, apareciendo en primer plano. Como indica Leonard, “the *campo* is visually rendered as a paradise decidedly preferable to the dystopic city that María escapes. The city is an architectural nightmare of noise, clutter and sin” (227). El final de *Solas* no permite ironía alguna. El campo es la luz que necesita María. Y esa luz es una renovación moral profunda, y no meramente una renovación psicológica. Dicho de otra manera, la terapia que le ofrece el campo elimina el elemento ciudad por completo. No se limita a ofrecer un refugio transitorio desde el que recuperarse para reintegrarse en la vida urbana, como sucedía, por ejemplo, con el personaje de Leo en *La flor de mi secreto*.

La propuesta de *El pájaro de la felicidad* en relación a la vuelta al pueblo natal es parecida a la de *La flor de mi secreto*. La protagonista de *El pájaro de la felicidad*, Carmen (Mercedes Sampietro), es una mujer que atraviesa una crisis vital. En Madrid arrastra muchos problemas: un divorcio, la incomunicación con su hijo y la falta de complicidad con su nueva pareja. Sin embargo, no es hasta el trauma de la violación que sufre cuando decide desplazarse de Madrid para

“buscarse a sí misma y huir de la soledad,” como escribe en su diario. Viaja a su Ripoll natal, a la masía de sus padres. Sentada en la mesa con sus padres, se desarrolla una conversación que marca el tratamiento del regreso al pueblo. La madre (Mari Carmen Prendes) se queja de la situación política, en clara referencia a la crisis de los noventa del Partido Socialista: “Lo que dice esa gentuza, que dirige el país, es para echarse a temblar,” “Este país es un caos, un infierno”. La conversación entre madre e hija continúa:

Madre: Ella que apoyaba a todos esos que trajeron esta manera enloquecida de gobernar, resulta que ahora tiene que refugiarse aquí entre sus amigos.

Carmen: Ésos que yo apoyaba comenzaron haciéndolo bien. No bastaba acabar con la dictadura. No vengo huyendo de nadie, y menos de la política. Pero sí es cierto que ando buscando algo donde aferrarme para poder continuar. Algo que no sea una utopía y falsas promesas. No voy a quedarme mucho tiempo, no te preocupes.

En esta escena convergen los elementos básicos para analizar los motivos y lo que espera la protagonista de su viaje. Primero, el desencanto político no influye en la decisión. La política deja de condicionar la relación entre el campo y la ciudad. Las razones del viaje hay que relacionarlas con su voluntad de superar una crisis personal. Segundo, Carmen busca algo donde aferrarse, algo seguro, pero no por ello permanente.

En efecto, Carmen concibe el paso por el pueblo como un espacio tranquilo donde propiciar el reencuentro consigo misma, nunca como un destino final. Al padre, con quien mantiene una mejor relación, le explica: “Sabia que no podria quedar-me aquí... em sentiria trista totes les hores del dia i no vull deixar-me dominar per la melanconia.”⁴ Además expresa que “amb el foc i la pluja als vidres em puc tornar boja de plaer, pero haig de buscar el nou lloc fora d’aquí.”⁵ El paso del castellano al catalán no puede pasarnos desapercibido. Con la madre habla en castellano, la lengua que Carmen relaciona con

Madrid, ciudad de la que escapa para buscarse a sí misma. Con el padre, en cambio, habla catalán, la lengua ligada al espacio de su infancia. Martí-Olivella considera que la familia de Carmen representa una verdadera “nación-en-miniatura:” “which allows Miró to inscribe the clashing discourses of traditional patriarchal values embodied in the Cataland land-owner father, the Francoist rhetoric of the Spanish-speaking mother, and the collapse of the Socialist Party *family*”(219). El padre habla otro idioma literal pero también emotivamente, porque, a diferencia de la madre, se muestra afectuoso y comprensivo: “el que facis estarà bé,”⁶ le dice cuando se despide de ella. La protagonista habla mientras en el fondo del plano observamos un arco arquitectónico a través del cual se ve el fuego de la chimenea. La representación icónica del calor del hogar es evidente. Sin embargo, la protagonista necesita otro lugar, puesto que la casa familiar es sólo un lugar de paso.

Existen varias imágenes que señalan la evolución anímica de Carmen. Ésta se pasea en bicicleta por el pueblo, se monta en un columpio en mitad del campo, camina con su padre mientras él le explica cómo va la venta de pinos, etc. Ahora bien, el plano de ella estirada en el campo, en completa fusión con la tierra activa una dimensión simbólica importante. Vemos entonces a una Carmen tranquila, reconfortada y preparada para abandonar de nuevo el pueblo. En lugar de regresar a Madrid, decide alquilar una casa frente al mar en el sur de España. Se produce entonces aquí una diferencia clara respecto a *La flor de mi secreto*, donde después de su renovación espiritual tras el paso por el pueblo, Leo regresa a Madrid.

Además de los efectos de la naturaleza sobre la protagonista, existe un paralelismo visual entre la representación de la naturaleza en la película de Miró y en *¿Qué he hecho...?* En la película de Almodóvar la única imagen de la naturaleza con la que contamos es la de un cuadro colgado en el comedor de la familia. A través de la mediación artística, Almodóvar estaría proponiendo que lo natural también es un artificio. Esta idea podría aplicarse a varios planos en que, como ha descubierto Martí-Olivella, la estética del bodegón o naturaleza muerta domina la composición visual (142). En particular, el plano de la protagonista conversando

con su padre en la buhardilla “iluminada con la luz dorada de las manzanas” (Martí-Olivella 142). El autor explica el empleo de esta técnica como una manera de transmitir la “placidez” y “reconciliación” de la protagonista con el entorno. De esta manera, la naturaleza se domestica, se internaliza y ofrece sosiego. La naturaleza, el pueblo, se convierte en refugio y fuente de renovación existencial.

El pueblo (casi siempre) redentor

La representación del regreso al pueblo natal en el cine español, según lo expuesto aquí, ha atravesado tres momentos estético-políticos principales. El interés del nacionalismo franquista por mantener el espacio rural como una reserva nacional supone la imposición de un cine donde el paradigma campo/ciudad siempre se resuelve moralmente a favor del primero. Esta posición, por otro lado, ya se encontraba representada en el cine del período republicano. A combatir la imagen del idilio rural franquista se dirigieron otros proyectos cinematográficos, como los de Bardem o Berlanga, que consiguieron burlar la censura. Estos directores ofrecen una mirada sombría y escéptica sobre el mundo rural. Ahora bien, tanto el cine franquista como el antifranquista, manejan lo rural partiendo de concepciones políticas relativas a la España de la época. En este cine, el pueblo resulta derrotado o victorioso, pero siempre es la arena en la que se libra una batalla político-moral, sea en contra sea a favor del gobierno de Franco. Por eso, se habla de pueblo *atrincherado*.

Sin embargo, progresivamente, lo rural se va desapegando de lo ideológico, en el sentido de vinculación o repulsa hacia el régimen franquista. Siguiendo a Jordan y Morgan-Tamosunas: “From the 1980s the rural genre...begins to recover its utopian connotations—though dissociated now from the ‘naturalisation’ and reinforcement of patriarchal order which characterised its Francoist manifestations” (48). Aquí debemos incluir a Gutiérrez Aragón, Erice, Armendáriz o Medem, los cuales proyectan una mirada poética y nostálgica sobre pueblos olvidados e historias rurales. En la obra de estos directores lo rural connota el mundo de lo legendario. En cierta manera, alguna película de Almodóvar podría figurar al lado de

las anteriores. Así lo entiende, por ejemplo, Hopewell. Además, el propio Almodóvar, en una entrevista con Paul Julian Smith sobre *La flor de mi secreto*, dice que su pueblo manchego encarna para él algo “atávico” y “primitivo” (173).

En contraste con la fascinación de estos directores por la poesía de lo rural, Almodóvar se apropia del viejo conflicto campo-ciudad y le otorga un sentido posmoderno (Richardson 146). Es sintomático que los personajes de Almodóvar nunca regresen al pueblo para quedarse. Almodóvar, en la misma entrevista, declara que “in reality I myself don’t go back to my village. I don’t know what to do with myself there” (173). Lo mismo le sucede a sus personajes. Tampoco, se afirma que el pueblo aparezca idealizado en sus películas, aunque la tentación del espectador se incline hacia esta idea en no pocas ocasiones. La razón es que Almodóvar desafía el contraste campo/ciudad; lo desmonta hasta que se hace imposible llegar a ninguna geografía poética. El campo se hace terapia. En Almodóvar, más que en ningún otro director, el ambiente rural se convierte en lo que Hopewell ha calificado “fuente de identidad y seguridad” (236). Para la protagonista de *El pájaro de la felicidad* el pueblo también es terapéutico. Se produce una reconciliación de Carmen con su pasado, que también es el pasado nacional, aunque confiesa que no regresa al pueblo para curarse de ningún desengaño político. Es, por el contrario, la pulsión íntima, de búsqueda personal, la que motiva su viaje. En *Solas* la protagonista, en cambio, sí viaja al pueblo para quedarse. Las coordenadas de la película de Zambrano están anquilosadas. De la ciudad recibe castigo y del pueblo redención. En este sentido, afirma Candyce Leonard que “the safety of a paradise lost is served up as the ultimate goal and the only space of salvation” (227).

Parece claro, pues, que el pueblo atrincherado, poético o terapéutico redime a franquistas, a republicanos, y a postmodernos. El cine antifranquista —el que se produjo históricamente a la contra del cine oficial, con Bardem y compañía— es el único que milita contra esta posibilidad.

Notas

¹ Paradójicamente, el premio al interés nacional que recibió esta película provocó un gran escándalo que incluso desembocó en la destitución de García Escudero como director general de cine.

² Florián Rey, según la documentación de Agustín Sánchez Vidal, no era franquista, lo cual, como es obvio, no implica necesariamente que fuera republicano. Pero el dato importante aquí es que se retiró en 1957 porque no quería hacer el cine que el franquismo le obligaba a hacer.

³ El volumen editado por Talens y Zunzunegui incluye una versión ampliada del presente artículo.

⁴ *Sabía que no podría quedarme aquí... Me sentiría triste todas las horas del día y no quiero dejarme dominar por la melancolía.*

⁵ *Con el fuego y la lluvia en los cristales me puedo volver loca de placer, pero tengo que buscar el nuevo lugar fuera de aquí.*

⁶ *Lo que hagas estará bien.*

Obras citadas

- Almodóvar, Pedro. *¡Átame!* 1990.
- . *Kika*, 1993.
- . *La flor de mi secreto*, 1995.
- . *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, 1988.
- . *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* 1984.
- . *Volver*, 2006.
- Armendáriz, Montxo. *Secretos del corazón*, 1997.
- . *Tasio*, 1984.
- Bardem, Juan Antonio. *Calle Mayor*, 1956.
- Berlanga, Luis García. *Bienvenido Mr Marshall*, 1953.
- Borau, José Luis. *Furtivos*, 1975.
- Buñuel, Luis. *El diario de una camarera*, 1964.
- . *Las Hurdes: Tierra sin pan*, 1932.
- Camus, Mario. *Después del sueño*, 1992.
- . *El color de las nubes*, 1993.
- Cela, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Destino, 1995 [1942].
- Cruz, Jacqueline y Zecchi, Barbara. Eds. *La mujer en la España actual. ¿Evolución involución?* Barcelona: Anthropos, 2004.

De la Calva, M. y Toro, C. "Resistiré" Int. El Dúo Dinámico.
Las canciones de Almodóvar. Madrid: Hispavox, 1997.

Erice, Víctor. *El espíritu de la colmena*, 1973.

———. *El sol del membrillo*, 1992.

Gutiérrez Aragón, Manuel. *Demonios en el jardín*, 1982.

D'Lugo, Marvin. *Guide to the Cinema of Spain*. Westport:
Greenwood P, 1997.

Hopewell, John. *Out of the Past. Spanish Cinema after Franco*.
London: British Film Festival, 1986.

Kazan, Elia. *Splendor in the Grass*, 1961.

Kinder, Marsha. "Refiguring Socialist Spain: An Introduction."
Ed. Marsha Kinder. *Refiguring Spain. Cinema / Media /
Representation*. Durham: Duke UP, 1997.

Jordan, Barry y Morgan-Tamosunas, Rikki. *Contemporary
Spanish Cinema*. Manchester: Manchester UP, 1998.

Lazaga, Pedro. *La ciudad no es para mí*, 1966.

Leonard, Candyce. "The unbearable condition of loneliness."
Eds. Antonio Lázaro Reboll and Andrew Willis.
Spanish Popular Cinema. Manchester: Manchester UP,
1994.

Martí-Olivella, Jaume. "La piedad profana de Pilar Miró."
Cine-Lit: Essays on Hispanic Film and Fiction. Eds.
George Cabello-Castellet, Jaume Martí-Olivella y Guy
H. Wood. Portland: Oregon State U, 1994.

Medem, Julio. *Tierra*, 1995.

———. *Vacas*, 1992.

Miró, Pilar. *El pájaro de la felicidad*, 1993.

Nieves Conde, José Antonio. *Surcos*, 1951.

Rey, Florián. *Nobleza baturra*, 1935

Richardson, Nathan E. *Postmodern Paletos*. London: Associated UP, 2002.

Sánchez Vidal, Agustín. *El cine de Florián Rey*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1991.

Smith, Paul Julian. *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. London: Verso, 1994.

Triana-Toribio, Núria. “¿Qué he hecho yo para merecer esto? (Almodóvar, 1984).” *Spanish Cinema. The Auterist Tradition*. Ed. Peter Williams Evans. Oxford: Oxford UP, 1999.

Vernon, Kathleen M. “Hollywood in/ and Spanish Cinema: from Trade Wars to Transculturation.” Ed. Marsha Kinder. *Refiguring Spain. Cinema/Media/Representation*. Durham: Duke UP, 1997.

———. “Scripting a Social Imaginary: Hollywood in/ an Spanish Cinema.” Eds. Jenaro Talens and Santos Zunzunegui. *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1998.

Yarza, Alejandro. “Iconografía religiosa y estética *camp* en *¡Átame!*, de Pedro Almodóvar.” *Revista de Estudios Canadienses*, 22 (7), 1997.

Zambrano, Benito. *Solas*, 1999.

Freedom from Containment: The Poetry of Gloria Fuertes

Jasmina Arsova
University of California, Los Angeles

Me hice libre.
Vivo libre
en esta inmensa celda
de castigo que es la tierra.
Decir la verdad
me desencadena.
(HG 191)

Mi verso tiene vocación
de curandero,
ponle donde te duela,
si te mejora,
será poesía de verdad.
(HG 228)

Born and raised in Madrid during the most turbulent years of twentieth century Spanish history, Gloria Fuertes (1917-1998) was one of those “odd women” delineated by the feminist critic Elaine Showalter in her book *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle* as a spinster, who “undermined the comfortable binary system of Victorian sexuality and gender roles” (19). Fuertes never married and spent all of her life incessantly writing in her hometown, with the brief exception of teaching at Bucknell University and Bryn Mawr College, on a Fulbright Fellowship in the early 1960s. The great majority of her poetry was written and published under Francisco Franco’s rule (1939-1975). Although most Spanish women living under Franco were confined by domestic duties to stay at home as perfect wives and mothers, Fuertes was one of the exceptions that proved the rule. She was an independent woman, a self-proclaimed spinster, who frequented

Madrid's colorful barrios, smoked and drank at the local "tabernas," kept short hair, and found her personal salvation and political freedom in the writing of poetry. She was a prolific writer for children and adults, whose work courageously defied many socially imposed norms, especially gender and class roles. In her poetry for adults, she sought to escape any identity and literary categorizations, cultivating an idiosyncratic style, which combined simplicity of linguistic expression with a shrewd mind and an open heart. Her poetry for adults is characterized by humor and parody that creatively concealed her protest against any oppression of individual freedom. Fuertes was one of those brave women, who dared to craft an insubordinate response to Franco's dictatorship, and the traditional Spanish literary and social values. Through her writing and her life she promoted an anti-institutional, anti-canonical, and overall culturally-revisionist attitude. The following essay will examine how Fuertes used the written word as her means of personal and political protest while productively coexisting with censorship.

In the introduction to her edition of the collection titled *Obras incompletas* [OI], published the same year when Franco died, in 1975, Fuertes shared some of her early aspirations:

Mi madre, por fin, me matriculó en el "Instituto de educación profesional de la mujer"...en todas las asignaturas propias de mi sexo. Allí me diplomaron, pero bien diplomada en Cocina, Bordados a mano y a máquina, Higiene y Fisiología, Puericultura, Confección y Corte...me apuntó también a "Gramática y Literatura," ya que estaba harta de mis mosqueantes aficiones, impropias de la hija de un obrero—, tales como atletismo, deportes y poesía. Además en aquellos tiempos antes de la garra de la Guerra, pocas muchachas practicaban hockey, baloncesto y menos, poesía (OI 27).

These socio-historical facts highlight the particularity of Fuertes's involvement with poetry, which lasted till the end of her life, making a unique contribution to the Spanish poetic panorama. One of the foremost North American scholars of Spanish contemporary poetry, Andrew Debicki, considers Fuertes's innovative approach to poetry to be an example of "poetry of discovery" (1956-1970). In his view, her themes of social tragedies and injustices were expressed with great originality: "[...] particularly noteworthy is her ability to create texts that artfully play off colloquial language, societal conventions, or social premises" (84).

It is likely that Fuertes's liberal ideology was positively influenced by the legacy of the Second Spanish Republic (1931-1936), during which time Spanish women's rights were promoted as intrinsic to the prosperity of the State. However, those promising days were brief and severely interrupted by the advancement of the Nationalist forces in 1936 led by Franco, and followed by his fascist rule. Spain's political power was centralized in the Nationalist party, Falange, which installed a series of laws that severely restricted Spanish civil rights, and especially women's rights. Barbara Zecchi summarizes well some of the laws affecting Spanish women under Franco's rule:

[. . .] una orden de 1944 vincula la obtención del título universitario de las mujeres a la aprobación de la asignatura de "enseñanza de hogar" y la ley franquista del 17 de julio de 1945, "por razones de orden moral y eficacia pedagógica," prescribe la separación de los sexos en el campo de la educación—separación que se mantiene en todo papel social. Se anula el divorcio, que se había implantado en 1931 durante la Segunda República, y se vincula la institución de la familia a su función procreadora. La ley de ayuda familiar de marzo de 1946 garantiza el retorno de la mujer a la esfera privada penalizando el trabajo de la mujer casada (198).

In 1934, Pilar Primo de Rivera created the Feminine Section of the Falange, Sección Femenina [S.F.]. Together with the Falange, they became the principal socio-political instruments that produced the largest body of Spanish cultural, class and gender, modifiers during Franco. Their intention was to effectively stop and reverse the changes proposed by the democratic ideas of the Second Republic. Their goal was an absolute return to the conservative, traditional Catholic values, which emphasized woman's purpose in life as exclusively tied to motherhood and domestic duties.

Consequently, women's public mobility in Franco's Spain was limited and unjustly contained within those rigid parameters. Few were the women, who like Fuertes, dared to live alone, followed their own rules, and gained economic independence from men by writing professionally. Undeniably, such independence came at a high cost, often by being socially stigmatized as an undesirable spinster: useless, odd, mad, and infertile woman. The cultural myth of the abandoned, unmarried woman, illustrated by Lorca for instance, in his *Doña Rosita, la soltera*, presents her as an unfortunate creature, who has no place as an actively contributing member of society. Fuertes, who dared to follow her personal truth in life as well as in poetry embraced her oddity as liberating and remarkably contested the harmful idea that judges spinsters as useless women. An excellent example would be the short but telling poem titled "Cabra sola:"

Hay quien dice que estoy como una cabra;
 Lo dicen, lo repiten, ya lo creo;
 pero soy una cabra muy extraña
 que lleva una medalla y siete cuernos.
 ¡Cabra! En vez de mala leche yo doy llanto.
 ¡Cabra! Por lo más peligroso me paseo.
 ¡Cabra! Me llevo bien con alimañas todas.
 ¡Cabra! Y escribo en los tebeos.
 Vivo sola, cabra sola
 —que no quise cabrito en compañía—,
 cuando subo a lo alto de este valle,

siempre encuentro un lirio de alegría.
 Y vivo por mi cuenta, cabra sola;
 Que yo a ningún rebaño pertenezco.
 Si sufrir es estar como una cabra,
 entonces sí lo estoy, no dudar de ello (OI 212).

A careful reader of this poem will appreciate how this poem skillfully criticizes the patriarchal society and the male dominated Spanish academia by subverting many expectations of what a woman should be, do or write. Among other things, the poem contests powerfully the myth of a spinster as a crazy woman. One hears the strength of the poet's protest in all the lines that repeat "cabra sola" as she proudly asserts her oddity.

There are many studies devoted to Spanish women, who, like Fuertes, lived during the second half of the twentieth century and were greatly conditioned by the S. F.'s function as the principal educational organ for women. S. F.'s fascist agenda is also apparent from the contents of magazines they published for women: *Y*, *Medina*, and *Consigna*, given that all of them promoted hagiography and edifying images of mothers with children, and of women modeling ultra-feminine fashion. They also gave extensive instructions on how to excel in crafts, such as knitting and embroidery, offered endless advice on cooking and cleaning, as well as many other tasks designated specifically for the female-gender. These tutorials shared the same objective: to ensure a perfect household and a perfect housewife for the husband to come home to; one that always cultivates an exclusively feminine behavior, at the cost of quenching any intellectual thirst. All rules are defined by the exceptions that challenge them, and one can find examples of dissident women's voices similar to Fuertes, who among other women authors of her time proved an ironic truth: subversive and rebellious women's thought found powerful ways to co-exist in the incarcerating socio-political environment.

In the spring of 1951, together with Adelaida Las Santas and María Dolores de Pablos, Gloria Fuertes co-founded "una tertulia femenina" named by her *Versos con faldas*. This rare group

made it possible for an intellectual gathering of women poets principally, to happen on a regular basis. The group met in cafés for a couple of years during which many poets exchanged and shared their creative works in weekly recitals and discussions, where male poets were also encouraged to participate. Although such women's intellectual group was atypical for its time, its public promotion was advertised in Madrid's newspaper *Pueblo* on March 24, 1951 in a typically patriarchal fashion by praising the beauty of the women poets involved as one of the main points of attraction:

En la carrera de San Jerónimo, en el local del Centro Artístico Gallego, funciona hace un par de semanas una especie de tertulia o espectáculo poético titulado "Versos con faldas," y reservado a poetisas. Naturalmente, la reserva se refiere a los actuantes, ya que el público asistente a estos recitales es, en su mayoría, masculino, dado que las poetisas que en ellos intervienen suelen ser chicas jóvenes, llenas de atractivo lírico y del otro. ...

— ¿Tenéis éxito?

— De público, mucho. Artístico, también.

— ¿Explicación?

— Casi todas las que actúan son poetisas de verdad, salvo alguna concesión inevitable. Además, los poetas que recitan por ahí suelen ser feuchos y entre nosotras hay chicas bastante guapas.

Significantly, when a short history of the group was published in 1983 by Adelaida Las Santas, Gloria Fuertes remarked the following in the prologue: "Aunque en 1951 no lo pensábamos ninguna de las tres 'organizadoras', hoy, a treinta y dos años vista, he sentido que 'Versos con faldas' fue un verdadero Grupo Cultural Feminista" (10). This was a highly unusual statement for Fuertes, who refused to be called a poetess repeatedly, let alone a feminist. Both are comprehensible attitudes given the profound

impact of the fascist regulations on women's lives and creative work.

Like other women writers under patriarchal norms and authoritarian regimes, Fuertes established her literary reputation as a children's writer first, before her poetry for adults became known. Feminist scholarship has proven that writing for children allowed women authors to safely insert and assert their subversive messages, in what is understood to be a socially less censored and suspicious way. At first glance, by establishing her reputation as a children's poet, Fuertes appeared to be in perfect accordance with the S.F.'s moralizing message: a woman's social place should be entirely defined by her motherly inclinations. However, Fuertes's rebellious and revisionist character permeated her literature for children, as well. A quick example would be one of her earliest short stories published in 1945, under the title "Las tres reinas magas" in the children's magazines *Pelayos* and *Maravillas*. In this classic, biblical story, Fuertes wittily teased apart the firmly pre-established gender roles delegating three women as queens, and thus beholders of power, in place of the usual three kings or Wisemen.

Throughout her work, Fuertes proved to be a keen social observer, who intuitively and skillfully mixed elements of high (erudite) and low (popular) culture in unforgettable verbal concoctions that invite readers to return to them because of their puzzle-like quality. She insisted on creating poetic escapes that were friendly to common people and socially stigmatized individuals. As she stated: "Mi mundo poético es vuestro mundo; de tanto preocuparme por vosotros continuo olvidándome de mí. Vivo sola pero no aislada, salgo a la calle, hablo, escucho, siento o presiento vuestros laberintos, siento o presiento que nos necesitamos" (OI 32). Through her choice of words she promoted a more just socio-political atmosphere where respect would be given to the human being regardless of how different he/she might be from the mainstream normative. The poems, "Un día cualquiera" and "El puesto de Rastro," for instance, celebrate the everyday reality of ordinary people and promote alternative coping

mechanisms for the Spanish citizens under Franco. In those compositions, Fuertes elevated the mundane to a nearly mystical experience, as well as demonstrated her support for an informal economic model, exemplified by Madrid's largest flea market, Rastro; rather than the capitalist consumerist ethics symbolized by El Corte Inglés Franco advocated.

Sylvia Sherno is the first North American literary critic to write a book dedicated exclusively to Gloria Fuertes, *Weaving the World: the Poetry of Gloria Fuertes*. IN this book, she establishes and examines crucial ties between the poet's self-representation and the Bakhtinian discussion of the "carnavalesque" aspects in literature. In carnival, all the marginalized voices find an open space to effectively invert social class and gender roles, by balancing the differentiating categories with humor and disguise: "Within the context of popular imagery, negation and inversion represents the carnivalesque displacement and destruction of hierarchies" (198). Moreover, Sherno's affirmation that Fuertes's self-representation was an act of subversion and resistance to the dominant political structures of the dictatorship is also fundamental to understanding the poet's need to repeatedly pray to God to make her into a clown. Hence, in the poem "Oración" we hear the poet crying for a miracle: "[...] Dame la salvadora indiferencia, / haz un milagro más, / dame la risa, / ¡hazme payaso, Dios, hazme payaso!" (OI 128). The poetic I is asking for an indifference that would save her own life, and the strength of her very plea, emphasized with exclamation marks, let's the reader know of the poet's sensitivity to what is going on within and outside herself. Not surprisingly, the mask of a clown was one of Fuertes's favorite disguises she used to hide and preserve her truest identity intact.

Though much of her poetry appears to be deeply personal, many of the poems seriously critique the socially imposed class and gender norms of her time. Growing up in a working class family, she attempted to restore dignity to common people by writing the way in which they spoke. An explicit example of this can be found in "Poema:"

¿Qué no soy mística porque canto el suburbio?
 Y canto el suburbio porque en él veo el Cristo.
 No soy mística porque siempre me río
 y siempre me río...¿qué me importa lo mío?
 Yo no puedo pararme en la flor,
 me paro en los hombres que lloran al sol.
 Nadie sabe lo lírico que es,
 un mendigo que pide de pie.
 Nadie sabe sentir al Señor,
 Cantando la aguja, la mina, la hoz.
 Yo me hundo en lo espiritual
 haciendo un poema en el arrabal.
 En lo oscuro me alumbre la vid
 que lo místico mío es reír (OI 55).

Her commitment to the use of colloquial expressions over highly elevated language, exemplified by Juan Ramón Jiménez's "poesía pura" for instance, did not however, make her verses less intellectually engaging. Although, Fuertes did have a choice to follow in the footsteps of Jiménez and some of the women poets like Carmen Conde whose lyrics fall much closer to the traditional Spanish literary norms. At the cost of not being widely recognized as a serious poet, Fuertes chose to follow only her own ideals and stay true to what she believed poetry should reflect. Not only did her verses resist easy classification, they also communicated her profound protest against any restriction. Two very short poems relay this message explicitly: "Que me llamen lo que quieran / Que a mí no me importa nada / Mientras que a mí no me llamen / la finada" (OI 301), and "No me catalogues / no me catafalco / no me catadines / —sería desfalco—" (OI 357).

As previously discussed, Debicki and Sherno, among other literary critics, have called attention to the socially implicit messages that are "woven" throughout Fuertes's poetics. What is remarkable about her is that while she certainly knew how to assert herself and her identity, she remained in direct contact with the "other," one who was like herself socially and culturally homeless

during Franco's dictatorship. Fuertes's verses validate the voices of those whom we now refer to as the subaltern and marginalized people, especially insubordinate women. Reading through many of her poems one is never left with a feeling of an exclusive character, who sought only to glorify her own existence. Instead, the reader is struck by an immense space created by her compelling compositions where the prevailing tone is transpersonal. Such a message clearly resonates from lines of the poem "Date": "Desenciérrate. / ... / ve, / de vecino a vecino / de patio a almena, / pregunta aconseja date / —nunca por vencido— / ¡Salta! / ¡Salte de tí mismo! / Tu amargura será miel, / tu monólogo canción / y tu lóbrega campana / cascabel! / ¡Salta, salte / que te esperan ella o él!" (OI 142). Here the poet attempts to inspire her readers to transcend their personal as well as artificially imposed limitations. Additionally, this poem uncovers Fuertes's implicit commentary on Franco's fascist regulations of separating and isolating the population by creating clear distinctions between those, who complied with his agenda, and others, who were considered a threat because they resisted it. Undeniably, such a tactic perpetuated a social paranoia among most Spanish citizens, who were, in order to demonstrate their loyalty to the dictatorship's ideals, converted into authentic spies of their own neighbors, "vigilando," reporting on those, who were critical of the dictatorship. By contrast, Fuertes made her poems broadly accessible to high and low culture audiences precisely because she wanted to appeal to the human spirit and heart without discriminating against difference. In a country of such lyrical giants as Lope de Vega, Quevedo, and Góngora, Fuertes is a different kind of a poet whose artistic purpose is refreshing as she exclaims in "No perdamos el tiempo:" "Poetas, no perdamos el tiempo, trabajemos, / que al corazón le llega poca sangre" (OI 46). This praise for the wellbeing of the heart was undoubtedly fundamental to Fuertes's literary and literal perseverance that managed to prolifically co-exist with the censorship on her own terms.

In her resistance to oppression, Fuertes cultivated an attitude of compassion towards oneself and others. Hence, many of her poems are explicit self-affirmations that heal by presenting the human spirit as being capable of always finding joy in life's simple things, regardless of the harshness of reality. In the book *Autobiography and the Questions of Gender* the feminist critics Broughton, Neuman, and Hogan discuss self-affirmation in writing as typical of women's literary expression and as an intrinsic element of the diary and epistolary forms; all of which they closely tie to the feminine sphere. The rationale behind women's need for self-affirmation uncovers that layers of patriarchal dominance over women weigh heavily on their psyche and a woman's journey to *her* self-realization will inevitably face challenges.

Through her poetry, Gloria Fuertes's apparent search for herself was actually involved in an imaginary and insightful conversation with the Spanish patriarchal and fascist censors. As noted by Sherno: "Yet her work transcends the private issues of autobiography, for it is by means of her poetry that Fuertes confronts the male-ordained codes by which women have historically been constrained, the male-sanctioned hierarchies from which women have traditionally been excluded" (199). Significantly, Fuertes's most prolific years were those under Franco's rule, a stifling situation that seems to have propelled her to create more given that she published ten books of poetry for adults by 1975 when Franco died, and two anthologies. Though she continued to write, she only published two collections of new poetry (*Historia de Gloria* and *Mujer de verso en pecho*) before she died in 1998. Whereas many of her poems are presented as autobiographical narratives, titled as self-portraits and using variations of the prefix auto-, most of these poems don't reveal what's to be expected; rather, they intrigue by creating rich linguistic puzzles that allude to a clown-like persona with multiple identities. In the poem "Fabuloso desastre" she shares with her readers that she is a "fabulous disaster" and subverts this negative self-image by giving herself a powerful voice: "Fabuloso desastre me adjetivo; / me conozco me topo me desvelo / yo ya no tengo

pelos en la lengua / ni gatos en la tripa ni remedio” (OI 294). The prevailing tone we hear is self-affirming and points to the important fact that Fuertes was only able to assume full subjectivity and to safely create (and re-create) her truest identity, by the actual act of writing. Writing was the only possibility, the only space that permitted her to be the multifaceted woman, independent and free thinker that she was, at a time when such women were culturally misunderstood and persecuted. Fuertes embodied the words of the French feminist philosopher, Hélène Cixous who stated: “Writing is precisely the very possibility of change, the space that can serve as a springboard for subversive thought, the precursory movement of transformation of social and cultural structures” (249).

Joining in the legacy left by Carmen de Burgos, María Zambrano, Rosa Chacel, Concha Zardoya, Carmen Laforet, Rosa Montero, Carmen Conde, Carmen Martín Gaité, and other twentieth century Spanish women authors, Fuertes’s extraordinary mind created a bright contrast to the “francoist” portrayal of women as simplistic beauty objects, who were and/or should appear to be intellectually inferior to men. While the fascist regime intended to restrict her personal freedom as a woman, a free citizen, and a writer, Fuertes created marvelous “openings” for herself, and by extension for all of those, who were excluded from the mainstream culture. Her consistent need to affirm herself as a writer and a woman is evident from such verses as: “Soy solo una mujer y ya es bastante ...” (OI 256) and “Nací para poeta o para muerto” (OI 160). Finally, in her “Prologuillo” from the collection *Historia de Gloria* [HG], Fuertes proudly exclaims: “Esto no es un libro, es una mujer” (57). The entire collection of poetry, which Fuertes refers to as a woman (herself), is exactly what constitutes her identity and as such echoes the well-known feminist stance that the personal is also political. In other words, while the Spanish traditional, literary canons attempted to ignore Gloria Fuertes’s poetry for adults as an important cultural contribution, she has indeed succeeded in carving out her particular identity as a complex individual and artist by persistently writing herself into

her story. Gloria's story generously included those who were socially and culturally homeless during the dictatorship. Two of her poems especially, "Hago versos señores" and "Carta explicatoria de Gloria" foment this argument further, relating the absolutely vital significance the act of writing had for her: "Hago versos señores, hago versos, / pero no me gusta que me llamen poetisa, / [...] pasan cosas señores que no expongo, / se dan casos, aunque nunca se dan casas / a los pobres que no pueden dar traspaso. / [...] Esto pasa señores y yo debo decirlo" (OI 137). And, she persevered through much strife: "Me pagan y escribo, / me pegan y escribo, / me dejan de mirar y escribo, /... / sola en la sala, llevo siglos, y escribo, / [...] / No me escriben y escribo. / Parece que me van a morir y escribo" (OI 293-94). In the restrictive reality of Franco's Spain, Fuertes assigned to herself a courageous task of becoming simultaneously, a poet of resistance *to* and healing *from* oppression.

Half a decade after she passed away, Gloria Fuertes was listed appropriately as one of the twentieth century Spanish women "promoters of culture," discussed in the book *Españolas del siglo XX promotoras de la cultura* by María José Jiménez Tomé and Isabel Gallego Rodríguez in 2003. Alongside with Fuertes are: María de Maeztu, Ernestina Champourcín, Maruja Mallo, Concha Méndez, María Teresa León, Cecilia de Guiarte y Ángela Figuera Aymerich. It is evident that Fuertes's literary corpus does not stand on its own as a brilliant example of poetics of resistance to oppression. Outside of Spain, there are many other revisionist texts by women poets from around the world. One of the foremost North American feminist critics of poetry, Alicia Ostriker, finds in all women poets a Promethean quality, one that has a much more fluid identity in contrast to the rather fixed definition men derive from their identity (88). Since fluidity implies an extraordinary ability to shift through various personalities and forms, it also allows for a greater possibility of compassionately co-existing with many "selves" and "others". All of which blurs a multiplicity of boundaries, while creating open and brave new spaces for personal

and social growth. Therefore, according to Ostriker, the works of women poets should be understood and appreciated as:

[...] enactments of feminist antiauthoritarianism opposed to the patriarchal praxis of reifying texts. [...] reevaluations of social, political, and philosophical values, particularly those most enshrined in occidental literature, such as the glorification of conquest and the faith that the cosmos is —must be— hierarchically ordered with earth and body on the bottom and mind and spirit on the top. [...] With women poets we look at, or into, but not up at, sacred things; we unlearn submission (87).

Behind the masks of a mad spinster and a clown, the poetics of Gloria Fuertes fulfill such a role within the Spanish literary and cultural contexts of the twentieth century. In doing so, Fuertes was able to preserve and uplift not only her own spirit but also more importantly that of others searching for freedom from containment.

Works Cited

- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." *New French Feminisms: An Anthology*. Eds. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron. Amherst: U of Massachusetts P, 1980. 245-64.
- Debicki, Andrew. *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond*. Lexington, Ky.: University Press of Kentucky, 1994.
- Fuertes, Gloria. *Obras incompletas*. 16th ed. Madrid: Cátedra, 2002.
- . *Historia de Gloria: Amor, humor y desamor*. 8th ed. Ed. Pablo Gonzales Rodas. Madrid: Cátedra, 1999.
- Las Santas, Adelaida. *Versos con faldas: Breve historia de una tertulia literaria fundada por mujeres en el año 1951*. Madrid: Aguacantos, 1983.
- Neuman, Shirley, et al. Ed. *Autobiography and Questions of Gender*. London: Frank Cass, 1991.
- Ostriker, Alicia. "Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking." *SIGNS* Fall. Chicago: U of Chicago Press, 1982.
- Sherno, Sylvia. *Weaving the World: The Poetry of Gloria Fuertes*. Romance Monographs: U of Mississippi, 2001.
- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. London: Penguin Books, 1990.
- Zecchi, Barbara. "Contradicciones del discurso femenino

franquista (el ventanal).” *Sexualidad y escritura (1850-2000)*. Eds. Raquel Medina and Barbara Zecchi. Barcelona: Anthropos, 2002.

Censorship of/in Diderot's entry **ENCYCLOPÉDIE** of the **Encyclopédie**

Philippe Bonin
Cornell University

Quoi que vous fassiez, vous n'empêcherez jamais le niveau de s'établir entre le besoin que nous avons d'ouvrages dangereux ou non, et le nombre d'exemplaires que ce besoin exige. Ce niveau s'établira seulement un peu plus vite, si vous y mettez une digue (Diderot, *Commerce* 69).¹

By resorting to the word *digue*, Diderot hinted at the relative uselessness of any sea walls to restrain the flow of a river: water will indeed keep coming, and eventually submerge the obstacle placed in its way. One might further signal the comparison between the flow of the river and the flow of the pen, and elaborate on the publishing world in 18th century France.

One should not, however, overlook the idea of the *vases communicants*: the stronger the people's need for “dangerous”² books, the more books shall be made available until the thirst is quenched, until an equilibrium is reached. Using the same system, it would be possible to imagine that, saturated by “dangerous” books, the people's interest will wane. But as was the case for the *Encyclopédie*, this never proved the case.

A few figures might help grasp the dimension of the endeavor: the publication of the *Encyclopédie* spread between 1751 to 1772; regrouped 17 folio volumes of text numbering 71,818 entries, and 11 folio volumes numbering 2,885 plates; 4,500 subscribers were expecting the tomes, on which over 150 collaborators labored, compiling over 20 million words. Behind the

enterprise could be found two editors: Jean le Rond d'Alembert (1717-1783) for the mathematical parts, until he resigned from his position in March 1759, leaving to Denis Diderot (1713-1784) the bulk of the daunting task. Because Diderot was shouldering the major burden of the edition, his share into the controversial nature of assignments was consequently larger. As Gordon & Torrey stated, “[Diderot’s] audacity of [...] thought, the courage of his convictions, and the sincere desire to deserve well of posterity through the advancement of the scientific spirit added to his difficulties and increased the persecutions which he suffered” (12-13).³

I offer to assess the “persecutions” undergone by Diderot through the eponymous entry, ENCYCLOPÉDIE (5:635-649). Scholars have already underlined the importance of the entry: Christie McDonald argues that “the purpose of the article ‘Encyclopédie’ would seem to be single-mindedly to lead the reader to see, and thus to comprehend” the *Encyclopédie* (130).⁴ James Creech adds that because the entry re-presents the whole, the entry “didactically elaborates the pedagogy of the entire work. It self-consciously teaches how the great Book teaches” (184).⁵ As for the author of the entry, Diderot explains that he undertook the entry essentially because he wanted to jot down his initial thoughts on “le projet d'un Dictionnaire universel & raisonné de la connaissance humaine ; sur sa possibilité ; sa fin ; ses matériaux ; l'ordonnance générale & particulière de ces matériaux ; le style ; la méthode ; les renvois ; la nomenclature ; le manuscrit ; les auteurs ; les censeurs ; les éditeurs, & le typographe” (“Encyclopédie” 5:648A, my emphasis).⁶

Because of the range of topics mentioned, it is not a surprise to realize that the entry is a little book by itself: made up of 34,000 words, it tackles linguistics, morals, ethics, and of course, censorship. But before delving into the content of the entry, it is necessary to address its materiality.

When the entry ENCYCLOPÉDIE is concerned, page numbers present their readers with some oddity: while they appear on the right page—no surprise here—the left is strangely un-numbered.

Such vagaries of pagination might not have been that uncommon in the publishing world in the eighteenth century, the process of which depended on many players. An author would submit his entry, which would be turned into proofs; they would then be read by the chief compositor, with the help of an apprentice; some corrections are made, resulting in a second set of proofs that was sent either to the author or to the chief editor—in our case, Diderot—who gave them a final reading, before the proofs were sent on to the publishers to be corrected and printed. These sometimes last-minute corrections proved extremely difficult to address for printers, and this led to faulty—at best—paginations. Arthur Wilson, in his biography of Diderot, lists a few more “printing mysteries” within the *Encyclopédie* and provides two more explanations (759, n. 26).⁷

As far as the entry ENCYCLOPÉDIE is concerned, maybe the editors, facing a deadline for publication, might have had to estimate—somewhat conservatively—the number of pages for the entry. Diderot had indeed been sick at the time of the article’s redaction, and the editors might have just proceeded this way to give Diderot more time. However, Wilson provided another interpretation: he indeed argues that Diderot might have supplied a watered-down version of the entry, obtained the censor’s agreement, and then supplemented the entry with a more controversial content—thus expanding the entry and forcing the publishers to “stretch” their page numbers, so to say.⁸

But now to the text of the entry itself: let’s meet Diderot as he wonders whether it would not have been better for the *Encyclopédie* to have been tacitly allowed, rather than openly approved. The defenders of the former opinion argued that the writers would not be limited in the scope of their texts; from this freedom would erupt beauty, and fairness, “l’historique serait exposé sans partialité ; le bien loué hautement; le mal blâmé sans réserve ; les vérités assurées ; les doutes proposés ; les préjugés détruits” (“Encyclopédie” 5:648A).⁹ The proponents of the latter argued in their turn that some freedom has to be sacrificed in order

not to fall into “licence,” that there needs some ultimate authority to purview everything. To which Diderot replies:

on ne peut avoir un censeur trop intelligent : il faudra qu'il sache se prêter au caractère général de l'ouvrage ; voir sans intérêt ni pusillanimité [...] ; ne pas exiger qu'on réfute, qu'on affaiblisse ou qu'on supprime [...] ; & aimer assez la vérité, la vertu, le progrès de connaissances humaines & l'honneur de la nation, pour n'avoir en vue que ces grands objets. Voilà le censeur que je voudrais (“Encyclopédie” 5:648A).¹⁰

Between the censor for whom he wished, and the one he did get, was a world of difference. The censor just described by Diderot is not so much a censor, as a collaborator: finely attuned to the work and its goal, the censor would only take to heart the qualities upheld by the *Encyclopédie*—truth, virtue, and the progress of human knowledge, qualities that Diderot had used to define the term *encyclopédie* at the onset of the entry. The whole spirit of the Enlightenment is confined in the *Encyclopédie* and the censor, ideally, should act as its guardian. Diderot’s description posits a censor that seems to hover over the work, free of any restrictions or duties: Diderot’s censor has no other law or edict to respect other than these promulgated by the work itself.

Hans-Christoph Hobohm hints at such a censor in the time of the publication of the *Encyclopédie*, a publication that we can label the “advent of modern censorship,” propelled by the key figure of Malesherbes (1721-1794), Director of the Book Trade.¹¹ Hobohm underlines how censorship in eighteenth century France evolved to not only cover the text but also, beyond the text, the author himself (74). Furthermore, Malesherbes feared that censorship might eventually prove counter-productive, admitting that “[i]l serait à craindre que sous prétexte d’empêcher la diffamation personnelle, on n’empêchât les critiques qu’on trouverait trop dures et qu’on ne vint par degrés à interdire toute

espèce de critique ou à y mettre de telles gênes qu'on les réduisit à presque rien" (82).¹² It appears then as no surprise that the figure of Malesherbes haunts the publishing of the *Encyclopédie*, either subtracting some of its text (as we shall see soon), or harboring proofs when they were threatened to be ceased by the authorities; when he was instructed by the royal council in 1752 to seize the manuscripts, plates, and copies of the first two volumes of the *Encyclopédie*, Malesherbes tipped off Diderot and offered his own home to harbor the documents.

The publishing history of the *Encyclopédie* is studded with skirmishes with the authorities:

(1) The entry CERTITUDE (2:845-862) written by the Abbé de Pradès led the Conseil d'Etat Du Roi to forbid the *Encyclopédie*. De Pradès defended, and at first received, a degree of Doctor in Philosophy from the Sorbonne based on a thesis supporting Locke's reliance on sensations, and not on Christian faith. The degree was taken back, the Abbé fled, and the Pope condemned this heretic advancement.

(2) The entry COLLÈGE (3:632): d'Alembert decided to launch against the monopoly of instruction held at the time by the Jesuits. This led to complaints that the *Encyclopédie* be burnt, and to questions about d'Alembert's birth and noble status.

(3) The entry CONSTITUTION (4:62): the Abbé Malet presented the Jesuit side about the Papal bull *Unigenitus*; the problem was that the liberal Malesherbes struck it entirely from publication.

(4) The entry ENCYCLOPÉDIE: Diderot quipped on the Sorbonne, and how this venerable institution could help an enterprise like the *Encyclopédie* with "theology, sacred history and superstition." The linkage of these ideas profoundly displeased. The correction was made in the errata of volume six, where hardly anyone would notice it.

(5) In January 1757, a man attempted to kill Louis XV in Damiens with, of all weapons, a penknife. Jesuits and Jansenists for once agreed that the ideas promoted by the *Encyclopédie* were

far too dangerous, and obtained an interdiction to publish any books that could “arouse emotions.”

(6) The entry GENÈVE (7:578): d’Alembert alleged that Swiss pastors were Socinians and that theatre could have civilizing virtues, which created a strong international opposition, least of which Rousseau’s.

In September 1759, Pope Clement VIII solemnly condemned the *Encyclopédie*, and the whole movement went “underground” when Louis XV revoked the license for the *Encyclopédie*, thus forbidding it to be produced or published in France. To foil any possible attacks, the original *frontispice* was modified and stopped acknowledging d’Alembert (who had resigned as an editor of the *Encyclopédie*, while still helping towards its completion) and Diderot. The mention of the city of Neufchatel as the place where the *Encyclopédie* was produced proved to be a similar decoy.¹³

That the *Encyclopédie* was tacitly allowed to continue might be explained by the universal appeal it commanded. After all, it proved easier for the censors to suppress or condemn novels, than what amounted to be a dictionary, however polemical. Moreover, the problems encountered by the *Encyclopédie* happened when the text conflated with reality: the Damiens attempt to kill the King, or de Pradès run-in with the Sorbonne. Only then, when the text proved that it could go beyond itself, and perform in real life, was it threatened. Last but not least, the monetary argument proved too strong to completely stop the encyclopedic machine: the *Encyclopédie* was published through subscription, and depriving customers from what they had pledged money for, was bound to be an unpopular move. While the first two volumes were suspended in 1752, while the royal privilege was suspended in 1759, Malesherbes was indeed keenly aware of the vast sums of money vested in the *Encyclopédie*; the marquis d’Argenson indeed reports him as saying that “il laisse passer tout ce qui se présente, disant qu’il vaut mieux garder notre argent dans le royaume que de le laisser aller à l’étranger” (v. 7, 424).¹⁴

But was Malesherbes, or the appointed censor of the *Encyclopédie*, really overlooking everything? Diderot did not think so, for, in the entry ENCYCLOPÉDIE, he recommended editors to only forward the censors:

les feuilles imprimées, & non le manuscrit. Avec cette précaution, les articles ne seront ni perdus, ni dérangés, ni supprimés ; & le paraphe du censeur, mis au bas de la feuille imprimée, sera le garant le plus sûr qu'on n'a ni ajouté, ni altéré, ni retranché, & que l'ouvrage est resté dans l'état où il a jugé à propos qu'il s'imprimât (“Encyclopédie” 5:648A).¹⁵

Unfortunately, this hope proved to be proleptically ominous. In 1755, when he composed the entry, Diderot could not have been aware that nine years from then, he would uncover what Le Breton did to the *Encyclopédie*. Le Breton, made weary of the numerous interdictions and threats heaped upon the *Encyclopédie*, decided to pre-emptively censor all the entries of the remaining ten volumes of text. The editing and censoring steps followed closely the description I made earlier, from manuscript to proofs, to corrections, to more proofs, to printing. But Diderot discovered that the process veered off course for the last ten volumes: once he signed on the entry to be corrected and printed, a Le Breton-appointed censor—appropriately named Brûlé—would read over the entries and signal passages challenging the King’s authority or religious sensibilities with a *nota bene* in the margins; then, Le Breton would take his blackest pen, and edit out the “offensive” text.

Diderot only became aware of the underlying plot in 1764 when he asked Le Breton to provide him with some printed sheets to some articles he wanted to re-examine before publication. Le Breton complied, confident that Diderot would not notice the tempering. He did, however, and uncovered the subterfuge—even though the affair would eventually be hushed up, for fear that the encyclopedic project go bankrupt.

Diderot was wounded to the quick. The *bon vivant par excellence* stated, in a very emotional letter to Le Breton, that he lost all appetite and all sleep when he uncovered the “massacre”; that he cried profusely amidst his friends. He accused Le Breton to have “thoughtlessly, carelessly, and tastelessly mutilated philosophy.”¹⁶ While before all of this, Diderot would scribble “corrigez et tirez” on the proofs, he now became much more sordidly ironic: “I have read this proof after the Ostrogothic pruning-hook massacred the articles. You may print and fling them out of the window, for all I care.”¹⁷

But he *did* care about the entries more than he let out. In the entry ENCYCLOPÉDIE, Diderot alludes to one main subterfuge with which he would circumvent the censor. Diderot laid great store by the “renvois,” or cross-references, describing them as “la partie de l'ordre encyclopédique la plus importante” (“Encyclopédie” 5:642A).¹⁸ Diderot lists four types of *renvois*, the first three dealing with things, words, and sciences; the *renvois* of the fourth type are:

volontiers satyriques ou épigrammatiques ; tel est, par exemple, celui qui se trouve dans un de nos articles, où à la suite d'un éloge pompeux on lit, voyez **CAPUCHON**. Le mot burlesque *capuchon*, & ce qu'on trouve à l'article *capuchon*, pourrait faire soupçonner que l'éloge pompeux n'est qu'une ironie, & qu'il faut lire l'article avec précaution, & en peser exactement tous les termes (“Encyclopédie” 5:643).¹⁹

However, Hans-Wolfgang Schneiders contends that:

si jamais les censeurs avaient naïvement suivi les affirmations de Diderot sur la méthode des renvois, ils auraient perdu beaucoup de temps sans pour autant trouver grand-chose. [...] Ils devaient donc se

rendre compte combien les renvois dans *l'Encyclopédie* étaient peu systématiques (257).²⁰

Schneiders also points out that, when Diderot specified in his entry ENCYCLOPÉDIE how the fourth type of *renvois* worked—thus making it “public”—he managed in some ways to undermine all his effort: indeed, “une ruse qu’on avoue publiquement cesse d’en être une. Pourquoi avoir détruit un si bel instrument?” Schneiders wonders (256).²¹

While the subversive aspect of the *renvois* has recently been undergoing increasing criticism, the fact that further examples can be found does vouch for the effectiveness—though relative—of the *renvois*. Sylviane Albertan-Coppola pointed out that the entry DIEU (4:976) offers a physical and metaphysical demonstration of His existence, and then refers to the entry DEMONSTRATION (4:822), which recommends doubting any direct demonstrations (45).²²

Diderot would resort to other ploys in order to thwart the censors. Sometimes, the censored text would find its way to the public *via* a novel: passages from the entry PYRRHONIENNE (13:608) ended up in *Le Neveu de Rameau*, for example. Some other times, the mere abundance of historical annotations proved too daunting for the censors to survey: the sub article to the entry RÉVOLUTION (14:237) discusses the English Revolution of 1688, stating—somewhat ominously—that the revolution resulted from the King’s bad management, itself the consequence of “a blind attachment to the Pope and to the principles of despotism.” While this note was from de Jaucourt, Diderot was known to do the same, sometimes deliberately adding paragraphs to entries submitted by his friends. In the entry AIGLE (1:194) submitted by Daubenton, can be identified a paragraph where Diderot discusses how appearances (how the eagle soars) are turned into fables (Jupiter is often portrayed with an eagle), which are in their turn consecrated through time and the credulity of the masses into the tenets of a religion.

And what to make of the facts that out of the fifty-two censors whose task focused on literature in 1758, thirteen also contributed to the *Encyclopédie*? To be sure, a censor is not a thoughtless brute: a certain level of literacy, of general culture, had to be expected of him. In the case of the *Encyclopédie*, navigating through the maze of the echoing entries—as imperfect and ineffective as it might prove to be—and sifting through the irony, illusiveness, and ambiguity of the text, probably required individuals whose command of the language proved slightly superior.

As Nicholas Harrison argues, the resort to cross-references, to irony and the like, undoubtedly promoted a space outside of the text itself, a space that the encyclopedists no doubt hoped would become fully “public” before long (15).²³ Through the *renvois*, the *Encyclopédie* thus appears composed of parts grafted onto one another and of parts interacting with one another to such an extent that the comparison made by Hobson with a living organism is still warranted. Much like the polyp, which one could slice up and observe how the parts still lived independently, the *Encyclopédie* could be—and indeed was—mutilated, but it did always find a way to get its message across and to land into our midst today. Diderot proved keenly aware of this, and he gives the word “censure” one final interpretation in his entry ENCYCLOPÉDIE: “le temps lève le voile; chacun est jugé selon son mérite. [...] Je m'explique là - dessus avec d'autant plus de liberté, que personne ne sera plus exposé que moi à cette espèce de censure” (5:648).²⁴

If anything, such is the long-lasting, and ever-fascinating legacy inherited from the *Encyclopédie*. As Pierre Grosclaude indeed stated: “Si, après bientôt deux siècles, l'esprit qui animait l'ouvrage suscite encore tant de [*réflexions*], qu'est-ce à dire sinon que cet esprit a toujours des raisons de vivre, qu'il conserve sa force agissante, [*et*] qu'il est encore à l'oeuvre dans le monde” (209-210).²⁵

Notes

¹ Denis Diderot, *Lettre sur le Commerce des Livres*, from the website of *Les Classiques des Sciences Sociales*, <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html>. My translation: "Whatever you do, you will never prevent the equilibrium between the need we have of works, be them dangerous or not, and the number of books that this need requires. This equilibrium will just be reached faster, if you hampered it in any way."

² Now, what makes a book "dangerous" lies in the eyes of the beholder. Diderot might have adopted the critic's point of view, and hinted at the moral risk undergone by readers of novels who might lose their common sense. Or he might have adopted the position of author / writer, would logically label a book "dangerous" if it had had to overcome any *digues* on the work's way to the public.

³ Douglas H. Gordon and Norman L. Torrey, *The censoring of Diderot's Encyclopédie and the re-established text* (New York: Columbia Univ. Press, 1947).

⁴ Christie McDonald, "The Utopia of the Text: Diderot's 'Encyclopédie,'" *Eighteenth Century: Theory and Interpretation*, 21 (Lubbock, Texas, 1980) 128-144.

⁵ James Creech, "'Chasing After Advances': Diderot's Article 'Encyclopedia,'" *Yale French Studies*, 63 (The Pedagogical Imperative: Teaching as a Literary Genre, 1982) 183-197.

⁶ "Encyclopédie," ARTFL Project, Electronic Text Services (ETS) of the University of Chicago,

<<http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/encyc/>>.

The text is based on the 1751-1765 Briasson edition of the *Encyclopédie*. Translations of the entry are courtesy of Philip Stewart for the Collaborative Translation Project, directed by the University of Michigan,

<<http://name.umdl.umich.edu/did2222.0000.004>>.

Translation: “Such are the principal thoughts that came to my mind with regard to the project of a universal and analytical dictionary of human knowledge; its possibility, its purpose, its materials, the general and particular ordering of those materials, the style, method, references, nomenclature, the manuscript, the authors, the censors, the editors, and the typographer.”

⁷ Arthur Wilson, *Diderot* (Oxford University Press, 1972).

⁸ While any of these interpretations still remain to be (dis)proved, the issue might never be settled, for no manuscripts were kept.

⁹ Translation: “What is historical would be presented impartially; what is good openly praised; what is evil unreservedly condemned; truths affirmed; doubts put forward; prejudices destroyed.”

¹⁰ Translation: “one cannot have too intelligent a censor: he must know how to enter into the work's general character; to see without self-interest or faint-heartedness [...]; not to require the refutation, weakening, or suppression [...]; and to possess enough love for the truth, virtue, and the progress of human knowledge and the nation's honor, to have only these great objects in view. Such is the censor I would wish.”

¹¹ Hans-Christoph Hobohm, “Le Progrès de l'Encyclopédie: la Censure Face au Discours Encyclopédique,” *Encyclopédie et Diderot*, eds. Knabe & Mass (Cologne, Verlag Köln, DME), 69-96.

¹² *Ibid.* My translation: “One should fear that, under the reason of preventing personal attacks, one would prevent criticisms that would be too harsh, and increasingly end up forbidding any kind of criticism, or instituting so many hassles that they would be reduced to nothing.”

¹³ From 1759 to 1765, the Principauté de Dombes (near Macon) was used for the preparation of the remaining volumes. It enjoyed extraterritoriality status.

¹⁴ Malesherbes, *Mémoires sur La Librairie et sur la Liberté de la Presse* (Paris, 1809). My translation: “he overlooks everything that is presented to him, saying that we have better keep our money in the kingdom than letting it go abroad.”

¹⁵ Translation: “send to the censors the printed sheets, and not the manuscript. With this precaution, the articles will be neither lost, nor re-arranged, nor suppressed; and the censor's initials at the bottom of the printed sheet will be the surest guarantee that nothing has been added, or altered, or removed, and that the work has remained in the state in which he has judged it is suitable for printing.”

¹⁶ J. Roth ed., *Correspondance* (Editions de Minuit, 1958). This comes from letter # 321 (November, 12 1764) found in Volume 4.

¹⁷ From the proofs to the entry SOCRATE, in volume XV.

¹⁸ Translation: “the references, the most important aspect of encyclopedic ordering.”

¹⁹ Translation: “willingly satirical or epigrammatic: such, for example, is one to be found in one of our articles where, following some pompous praise, one reads: see CAPUCHON. The farcical word capuchon, and what one finds in the article CAPUCHON, could

lead one to suspect that the pompous praise was merely ironic, and that the article needs to be read cautiously, carefully weighing the terms employed.”

²⁰ Hans-Wolfgang Schneiders, “Le prétendu système des renvois dans l’Encyclopédie,” *Encyclopédie et Diderot*, eds. Knabe & Mass (Cologne, Verlag Köln, DME) 247-260. My translation: “if the censors had ever naively followed Diderot’s statements on the method of the ‘renvois,’ they would have lost precious time without finding too much. [...] They had to be aware that the links in the *Encyclopédie* hardly were systematic. But that amounted to nothing, as public opinion had already decided on the subject.”

²¹ My translation: “a ruse, once made public, stops being a ruse. Why destroy such a nice instrument?”

²² Sylviane Albertan-Coppola, “La Faute à Diderot,” *Recherche sur Diderot et l’Encyclopédie*, 8 (Paris: Aux Amateurs de livres, April 1990) 29-52.

²³ Nicholas Harrison, *Circles of Censorship* (Clarendon Press, Oxford, 1995).

²⁴ Translation: “only time lifts the veil; each is judged according to his merit. [...] I explain myself on this issue with all the more freedom, as no one shall be more exposed to this type of censorship as I will be.”

²⁵ Pierre Grosclaude, *Un Audacieux Message, L’Encyclopédie* (Paris: Nouvelles Éditions Latines, 1951).

Works Cited

- Albertan-Coppola, Sylviane. "La Faute À Diderot." *Recherche sur Diderot et l'Encyclopédie* 8 (1990): 29-52.
- Creech, James. "Chasing after Advances': Diderot's Article 'Encyclopedie'." *Yale French Studies* 63. *The Pedagogical Imperative: Teaching as a Literary Genre* (1982): 183-97.
- Diderot, Denis. "Article Encyclopedie." *Encyclopedie* 5 (1765).
- . "Letter # 321 of November 12, 1764." *Correspondance*. Ed. J. Roth. Vol. 4. Paris: Editions de Minuit, 1908.
- . *Lettre Sur Le Commerce Des Livres*. 1763. Collection « Les auteur(e)s classiques ». Ed. Christophe Paillard. (September 15, 2002). April 24 2007. <<http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.did.let1>>.
- Gordon, Douglas H., and Norman L. Torrey. *The Censoring of Diderot's Encyclopédie and the Re-Established Text*. New York: Columbia University Press, 1947.
- Grosclaude, Pierre. *Un Audacieux Message, L'encyclopédie*. Paris: Nouvelles Editions Latines, 1951.
- Harrison, Nicholas. *Circles of Censorship*. Oxford: Clarendo Press, 1995.
- Hobohm, Hans-Christoph. "Le Progrès De L'encyclopédie: La Censure Face Au Discours Encyclopédique." *Encyclopédie Et Diderot*. Ed. Knabe & Mass. Cologne: Verlag Köln, DME, 1985. 69-96.

- Malesherbes. *Mémoires Sur La Librairie Et Sur La Liberté De La Presse*. Paris, 1809.
- McDonald, Christie. "The Utopia of the Text: Diderot's 'Encyclopédie'." *Eighteenth Century: Theory and Interpretation* 21 (1980): 128-44.
- Schneiders, Hans-Wolfgang. "Le Prétendu Système Des Renvois Dans L'encyclopédie." *Encyclopédie Et Diderot*. Ed. Knabe & Mass. Cologne: Verlag Köln, DME, 1985. 247-60.
- Wilson, Arthur. *Diderot*. Oxford University Press, 1972.

A Thread of Virtue: Woman's Work in Christine de Pizan's *City of Ladies*

Sandra Boyer
Florida State University

When considering medieval France, our contemporary eye is increasingly preoccupied with discerning the spoken, written and behavioral actions that distinguish themselves from the prevailing discourse. The role of women and their place in society form a notable example and much work has been devoted to exploring their contributions in the face of the Aristotelian and biblical injunction that they be obediently and humbly silent. An examination of a woman's value to her society is a fruitful albeit unquantifiable exercise, however. Turning instead to one of its signs, this article seeks to examine the value of women in Medieval French society within the context of "woman's work." Exploring the sign permits us to evaluate the product within a precise context, to appreciate the value of the work to society and by extension to assess a valorization of its creator.

The *Book of the City of Ladies* by Christine de Pizan presents, quite literally, a fertile ground for this study.¹ Erecting a metaphorical city reserved for virtuous women on the Field of Letters, Christine presents a work written by a woman about women but destined to readers of both sexes. The book seeks to correct the misogynist tradition of the era by underscoring woman's worth to society, notably through the virtue of her needle. A double notion of work thus develops, revealing complex and sometimes equivocal ideas that interweave throughout the text. Finding inspiration in the Latin proverb that Christine employs as a springboard for her case, "Women are only fit to gossip, weep and weave," we shall consider references concerning two aspects of woman's work: the metaphor of weaving a story and the act of weaving and performing needlework. Together, these aspects reveal a network of virtue, one that recounts a parable of woman's worth through the thread of her work.

Weaving as Metaphor

In the *City of Ladies*, Christine serves a dual role as author and narrator. Alone in her study, discouraged by texts defaming women, Christine is visited by the vision of three virtuous ladies. Theirs is a double mission as well—at once to console Christine while inciting her to work. These figures call themselves Reason, Rectitude and Justice and they announce to Christine, “So you see, my dear daughter, that you alone have been granted the honour of building the City of Ladies” (12). This city to be constructed is founded upon illustrious women of the past (Book 1) and will be peopled by virtuous women of the present (Book 2) and crowned by martyred saints and Mary, Queen of Heaven (Book 3).

Erected upon the “Field of Letters” (16), Christine constructs an *histoire* of virtue (emphasizing here the term’s dual function as *story* and *history*) through the architectural metaphor of constructing an allegorical city. This said, the allegory is not limited to the construction of edifices. The Old French reads that Christine has been chosen to “*faire et bastir*” (Curnow 630). One might rightfully interpret this as redundancy, “to make and to build,” save for the primary meaning in Old French of the word *bastir*, which English has conserved in the term *to baste*. The Greimas dictionary of Old French defines *bastir* to mean “assembling the parts of a garment, sew with large stitches (64). The use of this dual sense term creates an undeniable association of activity characterized as masculine, that of construction, with activity characterized as feminine, weaving and sewing.

The fabric formed from the interwoven stories of the heroic women detailed in Book 1 accomplishes this same effect only on a larger scale. The masculine qualities of courage and city building are integral elements in the portrait of feminine virtues. The very name of one Christine’s lady guides, Rectitude, conjures a term used even now in the construction trade: *Droiture*, translated as Rectitude by Brown-Grant, could just as well have been translated as Integrity. A building without structural integrity will very soon collapse. Clearly, both structural and moral integrity must coalesce

for the City of Ladies is to prosper.

The link between weaving and text becomes more notable upon etymological examination. The word “text” comes from *textus*, Latin for web or woven structure, and refers to the words an author weaves to produce a coherent ensemble. Moreover, the recurrent reference by the three virtuous ladies to Christine’s previous works unveils a striking intertextuality, accentuating Christine’s status as one of her own *auctores*.

The weaver’s loom is a tool she employs to blend materials and colors that form the fabric of her work. In the *City of Ladies*, Christine endeavors to edit the historic perception of woman and correct the false perception that she is the vehicle of evil. Christine accomplishes this task with the aid of writer’s tools: she exchanges the shuttle for the quill, thread for ink and scissors for the correcting knife. To this end, Christine borrows story material from a variety of sources—editing and embellishing them, interweaving her previous work—to form the fabric of a textual mosaic. The allegorical city’s construction material is thus composed of virtuous ladies from antiquity, holy martyrs of the Bible and the great women of Christine’s time. A timeless treasure in its own right, the *City of Ladies* is in turn passed down to us in similar fashion as precious textiles are passed from mother to daughter.

Weaving a woman’s work

Before embarking upon the actual work of the city’s construction, Christine questions Lady Reason, “My lady, men have made a great deal of mileage out of mocking women because of a Latin proverb which says that ‘God made woman to weep, talk and spin’” (*City* 26). The Lady’s reply is wholly unexpected. Rather than refuting the caustic expression, she affirms its accuracy. As Reason explains, tears are endowed with miraculous, healing power, and she cites the example of Christ who was moved by the tears of Martha and Mary Magdalene to raise Lazarus from the dead. Another illustration provided by Reason is that of

Monica, mother of St. Augustin. As Reason explains, “the tears shed by a pious woman have often been the cause of her own salvation or that of those for whom she has been praying” (26). Monica wept tears for the conversion of her son. In this way tears are able to reestablish the bond between the heart of man and his Lord.

Lady Reason testifies similarly to woman’s power of speech, recalling such examples as Jesus’ conversations with the Canaanite woman and the Samaritan at the well. She further recounts the great virtue of woman’s speech: were it so insignificant, Christ would not have deigned to appear to a woman and through her make known the miracle of His resurrection. When it comes to weaving, however, Reason concludes with a one-line explanation on the importance of woman’s work to produce religious vestments. Given the amplified virtues of woman’s tears and speech, it is curious that she provides such an insignificant endorsement.

Clearly the old proverb’s intent was to inflict harm and did so by exploiting three perceived feminine weaknesses. It is evident though that the negative qualities of tears and speech are not limited to women. Regardless of gender, the individual who weaves a life of complaint or spins vicious gossip is unable to provide wholesome companionship. Reason’s underlying goal, however, is to embrace the tears of compassion while eschewing those of self-indulgence. She does not deny the existence of maligning speech but rather accentuates the divinity of God’s word.

Our challenge, then, is to determine which element of weaving, in other words woman’s work, might be construed as negative. How is it that spinning, weaving and the production of garments to clothe and comfort the human body be such ignoble activities that must be relegated to women? A first observation comes naturally to fore: in the Christian tradition of Christine’s Europe, the link between women and weaving is established by original sin. Only with the loss of earthly paradise, blamed on Eve, does man clothe himself out of shame over his nudity.

Interestingly, the proverb Christine cites is of Latin origin, ostensibly from a time before the influence of Christianity in Rome. Herlihy explains in his book *Opera Mulieribria* that the weaving of fine wool was so identified by the ancients with woman's work that it was an unworthy if not shameful occupation for a free man (8). Moreover, a dissolute reputation became associated with the gynaecea where such weaving was performed. As Herlihy observes, rulers of the early medieval West also complained about "the sexual license of the women's workshops and of the women working within them" (18).

The textile industry experienced an attitude reversal and by Christine's time the silk and fine woolen industry was reserved for men. Women worked linen, hemp and coarse wool—fibers deemed inferior (Bonneville 76). Judged to have insufficient dexterity for fine weaving, is it possible women were considered too feeble-minded for intricate work? If so, the proverb would serve as an assault on female intelligence.

Christine voices such a concern to Lady Reason: "Do [women] indeed have an aptitude for learning? I'd really like to know why it is that men claim women to be so slow-witted" (*City* 57). Reason thus launches into an example of Christine's proto-feminism: "... if it were the custom to send little girls to school and to teach them all sorts of different subjects there, as one does with little boys, they would grasp and learn the difficulties of all the arts and sciences just as easily as the boys do" (57).

The very intertextual nature of *The City of Ladies* allows us to compare this observation to one from *The Path of Long Study* where Christine recounts how her own mother actively limited Christine's scholastic instruction. Lady Reason explains further that if women know less than men it is "because they are less exposed to a wide variety of experiences since they have to stay at home all day to look after the household. There's nothing like a whole range of different experiences and activities for expanding the mind of any rational creature" (*City* 57).

This glimmer of Christine's equivocal attitude towards needlework is confirmed later in the chapter "Against those who

claim that it is not good for women to be educated.” Through the voice of Lady Rectitude, Christine admits:

Your own father, who was a great astrologer and philosopher, did not believe that knowledge of the sciences reduced a woman’s worth. Indeed, as you know, it gave him great pleasure to see you take so readily to studying the arts. Rather, it was because your mother, as a woman, held the view that you should spend your time spinning like the other girls, that you did not receive a more advanced or detailed initiation into the sciences (*City* 141).

This exchange resounds across the centuries. What young daughter of today does not bristle at her mother’s interfering guidance? Here then is a plausible explanation for the succinct conclusion to the Latin proverb. By virtue of its long association with woman, the needle arts should be lauded. For Christine, however, woman’s work represents a very personal subject of contention. The needle becomes a double-edged sword—one she would put down to honor her father and one she must take up to honor her mother.

The one-sentence, innocuous weaving reply to the old proverb requires we search elsewhere in the text for an elaboration on the virtues of spinning and weaving. References to the act of spinning and weaving are interspersed throughout *The City of Ladies*, but the figures of Arachne and Minerva furnish the best illustrations. Let us consider more closely the link between weaving and intelligence. Knowing from experience that women are astute enough to make good apprentices, Christine asks Lady Reason if any woman had ever invented a completely original science. Reason replies with a story that underscores a link between the intellectual labor of writing and the manual labor of woman’s work: “Believe me, many crucial and worthy arts and sciences have been discovered thanks to the ingenuity and cleverness of women, both in the theoretical sciences which are

expressed through the written word, and in the technical crafts which take the form of manual tasks and trades” (64).

Though needle and quill may be at odds in Christine’s hand, she seems to have no difficulty balancing a life of study with a life of work. The contemplative Christine alone in her study complements the active Christine who brings forth a virtuous city of women with the simple act of taking up the quill and writing it into existence. She differs little in this respect from the tapestry weaver who contemplates the cartoon of her design before choosing among bobbins of colored wool to weave it.

The juxtaposition of the active and contemplative life manifests itself throughout *The City of Ladies*. It is a natural component in the story of Martha and Mary Magdalene, but particularly integral to the figure of Minerva. We learn that Minerva is especially revered for two of her many inventions: the creation of Greek writing and the spinning and weaving of wool. The significance of the first invention is particularly astonishing, for without Greek we would have neither the New Testament nor the Septuagint or Greek version of the Old Testament.

This latter, which differs from the Hebrew version, was consulted by no less than two fathers of the church, judging by their commentaries on Job 38:36: “Who hath given woman a skill in weaving and a knowledge of the art of embroidering?” St. Ambrose refers to this passage in the *Hexameron* to comment on the mysteries of innate, God-given knowledge: “... if He has given to women skill in the art of weaving; if the spider, who so artfully and delicately ‘hangs on the doorway her loose-woven nets,’ is not left bereft of wisdom...” (179-80). In his *Annotations on Job*, St. Augustin comments on this same verse with “Who has taught woman the art of weaving cloth, the dexterity to enrich them with colors? Solomon speaks of a woman who knew how to clothe her husband. We might apply this image to the church: the weak are as the weft of a delicate woolen cloth, whereas those strong in grace are the warp threads that hold the cloth fast.”² For St. Augustin, woman’s wisdom of weaving symbolized the structural relationship of the church to its faithful. This observation was

inspired by Solomon's view that woman's wisdom in weaving is a virtue, one that serves to comfort her husband. We may legitimately conclude that the perceived weaker partner, the wife, is through the virtue of her science the stronger of the two.

The verse from Job also clarifies the role of weaving to the analysis of Minerva. It is thanks to her God-given knowledge, a knowledge granted specifically to womankind, that Minerva was able to invent the textile arts. Lady Reason enumerates the steps: Minerva was the first who had "the idea of shearing sheep and developing the whole process of untangling, combing and carding the wool with various instruments, cleaning, breaking down the fibres on metal spikes and spinning it on the distaff, whilst also inventing the tools needed for weaving it into cloth and making it into fine fabric" (*City* 66). The very same wool preparations are represented sculpturally over the Door of Wisdom on Chartres cathedral's north porch. Portraying the active and contemplative life of the Virgin Mary, the sculptures accentuate the virtue of woman's work.

In exchanging pins for pens, Christine takes aim at the old proverb ascribing a negative value to woman by denigrating her work. Through the words of Reason, she embraces its truthful nature to celebrate the entirety of woman's work. If for St. Augustin weaving symbolizes the church and the work of God, it is no less so for Christine. The network formed of woman's work, this *text/us* of woven story structure, permits courageous and virtuous women to hold fast their weaker sisters, victims of a misogynist tradition —tradition created not by God but by man.

Notes

¹ All quotes are from the Penguin edition of *The Book of the City of Ladies*, hereafter noted as *City*.

² Author's translation of St. Augustin's "*Annotationes In Iob 38:36*," (see *Patra Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*,

vol 34, col 879 : Quis dedit mulieribus texturae sapientiam, et varietatum scientiam? Texit et apud Salomonem mulier vestimenta viro suo. Opera ergo intellegenda sunt Ecclesiarum, quibus honoratur Deus. Nam et ipsa textura, id est, infirmos fratres, tamquam lanuginantem tramam firmorum atque erectorum spiritalium, quasi staminum contextione constringere maximum et singulare opus est Ecclesiarum. Et varietatum scientia ad id valet, ut, tamquam in polymito ea est varietas colorum, qua non turbetur decus unitatis; sic in fratribus ita sint dona diversa, ut nulla invidiae discrepantia cohaereant sibi, sufferentes invicem in dilectione, studentes servare unitatem spiritus in vinculo pacis.

Works Cited

- Ambrose, Saint, Bishop of Milan. *Hexameron, Paradise, and Cain and Abel*. Trans. John J. Savage. New York : Fathers of the Church, 1961.
- Augustin, Saint, Bishop of Hippo. "Annotations on Job." *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*. Ed. Migne, Jacques-Paul. Paris: Garnier Frères, 1844, vol. 34, col 879.
- Bonneville, Françoise de. *The Book of Fine Linen*. Paris: Flammarion, 1994.
- Christine de Pizan. *The Book of the City of Ladies*. Trans. Rosalind Brown-Grant. London: Penguin Books, 1999.
- Curnow, Maureen Cheney. *The "Livre de la Cité des Dames" of Christine de Pizan: a Critical Edition*. Vol. 2. Diss. Vanderbilt University, 1975.
- Greimas, Algirdas Julien. *Dictionnaire de l'Ancien Français*. Paris, France: Librairie Larousse, Collection Moyen Âge, 1989.
- Herlihy, David. *Opera Muliebria: Women And Work In Medieval Europe*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.
- Septuagint Bible, the oldest version of the Old Testament*. Trans. Charles Thomson. Ed. C. A. Muses. Indian Hills, Colo: Falcon's Wing Press, 1954.

Escrituras descentradas: las migraciones textuales de Juan Rodolfo Wilcock

Carina González
University of Maryland

Fue en enero de 1955. El barco se llamaba Giulio Cesare y partía de Génova para Buenos Aires. De los 12 días de viaje, Rosalía recuerda solo algunas cosas: la risa de los oficiales fumando sus cigarros en cubierta, el olor de la *minestra* en salsa de tomate, las hojas de *hinojo* que su abuela le hizo llevar contra la mala suerte, el reflejo de la luz en el agua. Rosalía no sabía nadar pero no tenía miedo porque viajaba con su tía Giovanna, que estaba yendo a la Argentina para encontrarse con su marido. Se había casado “por poder” en la pequeña capilla del pueblo sin haber visto ni siquiera una sola vez al hombre con el que iba a compartir toda su vida. De todas maneras, sus padres le habían sacado una foto, en la que aparecía ella en traje de novia y un desconocido tomándola del brazo, sólo para poder tener un recuerdo de la boda.

El epígrafe es una historia familiar que mi madre me contaba muchas veces cuando sentía nostalgia de su pueblo. Pero también es una historia verdadera como muchas otras que forman el gran libro de las migraciones. Se sabe que los relatos personales y los recuerdos familiares no alcanzan para definir lo que es producto de las prácticas sociales. Para ello, es necesario que las instituciones culturales y las políticas oficiales refuercen esta esfera de la intimidad. En Argentina, ser extranjero es ya parte de

una tradición que comenzó con el proyecto liberal que creó y organizó la nación después de las guerras de independencias (1810). Durante el siglo XIX, la élite de criollos —los españoles nacidos en América— educados bajo las premisas de los Saintsimonianos, impulsaron las ideas del progreso y la modernización. Siguiendo la advertencia que Sarmiento hace en el *Facundo*, “el mal que aqueja a la República Argentina es la extensión” (26), los primeros gobiernos nacionales se abocan a la tarea de combatir al desierto. La pampa, asociada con los salvajes y el desierto oriental, representaba la barbarie; mientras que el espacio urbano era el ámbito de lo civilizado. El desierto y la ciudad funcionan como dos categorías diferentes que sirven para describir el conflicto entre la civilización y la barbarie. Esta dicotomía representa también dos alternativas para el nuevo estado independiente: definirse como una nación moderna o seguir ligado a las políticas bárbaras de la organización colonial. Juan Bautista Alberdi señaló una solución práctica para este problema ideológico. Dado que una república no se construye sin ciudadanos, el ideólogo de las *Bases y puntos de partida para la organización nacional*, sostiene como punto central la necesidad de convocar a los extranjeros. Bajo el lema “gobernar es poblar,” la generación del ochenta promovió la transformación del país en una nación moderna apelando a dos premisas fundamentales, la modernización y la inmigración:

¿Queremos plantar y aclimatar en América la libertad inglesa, la cultura francesa, la laboriosidad del hombre de Europa y de los Estados Unidos? Traigamos pedazos vivos de ellas en las costumbres de sus habitantes y radiquémoslas aquí (...) La planta de la civilización no se propaga en semillas. Es como la viña, prende de gajo (Alberdi XV).

Con este primer impulso las comunidades de extranjeros comenzaron a llegar a la Argentina para “hacer la América,” con la ilusión de asumir el nuevo rol que la modernización le asignaba a

todos aquellos que estuviesen dispuestos a confiar en el progreso. Muchos inmigrantes dejaron sus hogares europeos para venir a radicarse en una nueva tierra, trayendo consigo sus propias tradiciones y prácticas culturales. Este fue el primer paso de un largo movimiento que hizo de la multiplicidad la principal característica del ser nacional.

En 2001, el gobierno argentino inauguró el nuevo museo nacional de la inmigración. El *elefante blanco* había sido el antiguo hotel de inmigrantes. Situado cerca del río de la Plata, este hotel fue como un segundo hogar para muchos de los extranjeros que llegaron a la Argentina con la esperanza de forjarse un futuro mejor. Ahora, como museo, es un espacio para los recuerdos y las historias de vida; pero es también un lugar que habla del presente. A partir de la crisis económica producida en el mismo año 2001, muchas personas comenzaron a salir del país en búsqueda de sus raíces europeas. De esta manera, el pasado se recupera y la rueda de las migraciones se pone de nuevo en movimiento. Estos viajes son diferentes porque los tiempos han cambiado desde la primera modernización. Sin embargo, los miedos y las ilusiones son similares. ¿Cómo se puede conservar la identidad una vez que los vínculos territoriales se rompen? ¿De qué manera los inmigrantes conviven con la realidad y la ilusión de sus recuerdos? ¿Cómo estos grupos logran sobrevivir en el espacio multinacional de la globalización?

La doble situación implícita en esta condición de “vivir afuera” encuentra un refugio en la escritura. Como ha señalado Julio Ramos en su clásico ensayo *Migraciones*, “la casa del exilio es la escritura” (317), cuando todo lo que nos rodea cambia — nombres, lugares, prácticas sociales y culturales—, todavía existe la posibilidad de expresar nuestra identidad a través del lenguaje. Sin embargo la lengua no es inmutable, es más bien un lugar de intercambios que varía y se transforma a partir de la experiencia de ser un extranjero. El propósito de este trabajo es definir las “escrituras migrantes” como una forma particular de identidad que sirve para describir la perspectiva multicultural de una comunidad en movimiento. Este tipo de escrituras es más complejo que el

fenómeno reconocido en la traducción y no está necesariamente ligada a una trama biográfica. Algunas veces, habla del anhelo del hogar, la nostalgia y la búsqueda de pertenencia; otras se detiene en la descripción de un nuevo sentido de comunidad basado en sentimientos compartidos y en experiencias comunes al desarraigo. Pero, la principal característica es que el proceso de escritura revela en su propia forma la huella del viajero. Se trata de una escritura nómada, donde los significados no son únicos, una escritura que rompe con sus raíces verbales para seguir otros sentidos y relaciones.

Mi investigación está centrada en Juan Rodolfo Wilcock, aunque hay otros escritores que podrían adscribir a las virtudes de la escritura migrante, como Héctor Bianciotti, Wiltod Gombrowich, Raul Damonte o Copi. La elección se justifica por dos razones. Primero, porque es necesario pensar la escritura migrante desde una perspectiva transatlántica que amplíe los vínculos típicos entre España y América Latina y que se extienda al resto de Europa. De esta manera, la conexión no está cifrada únicamente en las relaciones de poder derivadas del colonialismo sino que convoca a otras tradiciones y prácticas culturales. Italia no participa de ninguna forma en la conquista pero adquiere una presencia importante en Argentina luego de la puesta en práctica del proyecto liberal diseñado por Sarmiento (1811-1888) y Alberdi (1810-1884). Como resultado de esta política, los italianos que llegaron al país (desde 1880 hasta 1930) fueron la colectividad más importante, incluso mayor que la de españoles, que le sigue en segundo lugar. Además de la descendencia italiana, Wilcock es un escritor nómada por excelencia. Como periodista, traductor, poeta y escritor ha ejercido la escritura migrante pero al mismo tiempo ha hecho de esta práctica una característica de su propia personalidad. Antes de radicarse en Roma, ya era un poeta conocido. Había publicado seis libros de poemas, recibido dos premios otorgados por instituciones nacionales de prestigio y fue el director de dos revistas alternativas que abordaban los principales debates sobre literatura: *Verde Memoria* y *Disco*. También participó activamente en la construcción de un campo cultural

particular que, en la década del 30, estaba centrado en la figura de Victoria Ocampo, directora de la revista *Sur*. Allí conoció a Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares. Cuando se traslada a Italia, participa en diversos proyectos culturales: escribe una columna cultural para *Il Mondo*, y colabora con *La voce repubblicana*, publica su primer libro de relatos que recopila cuentos escritos en español y publicados anteriormente en diferentes revistas latinoamericanas, y desempeña el papel de Caifas en *El evangelio según San Mateo*, dirigida por Pier Paolo Pasolini. Los rasgos de su textualidad migrante se definen a través de tres características que le dan forma: la excentricidad, basada en la posición que la escritura migrante tiene en el campo cultural, la tecnología que se expresa en el uso de la imaginación técnica para crear las historias pero también para darle forma a la escritura, y la perspectiva científica que, desde la teoría del caos y la entropía, sirve para explicar también los problemas de comunicación y las alteraciones del lenguaje.

La primera característica, la excentricidad, entendida como una categoría espacial, ocupa un lugar inestable dentro del campo cultural. Planteándose desde el lado de la diferencia, se manifiesta siempre a partir de las rupturas y de las fricciones ya que lo “diverso,” lo “raro” es lo que escapa a la norma. En el caso de Wilcock, su excentricidad proviene del criterio diferente que sostiene sus elecciones estéticas. En *Disco*, la revista que dirige de 1945 a 1947, publica muchos autores nacionales pero también difunde a los nuevos poetas americanos y a escritores europeos poco conocidos. En este medio, mezcla distintas épocas, poetas contemporáneos y del siglo de oro; distintos géneros, teatro isabelino, ensayos y poetas de vanguardia. Esta experiencia como editor resalta la importancia que para él tiene la tradición europea:

Creo que si tuviera que explicar qué soy como escritor, debería resaltar dos puntos fundamentales: soy poeta, pertenezco a la tradición europea. Como poeta en prosa desciendo de Flaubert que engendró a Joyce y a Kafka, que nos generaron a nosotros

(todo esto debe entenderse de manera alegórica porque estas personas representan épocas, modos de pensamiento) (...) Como escritor europeo, he elegido la lengua italiana para expresarme porque es la lengua más cercana al latín (el español es también muy similar pero su público no es ni siquiera el espectro de un fantasma). En un tiempo toda Europa hablaba latín, hoy habla un dialecto del latín: la pasionaria en inglés se llama passion-flower, para mí ambas son la misma palabra. La lengua tiene una importancia relativa, lo que cuenta es no caer en el folklore, que es intransferible (Negri 3).

Europa es el canon pero es también un esfuerzo lingüístico. Wilcock admite su selección idiomática como un acto deliberado. Elige el italiano como lengua madre y quiere borrar todo rasgo de localismo. Pero en su lugar, no utiliza una lengua neutra o un idioma primitivamente original sino una escritura migrante que se juega en la pluralidad de sentidos, enriquecida por el multilingüismo. Esto mantiene la sensación de extranjería dentro de la propia lengua como afirma Gilles Deleuze “haciendo un mayor uso de una literatura menor” (28) o en los términos de Walter Benjamín cuando explica la tarea del traductor “hablando su propia lengua como si fuera un extranjero” (140). Wilcock usa un estilo particular que retiene la ambivalencia entre lenguas y juega con una estética basada en la parodia, el humor, la mimesis y lo grotesco. Como uno de sus personajes, el joven armenio Aram Kugiugian, quien creyendo en la teoría de la trasmigración de las almas, piensa que puede recordar sus otras vidas:

Aram quedó desconcertado ante el hecho de que la gente pudiera creerle, al mismo tiempo, hebreo, turco y cristiano. Este estupor, de agnóstico que era al principio, le llevó hacia la teosofía. La pluralidad que los demás le atribuían, echó en él unas raíces que un día germinaron en ramas inesperadas.

Mientras tanto, frecuentaba el círculo “La rueda del Karma” de Toronto. Aclaró que no se trataba de un caso de doble o múltiple personalidad; él no sabía nada de sus otros yo; sólo que a veces, viendo un nombre o una fotografía en un periódico o en un anuncio publicitario, tenía una clara sensación de ser también el otro, quienquiera que fuese. La cosa ya le había sucedido de pasada con una joven actriz, tal vez inglesa, Elizabeth Taylor; con un arzobispo católico de New York de visita en Québec, con Chang-KaiShek, que debía ser un chino (*La sinagoga* 30).

Y más adelante, continúa:

Ahora vive en Winnipeg, en Manitoba, y pese a haberse multiplicado enormemente en los últimos años, nunca ha querido encontrar a ninguna persona de sus reencarnaciones; muchas de ellas no hablan inglés, otras están, por lo que parece, muy ocupadas, y a decir verdad no sabrían qué decirse (*La sinagoga*, 33).

Este es sólo un ejemplo que muestra cómo Wilcock usa el espacio, Turquía, Canadá, Estados Unidos, Argentina; actores y actrices de los medios, personajes de ficción y una lengua que elimina el folklore y la jerga nativa. Esta estética no se aferra a símbolos nacionales ni a identidades locales, por el contrario, usa la tradición para crear ambivalencia y multiplicar los lazos de pertenencia.

La segunda característica, la tecnología, está relacionada con la creación del imaginario del mundo industrial. En la modernidad, las ciencias transforman no sólo las grandes estructuras del pensamiento, sino la vida cotidiana. Las revistas populares diseminan nuevos descubrimientos e invenciones. La gente cree en el poder milagroso de la técnica, en la posibilidad de

cambiar el presente como si fuera un tiempo transitorio para alcanzar el futuro. Estos medios de divulgación mezclan las certezas científicas con invenciones poco comprobadas. Lo importante es que hablan de una nueva audiencia fascinada por los poderes de la medicina, la astronomía y la biología. Curas de enfermedades terminales, inventos tecnológicos de avanzada, prácticas que controlan la conducta animal, la ciencia no es sólo para expertos, sino que es un lugar y un juego para la invención. Como ha señalado Beatriz Sarlo, la imaginación técnica propicia una mirada donde las expectativas de futuro contaminan la percepción del presente. En nuestros tiempos, todo es posible: platos voladores, vida en otros planetas, perros mecánicos que hacen tareas domésticas, se trata de una imaginación técnica inmediata a la segunda guerra mundial quizá mucho más ingenua que la era cibernética del nuevo milenio. Wilcock retoma este poder creativo de la tecnología y los usos populares de este saber en su propia escritura. En sus relatos la tecnología rompe las fronteras nacionales y habla en una jerga universal:

Dentro de algunos años cualquiera podrá comprar ciertos cinturones a reacción que permitirán trasladarse rápidamente de un lugar a otro, saltar zanjas como si nada, subir escaleras sin fatiga y, en suma, pasear por prados y calles a una velocidad extraordinaria (*Hechos inquietantes* 11).

Obviamente, no se trata de un cinturón ordinario sino de una máquina del futuro que nos hará viajar más rápido. Confiamos en la ciencia y Wilcock traduce esa creencia en la ficción que se desplaza entre el presente y el futuro, la realidad y la fantasía, la estética y la política.

En el ámbito del lenguaje, la tercera característica de la revolución tecnológica tiene su equivalente en los primeros trabajos sobre la teoría de la información. Según explica Robert Wienier hablando de la cibernética, las reglas de probabilidad y la introducción del azar han cambiado el punto de vista científico

tradicional, centrado en la física y el determinismo. En la actualidad, se sabe que ninguna afirmación puede ser sostenida con certeza. Las estadísticas relacionadas con la mecánica y la segunda ley de la termodinámica aseguran que un sistema puede perder orden y regularidad espontáneamente pero no puede nunca adquirirla. Esta ley define la entropía como una medida de desorden. Para la teoría de la información esto significa que un mensaje puede perder orden espontáneamente pero nunca puede adquirirlo. La escritura migrante es consciente de esta pérdida y juega con ella. Los textos se mueven por el azar y la inestabilidad que contamina al universo entero. Las frases y las acciones no siguen una cadena lógica sino que están conectadas por la arbitrariedad implícita en todo juego de lenguaje, como nos recuerda Ludwig Wittgenstein, del lenguaje “en práctica.” Según el gobernador del *Caos* en el relato de Wilcock:

Mi método consistía, ni más ni menos, en una imitación, solo que mucho más confusa, de la vida: si la única realidad de la vida era el azar, la intrascendencia, la confusión y la continúa disolución de las formas en la nada para dar origen a nuevas formas igualmente destinadas a la disolución, no hacía falta expresarse el cerebro inventando artificios: bastaba ofrecer a mis huéspedes una imagen tolerable de la vida que nos rodea, un poco más desordenada que de costumbre para sumirnos en el caos (*El Caos* 36).

La nueva política del caos organiza el estado siguiendo las mismas leyes del azar que orientan la vida cotidiana. Si la vida es regulada por el desequilibrio, la confusión y la disipación para imitarla, el gobernador debe ofrecer una imagen caótica de la nación. El caos no es una negatividad, no se relaciona con la destrucción, sino que es otro tipo de orden emplazado en la subversión del orden tradicional. Por esta razón, la escritura migrante juega con la parodia y el sin sentido; muestra la ambivalencia y las

contradicciones, y expresa en su forma la pluralidad de tiempos y lugares que señalan la vida del inmigrante.

La entropía afecta también a los personajes. Un sistema cerrado aumenta su tendencia al desorden, mientras que un sistema abierto puede hacer que esta tendencia disminuya. El ser humano es un sistema abierto porque está en contacto con otras partes del universo. Vive a través del intercambio de energía, necesita, respirar, comer, beber, pero también estar con otros seres humanos. Por eso, los personajes solitarios de Wilcock no están realmente solos. Están aislados de la sociedad porque poseen un talento particular, sufren de alguna deformación física, tienen un poder especial o solamente son extraños, inmigrantes o artistas. Esta distinción, nos conduce una vez más a la problemática de la comunidad: ¿Puede un individuo conectarse con otro para eludir la dispersión y hacer que la entropía decrezca? ¿Cómo hacen los inmigrantes para conservar su sentido de sociabilidad? ¿De qué manera la lengua de las migraciones puede ayudarnos todavía a comunicarnos?

En este sentido, hay que considerar el concepto de intimidad diaspórica que Svetlana Boym usa para explicar estas otras relaciones sociales alteradas por “vivir afuera.” Se trata de los lazos afectivos que unen a todos los extranjeros durante el periodo en que coinciden en un mismo lugar. Cuando los espacios han sido dislocados, los inmigrantes deben crear una nueva forma de estar juntos. Esta acción no tiene nada que ver con la nostalgia restauradora que rescata los monumentos, la totalidad y que queda pegada al pasado. Es una conexión espontánea que reúne experiencias de un determinado momento. En el cuento “La noche de Aix,” la soledad del exilio se compensa a través de lazos que disparan afectivamente la cohesión de los que emigran. Guido Falcone, es uno de los muchos exiliados argentinos que vive en Francia. Como no le agrada la monotonía de su vida decide realizar un viaje a la provincia. Por la noche se desvela y sale a caminar sin darse cuenta del paso del tiempo. Cuando regresa a su hotel lo encuentra ya cerrado y, como consecuencia de su distracción, debe

dormir en un terreno baldío. Allí, descubre la solidaridad de aquellos que, como él, han pasado por la misma situación:

En su inocente, modesto terreno baldío de Aix, donde los siglos pasados y los futuros parecían superponerse abolidos por la futilidad de sus acontecimientos importantes bajo el techo en ese momento helado de Europa y en el silencio sin ladridos de perros, un argentino se acurrucaba entre tejidos de lana de oveja como los primeros pobladores de Francia que tal vez eran negros, y a pesar de una preparación literaria de años, o gracias a ella, conseguía percibir la intensidad de la pureza nocturna que pudo haber exaltado cualquier instante de la vigilia del hombre magdaleniano cuando, exiliado de su cueva familiar por haber infringido un rito religioso, erraba por el valle del Ródano (*El Caos* 138).

Falcone ha encontrado la solidaridad del exilio, la armonía entre la soledad y los sentimientos compartidos. Sin embargo, la lista de solitarios es diversa: los primeros habitantes de Francia, los inmigrantes africanos, intelectuales europeos, famosos escritores. Todos comparten la necesidad de mostrar quiénes fueron y quiénes son más allá del tiempo y del espacio. El descubrimiento de esta intimidad encuentra su expresión en un lenguaje emocional. Algunos lingüistas afirman que los hablantes bilingües usan cada lengua para una situación en particular. La escritura migrante emplaza sus significados siempre en el lugar de la intimidad diaspórica, en la búsqueda de una pertenencia social y de un entendimiento recíproco.

Obras citadas

- Alberdi, Juan Bautista. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Ed. Alberto Paronetto. Mayo 2002.
<http://bases.paronetto.org/index3.htm>
- Benjamín, Walter. "La tarea del traductor." En *Angelus Novus*. Trad. H. A. Murena. Barcelona: Edhasa, 1971.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Deleuze, Gilles and Félix Guatari. *Kafka por una literatura menor*. Trad. Jorge Aguilar Mora. México: Era, 1978.
- Gadner, Martin. *Fads & Fallacies in the name of Science*. New York: Dover Publications, 1957.
- Negri, Martino. *Della Solitudine prodigiosa ovvero Il libro dei mostri di J.R. Wilcock. Erewhom*. Letterature, Primavera 2005.
http://erewhon.ticonuno.it/index_primavera2005.htm
- Ramos, Julio. "Migratorias." En *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XX*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo. Civilización y/o barbarie*. Madrid: Hyspamérica, 1982
- Wiener, Norbert. *The Human Use of Human Beings. Cybernetic and Society*. Boston: The Riverside Press, 1950.

Wilcock, Juan Rodolfo. *El Caos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

———. *Hechos Inquietantes*. Trans. Guillermo Piro. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

———. *La sinagoga de los iconoclastas*. Trans. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1981.

**Writing within the Constraints of Nation-Building Censorship
in Algeria:
Yamina Mechakra's *Poétique de l'inter-dire***

Alexandra Gueydan-Turek
Yale University

In young nations, the process of nation-building is characterized by a single model of behavior imposed upon citizens and from which they cannot deviate. Hence, the cultural production of new nations frequently relies on censorship to create and preserve a homogeneous collective identity whether it be religious, sexual, political, or racial. As noted by Timothy Brennan: "The problem of the nation is also the problem of the influence of state policy on national literature" (Brennan 58).

In the case of Algeria, the state publishing company SNED controlled the entire literary market during the initial period of nation-building. For more than two decades, SNED committees codified literary canons through editorial censorship. It more or less required a novel to be epics praising the heroic struggle of freedom fighters during the war of liberation, and frequently culminated in the sacrifice of the hero's life.

In this essay, I will analyze the exercise of censorship in post-independence Algeria and show how, despite this context of editorial censorship, Yasmina Mechakra's *La grotte éclatée* manages to subvert the literary norms of the period by highlighting the very constraints that defined national literature. I intend to examine how Mechakra exposes the destructive potential of state-promoted Algerian identity and develops a narrative technique which explores censorship using narrative lapses and the unspoken, effectively creating a new hybrid poetic language, *l'inter-dire*.

Algerian Nation-building and its Literary Institutions

In order to explain the relationship between literature and censorship in Algeria, several factors must be taken into consideration. They include the context of militant nationalism in which Algerian literature emerged during the 1950s, the socialist regime that controlled the government between 1962 and the mid 1980s, and its “totalitarian” approach to literature.

Modern Algerian literature emerged in the 1950s to oppose colonial rule and define a specific Algerian identity opposed to the French policy of assimilation.¹ Algerian writers, such as Mohammed Dib or Mouloud Ferouan, claimed cultural authenticity by taking an ethnological approach to describe the daily lives of colonized workers. Because of its original goal to subvert colonial power, modern Algerian literature immediately established itself as an essential component of nationalist discourse.

In the aftermath of the War of Liberation, Algerian writers were asked to glorify independence not only by celebrating an anti-imperialist national identity, but also by justifying the new socialist regime. This project left no room for freedom to use artistic creativity or social commentary. Discussing the many faces of censorship in Algeria, Hafid Gafaiti asserts: “[a]rt was made to become the expression of the Revolution and the artistic voice of the ‘people,’ that is to say, a civil servant under the orders of the Unique Party” (Gafaiti 70). Indeed, when the Algerian government created a state-run publishing company SNED,² its intent was not only to promote local literary production and counter on-going French editorial hegemony, but also to establish a monopoly on imports and distribution. By the mid 1970s, the state controlled every detail of the cultural landscape. Through editorial censorship, reading committees codified the literary canon and established its guidelines. As a result, the artist had no choice but to practice self-censorship or to publish in exile.³ In fact, this choice was available to a select few, as only well-known writers who had previously published in France had a secure readership

outside of Algeria. Thus, the majority of second generation writers were forced to conform to the constraints placed on them by state-censorship.

Yet, censorship in post-independence Algeria was generally imposed indirectly. Those writing outside guidelines provided by SNED were neither arrested, nor expelled from the nation; their works were simply not published. The relative leniency of this policy leads some to argue that censorship did not exist in Algeria until the civil war of the 1990s, when a number of intellectuals were murdered because of their writings. I would argue that censorship need not take such a dramatic form in order to affect literary production. Without recourse to violence, the state nonetheless filtered any printed discourse that circulated within the cultural realm between 1962 and 1982. It is therefore not surprising that, throughout this period, novels reproduced state ideology.

Narrating the Nation

According to Charles Bonn, few francophone novels published by the SNED between 1962 and 1980 fail to situate their plot at least partially within the framework of the War of Liberation (Bonn 10).⁴ The narration generally depicts an exemplary struggle against colonial rule. The heroic Algerian moudjahid predominates and serves as a martyr sacrificing himself for the nation. French protagonists, on the contrary, are often portrayed as purely antagonistic figures: the bloodthirsty soldier, the pieds-noir exploiter. This binary vision excludes the Other and, likewise, eliminates variation of character. Without alternative figures of leadership, these novels encourage the reader to identify with the moudjahid, presumed to be a member of the FLN.⁵ Consequently, the novels promote a unified vision of Algerians as participants in the freedom movement and supporters of the contemporary regime.

These stereotypes of the War of Liberation are reinforced through a linear narrative, presented by an omniscient narrator,

whose interpretation privileges a certain ideological reading of the world. Such a structure leads to a didactic tone with an affect of transparency. It therefore implies an ability to streamline history and organize the chaos of war to build one coherent national identity. Hence, the nationalist narrative upholds immutable themes, ideas and values.

Through this monolithic literature, the state attempted to construct a national space, excluding diversity in the name of a unified Algeria. It would not be unreasonable to consider this state-sponsored literature "totalitarian." It justifies the birth of the social regime as much as it celebrates that of the nation.

Conflicting Discourses in *La grotte éclatée*

Yamina Mechakra's first novel *La grotte éclatée*, published in Algeria in 1979, was one of the first francophone novels written by an Algerian woman.⁶ It has been acclaimed by Western critics for its subversive feminist discourse; yet, the novel must not have been considered a threat to the state, since it managed to slip past the reading committees that granted it publication. I do not believe that critics were misguided in acknowledging this text as subversive, nor do I believe that this interpretation simply eluded the censors. I intend to show, rather, that Mechakra's narration subverts the restrictive norms of the era by simultaneously satisfying the constraints that defined nationalist literature and transcending them through poetic language.

This novel tells the story of a moudjahidate, the narrator, who cures wounded FLN fighters in a cave. She falls in love with a fellow soldier and gives birth to a boy after the lover dies. Shortly after, the French army destroys the cave, which drives the narrator and her son, both injured, into exile. The themes developed in the first part of the novel seem to correspond to the ideology of state discourse, which emphasizes the suffering endured during the War of Liberation and the heroic struggle of the FLN. A similar storyline is developed in Mohamed Bouchemla's novel *L'Ange de*

lumière; yet, the conclusions of these two novels widely differ. Bouchemla's main protagonist, also a nurse serving the FLN in hiding, is mortally wounded when the cave where she resides explodes. In the final scene, she joins the pantheon of Algerian martyrs thanks to the Emir Abdelkader, who appears to her at the moment she dies.

In Mechakra's text, the narrator survives, though maimed. After a bombing destroys her cave, she loses one of her arms; her son, badly burnt, is blinded and loses his legs. In the second part of the novel, the narrator awakes in Tunisia, where she spends time in an asylum and a refugee camp, before returning to Algeria the day that Independence is proclaimed. Since the narrator is removed from the war in this part of the novel, she is stripped of her identity as a fighter. She embodies a wounded maternal figure: her own body is deformed, her son's, crippled. As Danielle Marx-Scouras has argued, the glorification of the war drawn into question by the representation of female intimacy within the masculine space of battle: "[b]y her very body, through her intimate being, Mechakra's protagonist dismantles discourse on war. She experiences war in her very intimacy, and knows it for what it is: the violation of life" (Marx-Scouras 178). In addition to this example, feminist discourse disrupts the nationalist narrative by occasionally giving way to critical commentaries about the condition of women in the Arab world:

In her skin and in her revolt an entire novel, stifled,
 which mixed in her memories with the scream of
 the midwife the day of her birth-Curse!
 Long ago in Arabia they buried girls alive.
 A father covered his little girl with soil [...]
 His wife, too, was buried alive. Locked between
 four walls.⁷

Dans sa chair et dans sa révolte tout un
 roman étouffé, qui se confondait dans ses

souvenirs avec les cris de la matrone le jour
de sa naissance-Malédiction!
Jadis en Arabie ils enterraient les filles vivantes.
Un père courait de terre sa petite [...]
Sa femme aussi était enterrée vivante. Enfermée
entre quatre murs (Mechakra 51).

This passage represents an obvious attack against the mistreatment of women who are generally confined to the intimate spaces of their abused bodies and restrictive homes.

In other passages, feminist discourse nonetheless seems to fall back on a more traditionalist conception of women. For instance, the narrator has no name, no family and no religion at the beginning of the novel. An orphan and an illegitimate child, she has no *état civil*. At first glance, this lack of a fixed identity appears to subvert—or, at least, to sidestep—the totalitarian stereotypes of the state. The reader quickly realizes, however, that the absence of identity markers reinforces the disappearance of the individual within the national community. Patriotic commitment replaces individual history to provide a sense of the narrator's origins. The text establishes a striking union between her intimate life and the struggle of the nation: as the narrator enrolls herself in the FLN, she declares: “I married my people [J’ai épousé mon peuple]” (Mechakra 29). Her love for her son and for her country are also united through the same ideology: the same name, Arris, is given to the narrator's partner, to her son and to her homeland:

Arris, my son, you were my revolt. For you today
my child.
I say you father dead, on *his* lips my love...
I say ARRIS my country and *his* harvests
ARRIS my ancestors and my honor
ARRIS my love and my home

Arris, mon fils, tu étais ma révolte. A toi
aujourd’hui mon enfant.

Je dis ton père mort, sur ses lèvres mon amour...
 Je dis ARRIS mon pays et ses moissons
 ARRIS mes ancêtres et mon honneur
 ARRIS mon amour et ma demeure (Mechakra 172).

The way in which these names coincide forces us to ask whether the harvests mentioned in this passage illustrate an idealization of the nation and its liberation or, rather, the son—who represents the fruit of the lovers unofficial marriage. Hence, the passage encourages us to confuse the narrator's struggle to liberate the nation with her struggle to preserve her intimate relationships.

Mechakra's novel hence allows for two mutually exclusive readings. According to the first of these, a feminist discourse illustrates the problem of inequality and tends to reject the identity imposed by the state. According to the second, a traditionalist discourse acknowledges the centrality of the feminine figure only to use her as a symbol of the nation. It is through the combination of subversive and traditionalist writing that Mechakra exposes the failure of the state-promoted narratives to capture the complexity of Algerian identity. Within the context of censorship, Mechakra's shifting narrative disturbs the homogeneity of the dominant ideological discourse. As Simone Rezzoug notes, Maghrebi female authors are often perceived as transgressive simply because they enter the public space. Rezzoug argues that, as a result, they must "prove their words [faire leurs preuves langagières]" in order to publish (Rezzoug 87). In other words, female authors must make their discourses conform to the patriarchal discourse. In keeping with this view, I will conclude by suggesting that the discursive tensions in Mechakra's writing are part and parcel of a narrative disguise meant to elude censorship.

The Formal Challenge

At the end of her book, Mechakra insists on the need to break away from the traditionalist narrative: "Words are worn out [...] Today, I am new. I must find other words. [Les mots sont usés

[...] Aujourd'hui, je suis neuve. Il me faut trouver d'autres mots]" (Mechakra 139). In this aim, she challenges authority by reworking formal elements of the nationalist text. Mechakra's poetic narration indeed draws the reader's attention to her departure from established norms.

She develops a technique that inserts prose poetry within the linear narration. It nonetheless remains separated from the body of the narration by blanks. These poetic passages are inserted at those points where the narrator omits a violent episode only alluded to within the plotline, or where she fails to express her feelings. The content missing in these narrative lapses is not included in the poetry, which most often focuses on the narrator's love for Arris.

In these passages, Mechakra makes little mention of the war. She puts the emphasis on the need for the new generation to free itself from the patriarchal myth of an heroic Algeria, and to face its suffering in order to start rebuilding a community based on love, rather than exclusion. A new kind of ideology thus emerges in this poetic prose. It ultimately comes to replace the dominant discourse. With its laconic style, Mechakra's narrative technique not only subverts, but also deconstructs the homogeneity of state-sponsored literature; she thus exposes the impossibility of a state-sponsored identity to which this literature would correspond. Instead of a didactic narrative pretending to be transparent, she promotes a poetics of *l'inter-dire* which grants the readers freedom to create their own interpretations of the text. As the narrator insists, "in her skin and in her revolt, [there is] an entire novel, stifled" (Mechakra 51). It is up to the readers to liberate that novel.

In conclusion, Mechakra subverts the dominant nationalist discourse, like Leo Strauss, by "writing between the lines." Despite a context of editorial censorship, Mechakra was able to expose the destructive potential of state-promoted Algerian identity and anticipate the demeaning *Code de la famille* of 1984, that brought the legal status of women to equal that of minors.

However, her poetics of *l'inter-dire* have their limit. In order for one to "write between the lines," one needs first an

exemplary reader, able to decipher them. If we are to liberate this novel from reductive readings, we must recognize that it transcends both feminist and traditionalist discourse in order to forge a new poetic language.

Notes

¹ During the colonial era, Algerian literature established its production in the French metropolis, in the main leftist publishing houses such as Le Seuil and Editions de Minuit.

² Société Nationale d'Édition et de Diffusion that would later be called ENAL (Entreprise Nationale du Livre) when the publishing market opened up in the early 1980s.

³ One of the most famous instances is that of Rachid Mimouni's third novel, *Le fleuve détourné*. Its manuscript was rejected twice by the SNED, and once published in France, it was not made available to the Algerian public and a national campaign of discrimination was lead against it.

⁴ Charles Bonn mentions that only two novels do not conform to this expectation: Jamal Ali-Khodja's *La Mante religieuse* and Chabane Ouahioune's *Les Conquérants au Parc Rouge*.

⁵ As mentioned by Benjamin Stora, the Front de Libération Islamique was only one of many resistance groups fighting against colonial rule during the War of Liberation. However, Stora shows that, after the independence, the FLN is the only movement to take power, thus forming the Unique Party. It then obliterates the name of other resistance groups in its commemoration of the war.

⁶ Assia Djebar's *La Soif* and *Les enfants du nouveau monde* were published in France in 1958 and 1962. One might also mention

Aicha Lemsine's acclaimed novel *La Chrysalide*, published in France in 1976.

⁷ All translations are mine.

Works Cited

- Bonn, Charles. "Clichés et métaphores dans la littérature de commande idéologique."
 <<http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/ClichesRothe.htm>>
- Bouchemla, Mohamed. *L'Ange de Lumière*. Alger : ENAL, 1984.
- Brennan, Timothy. "The nation longing for form." *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. (1990) 44-70.
- Gafaiti, Hafid. "Between God and the President." *Diacritics*. 27.2 (1997): 59-84.
- Marx-Scouras, Danielle. "Muffled Screams/Stifled Voices." *Yale French Studies*. 82.1 (1993): 172-182.
- Mechakra, Yamina. *La Grotte éclatée*. Alger: SNED, 1979.
- Rezzoug, Simone. "Écritures féminines algériennes: Histoire et Société." *The Maghreb Review*. 9. 3-4 (1984): 86-89.

Deconstrucción del discurso populista: el nuevo imaginario neonacional en el filme *La gran fiesta*

Magdalena López
University of Pittsburgh

El filme puertorriqueño *La gran fiesta* (1985) dirigido por Marcos Zurinaga propone una reactualización del imaginario populista del Partido Popular Democrático en el nuevo contexto de crisis severa de los modelos de desarrollo latinoamericanos en las últimas décadas del siglo XX. Al entrar en los años ochenta algunos de los grandes relatos nacionalistas y del populismo modernizador parecen venirse a pique con la hegemonía global de las prácticas neoliberales. La crítica culturalista relaciona este proceso con la llamada crisis del “sujeto” y el abandono de las búsquedas totalizadoras en pos de construcciones identitarias fragmentarias y heterogéneas que buscan deconstruir la Historia (Martin 204). Esta nueva sensibilidad subvierte los grandes discursos fundacionales a la vez que se vuelca sobre géneros de la producción cultural considerados tradicionalmente como “menores.” En este contexto, *La gran fiesta* recupera el género popular del melodrama cinematográfico, para recrear una historia de amor en el año de 1942. Personajes y situaciones alegorizan los conflictos políticos, económicos y sociales que posteriormente se resolverían en el Estado Libre Asociado (ELA) de 1952. El filme sin embargo, no supone una narrativa fundacional del ELA en el sentido estricto en que Doris Sommer categoriza algunas obras canónicas latinoamericanas. Es decir, no estamos aquí ante la presencia de un romance que establezca las bases programáticas de un nuevo estado nacional —proyecto que por demás nunca se concretizó en Puerto Rico— o el de uno populista. El filme no está interesado en la formulación de un proyecto utópico. Más bien, su intención es la deconstrucción de tales proyectos desde una perspectiva de lo que Silvia Álvarez-Curbelo llama “neonacionalismo” es decir, desde la recuperación del discurso nacionalista de los independentistas —censurado por el

muñocismo— despojándolo sin embargo de su carácter combativo y confrontacional frente a los Estados Unidos.¹

La gran fiesta nos propone un desplazamiento a principios de los años 40. Se trata de un período crucial de reacomodo de nuevos actores sociales, de gestación del nuevo estatus político de la isla y de institucionalización de la narrativa populista. De acuerdo con María Elena Rodríguez Castro, la nueva política económica del gobernador Rexford Tugwell es la de “impulsar el desarrollo de una burguesía comercial y financiera, vinculada al capital extranjero, que sustituiría a las oligarquías de base agraria e impulsaría cada vez más el papel protagónico de los sectores medios” (66). El desplazamiento de las viejas oligarquías criollas por nuevos sectores emergentes fue articulado por el discurso populista del Partido Popular Democrático (PPD), el cual aseguró una base suficientemente ancha para consolidar los cambios que demandaba el proceso de industrialización y el cambio de estatus político de la isla. Es en este marco histórico que se desarrolla la historia del filme.

La mayor parte de su trama ocurre durante la última fiesta en el exclusivo Casino del viejo San Juan durante los primeros meses de 1942, antes de su expropiación estadounidense. Asistimos por tanto al fin de una época en que el poder de las tradicionales oligarquías se ve desplazado por el de sectores militares y políticos del Imperio y puertorriqueños afines a éste. La atmósfera sentimental —invocada por grandes orquestas y boleros de la época— conmueve al espectador en una suerte de viaje nostálgico mostrándonos algo que ya ha perecido y va desaparecer ante la necesidad del “progreso” (Beverley 128). Es, a primera vista, una nostalgia conservadora, ya que lo que se rememora es un espacio de acción y de socialización propio de las élites en Puerto Rico renuentes a abrazar la modernidad. El casino es el lugar de encuentro de familias terratenientes, burguesas en ascenso y de militares y burócratas estadounidenses.

La fiesta escenifica el drama amoroso entre Raquel y José Manuel. Siguiendo el esquema clásico del melodrama, el amor entre ambos es contrariado por imposiciones externas. Aunque no

es estrictamente una persona humilde, Raquel no proviene de ninguna familia pudiente. Es más bien una mujer moderna, independiente que vive por fuera de los roles tradicionalmente asignados a su género. José Manuel por su parte, es hijo de un comerciante español en espera de que le sea otorgada la ciudadanía estadounidense y que está a punto de quebrar a causa de la crisis generada por la segunda guerra mundial. Antiguo simpatizante del Partido Nacionalista, José Manuel ha decidido concentrarse en la ejecución de proyectos más viables y, al igual que Raquel, trabaja como funcionario gubernamental dedicado al desarrollo de obras públicas impulsadas por el gobernador Tugwell y el senador Luis Muñoz Marín. A pesar de estar comprometido inicialmente con Rita, hija de una de las familias más prominentes de Ponce, está dispuesto a disolver su compromiso durante la fiesta para casarse con Raquel, mujer a la que ama. Sin embargo, un nuevo impedimento surge. Su padre, don Manolo, ha sido acusado falsamente por un oscuro y ambicioso fiscal de apellido Vázquez, de estar envuelto en actividades anti-norteamericanas. Se trata en realidad de un complot político orquestado por sectores puertorriqueños y norteamericanos adversos al gobernador Tugwell. El hecho de que un alto funcionario gubernamental como José Manuel sea hijo de un simpatizante del fascismo supondría un escándalo que terminaría con la destitución de Tugwell y con la carrera política de Muñoz Marín. Ante esta situación, José Manuel debe decidir entre salvar a su padre —y por extensión al nuevo proyecto político de PPD— acudiendo al influyente Don Miguel, padre de Rita, para que interceda por su familia, o quedarse con Raquel e intentar buscar una solución menos factible al problema. El dilema del protagonista es presentado en el siguiente diálogo que sostiene con su mejor amigo Ángel, quien milita en el Partido Nacionalista (PN):

José Manuel: El tipo ese (Vázquez) sabe que nos tiene agarrados por el cuello.

Ángel: Pero que yo sepa ninguno de nosotros es manco. Es más, yo tú, agarraba ese micrófono y

denunciaba esa patraña aquí ahora delante de toda...

José Manuel: Eso no es así Ángel. Si Vázquez se ha tirado es porque tiene respaldo

Ángel: ¿Y qué? nosotros podemos conseguir respaldo también. Aquí hay mucho sinvergüenza, pero también hay mucha gente decente que está dispuesta a dar la cara por las cosas que cree.

José Manuel: Lo que hay que hacer con Vázquez es irsele por arriba, moverle el piso debajo de los pies. Escándalo público, no. Y yo sé quién me puede ayudar.

Ángel: Sí, él (Don Miguel) te puede ayudar pero ten cuidado, porque te puede costar caro. José Manuel, tú no me dijiste a mí hace un momento que había que salir de tranque, que tú querías hacer algo por tu país ahora. ¿Así es como piensas hacerlo? ¿Traicionando tus sentimientos, tus principios?

José Manuel: Tú te llenas la boca hablando de principios. Yo tengo una realidad enfrente de carne y hueso y es mi sangre...

Ángel: De eso mismo te estoy hablando, de tu sangre! O tú te crees que yo tengo la cabeza llena de fantasías y musarañas, ¿ah?

José Manuel: Yo no sé...

Ángel: El que no se arriesga no consigue nada que valga la pena.

José Manuel: Perdóname Ángel pero yo quiero estar solo.

Ángel: Está bien, como quieras.

La disyuntiva de José Manuel alegoriza la situación de Puerto Rico entre una lucha ética inviable —la del nacionalismo independentista— o una salida negociada con resultados más tangibles —la del populismo—. Alejándose de la resolución convencional de los melodramas, José Manuel decide no

arriesgarse. El desenlace final por tanto, es la imposibilidad del amor de los protagonistas, la imposibilidad del ideal. En las últimas escenas mientras Raquel se retira solitariamente de la fiesta tras el anuncio oficial del compromiso de José Manuel con Rita, se abre la ceremonia de traspaso del casino al alto mando de la marina norteamericana. El discurso solemne hace una apología del sacrificio y del dolor en aras de “la unión de la gran familia puertorriqueña.” Una familia que en palabras de uno de los personajes conjuga “la tradición ponceña y la modernidad capitalina.” Estamos ante una alianza coyuntural entre una burguesía en ascenso y un patriciado criollo. Don Miguel, el pudiente suegro, logrará rearticularse a las nuevas fuerzas políticas, al mismo tiempo que Don Manolo conseguirá la tan anhelada ciudadanía y podrá hacer prosperar su negocio. Tal como apunta Rodríguez Castro los años cuarenta estuvieron protagonizados por la transición de una dinámica de filiación a una de afiliación (78). Es decir, “el paso de la relación natural por relaciones de parentesco a una relación afiliativa, ya fuera de clase, religión, partido, o nacional” en aras de una voluntad de “integración de carácter gregario capaz de subordinar las diferencias a un bien, o proyecto común” (78). Este proyecto se concretizará finalmente en el nuevo estatus político de la isla. La consolidación de la nueva alianza entre Rita y José Manuel —paralelizada a la expropiación final del casino— alegoriza las bases que harán posible ELA. Es importante destacar las implicaciones que encierra el paso a una relación afiliativa. Para Edward Said ésta “funciona como un orden compensatorio de las relaciones filiales conservando la noción de autoridad que determina el sistema de valores” (citado en Rodríguez 77). La metáfora familiar aquí da cuenta de un imaginario social que se reconfigura sobre una misma jerarquización valorativa. De acuerdo con Rodríguez Castro, durante los años cuarenta “los grupos urbanos emergentes que asumen el control de la modernización no desarrollan de inmediato su propio modelo cultural. (...) Lo que se observa es un sector público y afluente que observa los usos y valores de una cultura deificada en el modelo treintista” (76). Una cultura cuyos

parámetros elitistas excluyen a sectores sociales medios y bajos por no corresponderse al ideal hispanista. Dicha exclusión es metaforizada en el destino final de Raquel —único personaje medianamente representativo del “pueblo”—, quien literalmente abandona el espacio del casino sin integrarse a las nuevas alianzas que tienen lugar.

El desenlace narrativo en amor frustrado problematiza el discurso populista del PPD y de su proyecto, el ELA. Tradicionalmente identificado a períodos de tránsito de las sociedades agro-exportadoras a las industriales, el populismo, como discurso, es para Ernesto Laclau “un modo de interpelación que constituye al sujeto pueblo y que se articula en antagonismo con el discurso hegemónico” (citado en López 130). La imposibilidad del matrimonio con Raquel y la alianza del protagonista con sectores de la oligarquía criolla, cuestiona el carácter contrahegemónico y de apelación del sujeto pueblo del populismo puertorriqueño.

Siguiendo la propuesta de Doris Sommer de leer las retóricas familiares de ciertas narrativas latinoamericanas como alegorías del discurso populista, podemos afirmar que la historia de amor de *La gran fiesta* expone la consolidación fallida de las alianzas necesarias para conformar la nación moderna. Para Sommer, la narrativización de las dificultades amorosas traduce los conflictos que tienen lugar entre diversos sectores de la sociedad en períodos de industrialización. El desenlace en feliz unión de la pareja protagónica, supone una narración heroica en la que el personaje masculino identificado con el líder populista — recordemos que José Manuel trabaja para el PPD—, logra la reconciliación de los diferentes sectores para vencer a un enemigo común, generalmente identificado con las viejas oligarquías y con el usurpador extranjero (254). Por el contrario, la impotencia de José Manuel para unirse a Raquel, enlaza el drama íntimo de *La gran fiesta* a una suerte de épica nacional fracasada cuyo resultado será el Estado Libre Asociado y no el Estado Nacional. Es decir, la resolución es la conformación de un nuevo estatus político en el que ni las viejas oligarquías ni el poder imperial son vencidos. Por

el contrario y de forma paradójica, el filme expone que el único pacto imposible es con el sujeto pueblo, quien es representado por Raquel.

La película exterioriza entonces la dificultad de ajustar el discurso populista puertorriqueño a los parámetros teóricos sobre populismo en América Latina —esencialmente antiimperialistas— y, por otro lado, parece denunciar la traición de un proyecto que prometía una inclusión social de vastos sectores de la sociedad. A la luz de los años ochenta, la retórica institucional del populismo se convierte aquí en una del fracaso. La impotencia del protagonista lo vuelve de alguna manera el héroe ausente. ¿Se trata entonces de una vuelta al nacionalismo cultural de principios de siglo? ¿Es José Manuel una versión del héroe ausente del discurso albizuista? ¿Es este filme “heredero de los textos de Antonio Pedreira y de René Marqués donde los puertorriqueños son mostrados en su ineptitud, fracaso, miedo y autodestrucción”? (Sotomayor 260). Ciertamente la película deconstruye el discurso épico del populismo y relativiza las ventajas del Estado Libre Asociado mostrándolo como un estado de exclusión y de entreguismo territorial —recordemos la expropiación militar del casino—. Sin embargo, la alternativa nacionalista no es menos infructuosa. Nada parece indicar que la toma de una decisión diferente por parte del protagonista produciría un desenlace feliz. Por el contrario, el matrimonio entre Raquel y José Manuel hubiese implicado la cárcel y/o deportación de don Manolo, la pérdida de empleo de la pareja y en última instancia la victoria de los sectores más conservadores contra el proyecto modernizador del muñocismo.

La cancelación del proyecto nacionalista es reafirmada en la película a través de otra relación amorosa imposible, la de de Ángel Luis y María Teresa, hermana del protagonista. Debido a la militancia independentista de Ángel, los padres de María Teresa y José Manuel se oponen terminantemente a la relación. El filme no indica la voluntad de la pareja por vencer los obstáculos sociales y políticos como tampoco nos sugiere algún desenlace esperanzador en el futuro. Podemos de hecho suponer lo que habrá de sucederle a Ángel dada la represión política que ya se había desatado y que

se intensificó en los años siguientes. La alternativa independentista es también descartada por el mismo José Manuel quien justifica su empleo gubernamental al lado de Muñoz Marín afirmando que “mejor hacer algo ahora y no sentarme a esperar algo que no va a venir.” Como vemos, al igual que Ángel, el discurso combativo del nacionalismo choca por su inoperancia en el mundo real. Sin embargo, aunque es una suerte de antihéroe, Ángel se aleja de las representaciones maniqueas del discurso populista. A la par de la relativa “descriminalización” del nacionalismo puertorriqueño en la segunda mitad de la década de los ochenta (Carrión 176), el filme anula la satanización del nacionalismo —recordemos que el personaje se llama Ángel— para desmontar el discurso populista de los años cuarenta y cincuenta según el cual “de la misma forma que el imperialismo norteamericano se hacía angelical, el nacionalismo puertorriqueño se hacía demoníaco” (Carrión, 226). En efecto, Ángel convoca simpatía en el espectador por su idealismo. Un idealismo romántico suficientemente inofensivo como para poder salir de su larga proscripción histórica. Estamos ante el llamado “neonacionalismo” de las últimas dos décadas del siglo en el cual, la censura al discurso nacionalista se vuelve inoperante, ya que lo que se recupera es un nacionalismo sentimentalizado despojado de su militancia combativa.

Al desmontar la narrativa del populismo puertorriqueño y rearticular un nacionalismo despolitizado, *La gran fiesta* pluraliza las identidades al interior de cada sector social y político a través de sus personajes: hay americanos progresistas y familias oligárquicas que acompañan el proceso de una mayor democratización como también los hay más reaccionarios interesados en conservar el poder económico de sus latifundios. Del mismo modo encontramos nacionalistas oligárquicos, aislados del “vulgo” en sus espacios privilegiados de alta cultura, como también los hay más liberales al estilo del mismo Ángel, con una mayor sensibilidad social. Hay simpatizantes del PPD inclinados hacia un continuismo cultural insularista, como también los hay otros más dispuestos a invocar una mayor participación popular. Los roles de género también son diversos: encontramos mujeres

emancipadas como Raquel o tradicionales como Rita. Pero ¿Hacia donde conduce esta pluralización de imaginarios que deconstruye discursos totalizadores?

El final ambiguo del filme en el que por un lado se frustra el amor de los protagonistas, pero por el otro, los sectores más retardatarios —los “malos” del melodrama— son derrotados, nos lleva a la formulación de lo que Juan Flores denomina “colonialismo lite:”

El colonialismo lite es un colonialismo eminentemente discursivo, una forma densamente simbólica de dominación transnacional que pone énfasis tanto en una identidad consensual (“todos somos puertorriqueños, por encima de todas nuestras diferencias”) como, simultáneamente, en múltiples identidades de naturaleza no monolítica, fragmentada, incluyendo la diaspórica (citado en Juhász 203).

Tal como establece Emeshe Juhász, la óptica del colonialismo “lite” es ambivalente:

por una parte, constituye una apertura polisémica de conceptos tradicionalmente esencializados (...) Por otra parte, puede tornarse otra forma más de regir las complejidades de la situación a favor de una lectura superficial que enmascare los aspectos más perniciosos del colonialismo en la actualidad (203).

En el filme, la relativización de los diversos actores sociales y de sus discursos democratiza los imaginarios pero al mismo tiempo entraña el riesgo de omitir las relaciones asimétricas de poder que tuvieron lugar en la formulación del proyecto del ELA. Relaciones que, contrariamente, ciertos discursos totalizadores —y/o totalitarios según se mire— sí se preocuparon por resaltar. Resulta llamativa la ausencia casi absoluta en el filme de personajes

representativos de los sectores más subalternos de la sociedad boricua. Si bien, una interpretación posible antes mencionada, es la de la denuncia de la exclusión de dichos sectores en la constitución de las nuevas alianzas, es posible también leer que la película emula el gesto de exclusión del espacio del casino al restarle capacidad de agencia a estos sectores a la hora de configurar un nuevo proyecto. Desde esta perspectiva, el filme terminaría por repetir aquello mismo que parece denunciar. Es en esta paradoja, que se encuentra la riqueza interpretativa del melodrama ya que abre la posibilidad de un pensamiento crítico que evite las fórmulas anquilosadas para obligarnos a complejizar las dinámicas del colonialismo y del discurso populista. ¿Cuáles serían los atributos simbólicos y políticos de un populismo o de un nacionalismo bajo la égida de un sistema semi-colonial? ¿Hasta qué punto es loable pensar en un nacionalismo independentista que realmente sea más plural que el sistema que pretende combatir? ¿Es posible concebir una suerte de nacionalismo postmoderno que al mismo tiempo que pluraliza los imaginarios sea efectivamente capaz de ser más inclusivo en términos políticos y sociales?

El colonialismo “lite” ha demostrado ser una fórmula eficaz durante las últimas décadas tras el derrumbe de los imaginarios totalizadores. Sin embargo, aun está por verse cómo enfrentará el desafío de rearticularse tras el contexto internacional post 11 de septiembre del 2001, la nueva oleada de represión política en la isla a finales del 2005 y el resurgimiento de los discursos antiimperialistas en América Latina.

Notas

¹ Debo este término a Silvia Álvarez-Curbelo en una conversación sostenida en junio del 2005.

Obras citadas

- Beverley, John. "De utopías costumbristas a la realidad en casete." *Osamayor* 16 (2004):127-131.
- Carrión, Juan Manuel. *Voluntad de nación. Ensayos sobre el nacionalismo en Puerto Rico*. San Juan: Ediciones nueva aurora, 1996.
- Juhász Mininberg, Emeshe. "Puerto Rico y las fronteras de la identidad nacional. Estudios recientes sobre cultura y poder." *Revista venezolana de economía y ciencias sociales*. Vol. 7 (sep.-dic. 2001): 197-217.
- López Maya, Margarita. "Populismo e inclusión en el proyecto bolivariano." *¿Cabemos todos? Los desafíos de la inclusión. Informe del capítulo venezolano del club de Roma*. Caracas: Editorial Arte, 2004, 129-140.
- La gran fiesta*. Dir. Marcos Zurinaga. San Juan: Distribuido por Moreno films, 1985.
- Martin, Gerald. *Journeys Through the Labyrinth: Latin American Fiction in the Twentieth Century*. London; New York: Verso, 1989.
- Rodríguez Castro, María Elena. "Foro de 1940: Las pasiones y los intereses se dan la mano." *Del Nacionalismo al populismo. Cultura y política en Puerto Rico*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1993, 61-106.
- Sotomayor, Aurea María. "La imagería nacionalista: de la historia al relato." *La nación puertorriqueña: ensayos en torno a Pedro Albizu Campos*. San Juan: Editorial de la universidad de Puerto Rico, 1993, 251-276.

Sommer, Doris. *One Master for Another: Populism as Patriarchal Rhetoric in Dominican Novels*. Lanham: University Press of America, c1983.

Les exils de Roland Barthes

Larysa Smirnova
Yale University

Dans le champ sémantique du mot “exil” je distinguerais deux directions. D’une part, l’exil a des attaches sémantiques à la topographie: au lieu hors duquel l’exilé a l’obligation de séjourner. D’autre part, il se rattache au politique, à la force qui expulse la personne hors de ce lieu. Au croisement du politique et du topographique sur l’arène intellectuelle en France, je situerais Roland Barthes, théoricien et névrotique de l’atopisme – du perpétuel exil intellectuel. Littéralement parlant, Barthes est tout le contraire de l’exilé: il ne s’est jamais trop éloigné ni de sa patrie, ni de sa langue, ni de sa culture, ni de l’histoire de la pensée si profondément françaises.

Cependant, figurément parlant, Barthes est un exilé permanent, un exilé volontaire, celui qui se voit constamment obligé de se déplacer, d’aller ailleurs, d’abandonner le lieu – théorique, méthodique, discursif – dont on a pris si agréablement l’habitude. Cette auto-censure, auto-déportation des terrains nouvellement fondés (et fondés sous sa propre direction), prend dans sa politique professionnelle des formes diverses. On se souvient de son détachement du théâtre populaire qu’il a aspiré à fonder, de son abandon du jargon scientifique qu’il a aidé à forger, de son désintéressement de la narratologie structuraliste dont il a fourni la théorie.

Réfléchissant sur ce phénomène dans les années soixante-dix, Barthes explique cette névrose de l’auto-négation par le désir de la dé-solidification du signifié (celui du langage critique, de la situation sociale). Le signifié solidifié symbolise pour Barthes une vérité dernière, celle dont se réclament tous les systèmes idéologiques et toutes les arrogances: politique, scientifique, endoxale:

Quand un ensemble de positions paraissent se réifier, constituer une situation sociale un peu précise, alors effectivement, de moi-même et sans y penser, j'ai envie d'aller ailleurs. Et c'est en cela que je peux me reconnaître comme un intellectuel, la fonction de l'intellectuel étant d'aller toujours ailleurs quand "ça prend."¹

Ironiquement, l'expression à laquelle il recourt pour revendiquer le droit au vagabondage – à l'"aller ailleurs" – intellectuel, ce fameux "quand ça prend" qui apparaîtra plus d'une fois sous sa plume, le rattache à sa patrie, à la cuisine intellectuelle française: dans quel autre pays l'intellectuel motiverait-il ses comportements et ses méthodes par la production de la mayonnaise ("ça prend" étant le moment où la sauce – crème, mayonnaise – durcit)? Connotant une rigidité et une certaine malpropreté intellectuelle – le sens qui "prend" colle au sujet parlant tout comme un aliment "prend" au fond de la casserole – le verbe intransitif "prendre" s'avère un parent lointain et châtré du vocabulaire qui donnait le ton acerbe à la critique barthésienne du théâtre des années cinquante. A cette époque, les modalités collantes des substances visqueuses – "poisseux," "engluer," "empoisser" – symbolisaient pour Barthes la spécificité fortement corrompue du théâtre bourgeois. Le théâtre qui "empoissait" était incompatible avec un esprit critique, vivant. Il a fallu attendre la venue de Brecht pour voir Barthes se tirer du marécage terminologique, pour le voir "couper," "détacher" et "prendre ses distances."

Le moment où le discours critique "prend," quand il s'apprend – se laisse récupérer, se laisse condenser à force de multiples répétitions – est un moment du durcissement: analytique, idéologique, mais aussi sensible. Tout comme la mayonnaise, le langage critique "prend" en se refroidissant: en gagnant en fermeté et intransigeance, le langage perd en sensibilité, vivacité et nuance. Parmi les éléments grâce auxquels le discours critique de Barthes a pu résister au refroidissement et à la coagulation, il faut nommer sa production terminologique. C'est

par sa terminologie que la critique barthésienne a commencé son avènement à ce qu'il regardait comme un ultime atopisme, son avènement à l'écriture.

En reprenant l'expression de Barthes qui dans *le Plaisir du texte* situait l'unicité de l'œuvre sadienne dans deux bords de son écriture, le bord subversif du contenu pornographique et le bord de la syntaxe normative, nous distinguons dans l'appareil terminologique de Barthes deux bords, deux groupes bien distincts. Le premier se caractérise par une technicité exagérée des termes. Barthes, licencié ès lettres classiques, ressuscite des racines grecques et latines pour les transplanter, les greffer sur les notions, perceptions et systèmes de la pensée moderne: il propose une sémiologie "apophatique" (*La Leçon*), déclare "l'atopisme" absolu de l'écriture (*La guerre des langages*), hésite entre le "punctum" et le "studium" (*La Chambre claire*), développe le code "proarétique" (*S/Z*), distingue le discours "enkratique" et "acratique" (*La division des langages*), lutte contre la "doxa." Le second bord est constitué par le vocabulaire expressément non scientifique, vacillant entre la simplicité du langage quotidien (et dont la quotidienneté se fait encore plus ressentir dans le contexte des déclarations théoriques de Barthes) et la sensibilité poétique des termes figurés: texte de jouissance et texte de plaisir, le bruissement du langage, 'ça-a-été' de *la Chambre Claire*, les cinq modes de la lecture de l'écrivain Sollers, le sens obtus et le sens obvie de l'image cinématographique. Les deux groupes sont également subversifs: la subjectivité, le surplus de sens du langage figuré, tout comme le volume sémantique des néologismes, des mots-hybrides, participant de plusieurs contextes linguistiques et sociaux, de plusieurs sensibilités historiques, sont incompatibles avec l'idée même du terme qui se définit comme ce qui "détermine," comme ce qui "limite" le sens (terme: lat.méd.: terminus).

Une autre difficulté posée par la terminologie barthésienne est sa dimension personnelle. La production conceptuelle de Barthes est considérable; tout texte propose un terme ou une typologie, mais cette production garde toujours une marque de la

sensibilité personnelle de l'auteur, autour d'elle flotte toujours une aura du contexte barthésien de sorte que la prise en charge du terme par une collectivité reste problématique. Dans *la Chambre Claire*, à l'indicible analytique (punctum irrepérable et inanalysable) s'ajoute l'indicible de la douleur. *La Chambre Claire* est annoncée comme le projet de l'approfondissement non pas du sujet (la photographie) mais de la blessure. Barthes enlève au verbe "approfondir" son sens figuré et son contexte cognitif (approfondissement comme étude de fond) pour le jeter dans le sens littéral et brutal de la coupure physique. Si ces notes sur la photographie sont un approfondissement de la blessure, comment peuvent-elles être intégrées dans la théorie générale de l'image photographique? Comment peuvent-elles exister hors du regard, du deuil, de la douleur barthésiens?

Souvent, en accord avec ses anciennes habitudes de sémiologue, l'effort terminologique de Barthes aboutit à la production d'oppositions binaires ("mon discours, avoue-t-il dans *RB par RB*, contient beaucoup de notions couplées"²): texte/œuvre; plaisir/jouissance; punctum/studium; lisible/scriptible; connotation/dénotation, écrivain/écrivain. "Ces oppositions, écrit Barthes, sont des artefacts: on emprunte à la science des manières conceptuelles, une énergie de classement: on vole un langage sans cependant vouloir l'appliquer jusqu'au bout."³ Les paradigmes alors fonctionnent non comme concepts prétendant à la rigueur théorique ou la longévité scientifique, mais comme mobiles de son écriture: "[à] quoi sert-elle [l'opposition]? Tout simplement à dire quelque chose: il est nécessaire de poser un paradigme pour produire un sens et pouvoir ensuite le dériver."

Mais les paradigmes ainsi posés diffèrent aussi d'après leur degré de gratuité. Longtemps, accordant *RB par RB* à mon propre rythme de lecture, je privilégiais certains fragments au détriment des autres. Parmi ces derniers fragments que je sautais, les trouvant décevants, je rangeais souvent l'article inaugural de l'autobiographie intellectuelle. Ce fragment propose une typologie de l'écriture de Barthes basée sur le paradigme nietzschéen d'actif/réactif:

Dans ce qu'il écrit, il y a deux textes. Le texte I est réactif, mû par des indignations, des peurs, des ripostes intérieures, de petites paranoïas, des défenses, des scènes. Le texte II est actif, mû par le plaisir. Mais en s'écrivant, en se corrigeant, en se pliant à la fiction du Style, le texte devient lui-même actif; dès lors il perd sa peau réactive, qui ne subsiste plus que par plaques (dans de menues parenthèses).⁴

Or, cette première typologie de *RB par RB* me paraissait suspecte: je ne croyais pas à la bonne foi de celui qui prétendait séparer le plaisir de l'écriture de sa "situation d'impuissance," de ses peurs, paranoïas, et névroses. Que la peur de l'écriture est inscrite dans son plaisir, nous le savons depuis la première page du *Plaisir du texte*. Son épigraphe met la peur de Hobbes en tête de la théorie barthésienne du plaisir: "[l]a seule passion de ma vie a été la peur." Mais plus je lisais ce texte, moins je cherchais de justifications au binarisme nietzschéen, plus j'appréciais la mobilité, le grouillement incessant de la forme, plus je cédaï au plaisir de ses jeux de lettres, de ses "menues" parenthèses...

En effet, au cœur de ce grouillement de la forme, c'est la métaphore ophidienne qui nous attend et nous tente. On retrouve partout dans le texte ses exuvies lexicales et phonétiques: les textes perdent leur "peau réactive," ils manifestent des "plaques," ils se plient, mais surtout, ils sont mus par... Du reste, Barthes semble éprouver plus de plaisir à multiplier cette forme verbale "mû," homophone de la mue des rampants, qu'à théoriser ce par quoi les textes sont mus, qu'approfondir la typologie initiale. L'événement constitué par ce fragment n'est pas théorique, mais linguistique sinon poétique. Situé à la peau – à l'incipit – du livre, ce fragment dramatise un événement qui se passe à la peau du texte (ses menues parenthèses) ou même à la peau des mots (ses menues unités, lettres). Ce premier texte de *RB par RB* est un texte-mutant: la théorie mue en écriture, la terminologie se disperse en lettres.

La première typologie ne ‘subsiste’ que par plaques, tout ce qui me reste entre les mains après sa lecture c’est une lettre: “mu” autour duquel tourne le fragment (“texte mu par...” ; “la mue du serpent”) est aussi la lettre de l’alphabet grec: μ (mu). C’est d’ailleurs de l’alphabet grec que traite le poème que *RB par RB* porte en épigraphe – la seule œuvre poétique écrite par Barthes et peut-être sa seule œuvre littéraire achevée:

Vers l’écriture.

Les arbres sont des alphabets, disaient les
Grecs. Parmi tous les arbres-lettres, le palmier
Est le plus beau. De l’écriture, profuse et
Distincte comme le jet de ses palmes, il possède
L’effet majeur : la retombée.

En rejetant le paradigme d’actif/réactif nous avons pu remotiver l’organisation textuelle de *RB par RB*: la mue-lettre (μ) nous a conduits à l’épigraphe du texte qui, par la préposition de son titre (“Vers l’écriture”) anticipe sur la mue-mouvement, mue-transition du premier fragment. La mue atteint aussi l’écriture de Barthes: sa “littéralité” est proche ici de la poésie plutôt que du fameux “romanesque”: l’événement textuel du premier fragment de *RB par RB* se produit au niveau privilégié par la poésie: celui de phonème, de morphème.

D’autres oppositions barthésiennes semblent plus durables. La critique littéraire réussit à réitérer et intégrer ses “textes de plaisir et de jouissance,” ses “punctum et studium,” ses textes lisibles et scriptibles. Réussit malgré le fait que souvent les termes de ces oppositions gardent une telle “marge d’indécision” que leur statut théorique devrait en être mis en question. *Le Plaisir de texte* qui s’écrit dans un heureux va-et-vient entre la conceptualisation du texte de plaisir et celle du texte de jouissance n’aboutit jamais à une distinction précise: “terminologiquement, reconnaît Barthes, cela vacille encore, j’achoppe, j’embrouille.”⁵ La terminologie n’est pas imposée, elle est “essayée,” et éliminée, s’il le faut, avant la fin même du livre: les punctum/studium, dont l’élaboration

occupe une place importante dans la première partie de *la Chambre Claire*, sont pratiquement abandonnés dans la deuxième partie qui cherche d'autres voies terminologiques qui aboutiraient à sa vérité de l'image.

Il arrive que sous ce poids de l'imprécision terminologique, du surplus poétique et étymologique, du libéralisme discursif de Barthes (qui se retient d'imposer, de fixer, de limiter...) les termes opposés se contaminent, leur antagonisme se calme, les paradigmes se neutralisent. Comme les axes jakobsoniens de la métaphore et de la métonymie qui n'existent qu'en superposition de sorte que toute métaphore est légèrement métonymique et toute métonymie est légèrement métaphorique, les éléments des oppositions terminologiques que Barthes élabore sont souvent infectés par la présence du terme opposé. Tout texte lisible est légèrement scriptible, tout texte de plaisir est légèrement taché de jouissance, plusieurs "œuvres" s'avèrent "textes," le studium est toujours greffé au punctum. Cette confusion participe de la pratique intellectuelle de Barthes. Celle-ci consiste à promouvoir les textes expérimentaux (qu'il place sous le signe du scriptible, de la jouissance) pour se pencher par la suite sur les textes classiques: ceux du plaisir, ceux du lisible. En s'y penchant, il retrouve la joie, la complexité, l'intérêt et l'éclatement théorique qu'il a annoncés par rapport aux textes de l'avant-garde. Ainsi dans *S/Z*, la théorie du texte (comme système ouvert et mobile, comme éparpillement des sens, bref, phénomène scriptible) est-elle testée sur le texte "lisible" de Balzac. Dans sa préface à *Aziyadé*, la dérive sémantique, le déplacement des structures narratives et descriptives – en d'autres mots, les traits que la modernité reprend à son compte – se retrouvent dans le texte de Loti, "auteur mineur, démodé et visiblement peu soucieux de théorie."⁶ La supériorité du statut théorique du "texte de jouissance" est démentie par son retour aux textes classiques, par sa réévaluation de l'imaginaire, par la place que la lisibilité trouve dans sa théorie de la spirale.

Les gestes terminologiques des derniers textes de Barthes convergent dans l'effort de théoriser l'innommable, scientifiquement, objectivement irrepérable, récusant tout code

culturel. L'indicible est un bord auquel touchent par un de leurs termes presque tous les paradigmes barthésiens: l'obtus (comme signifiant sans signifié); le texte de jouissance ou le texte scriptible, dont il dit qu'ils sont inanalysables, qu'ils abolissent tout effort critique; le punctum qu'on n'est pas censé savoir nommer ou décrire. Aucun terme n'a posé autant de questions à la critique que le punctum de *la Chambre Claire*. Barthes définit le punctum comme ce qui ne peut être nommé, comme ce qui ne s'accommode d'aucun code, d'aucune analyse. Cependant toute la première partie de *la Chambre Claire* présente une tentative d'explication et de démonstration du punctum: Barthes le détecte, le décrit, l'examine à partir d'une série de photos. Plus il réussit dans ce projet de l'explication et de l'articulation du punctum, plus il détache le punctum du "royaume" de l'indicible, plus il le rapproche du code et de la culture – de ce que le punctum n'est pas.⁷ A ce glissement involontaire mais inévitable se superpose parfois un autre glissement. Souvent j'ai l'impression que la terminologie de *la Chambre Claire* reste imprécise non parce que le projet de Barthes est logiquement impossible mais parce qu'il est constamment et consciemment subverti, que l'effort théorique de Barthes est centré non sur la tâche impossible d'articuler l'indicible, mais au contraire de nous dérouter dans notre tentative de saisir le terme-fantôme. L'articulation de l'innommable se fait parallèlement avec la désarticulation de ce qui est au point d'être nommé. Ainsi, à la fin de la première partie de *la Chambre Claire* Barthes contemple-t-il la photo de Lewis W. Hine "Débiles dans une institution, New Jersey, 1924." Sur la photo sont représentés deux patients de l'établissement: un petit garçon et une jeune fille posant sur un fond de paysage campagnard. Leurs postures sont pratiquement identiques: on les voit de profil, visant intensément la même direction, bras serrés contre les flancs:

Des deux enfants débiles d'une institution du New Jersey (photographiés en 1924 par Lewis W. Hine), je ne vois guère les têtes monstrueuses et les profils pitoyables (cela fait partie du studium); ce que je

vois, c'est le détail décentré, l'immense col Danton du gosse, la poupée au doigt de la fille ; je suis un sauvage, un enfant – ou un maniaque ; je congédie tout savoir, toute culture, je m'abstiens d'hériter d'un autre regard.⁸

L'ordre même de cette phrase trahit la direction du regard que cette photo nous arrache: les têtes monstrueuses et les profils pitoyables des enfants se dessinent au moment même où Barthes dit ne guère les voir: c'est par leur mention qu'il commence sa description. Tels deux démons tristes d'analogie, les enfants s'imposent à notre regard dans leur symétrie intolérable. Tout saute aux yeux ici sauf cette poupée au doigt de la fille que Barthes trouve nécessaire d'accentuer: la dénature des enfants sur le fond de la nature (qui aggrave sinon constitue leur monstruosité), la correspondance mesurée de leur poses et l'écart démesuré entre leurs tailles: la tête du garçon arrivant à peine au bas ventre de la jeune fille. Le lecteur ne peut que se révolter contre ce désir trop lisible de décentraliser la photo, refuser de suivre Barthes dans cet exposé sur le studium et le punctum. En effet, si le studium se définit comme ce qui relève de notre culture, et que le punctum est une "piqûre" qui nous vient de la photo, ne serait-il pas plus logique de dire que la poupée et surtout ce col Danton appartiennent au studium, à ce qui nous vient de la culture, tandis que la monstruosité des têtes relève plutôt du punctum, de l'*unheimlich*, de ce qui nous bouleverse "viscéralement" plutôt que "culturellement." Cette mobilité de la terminologie – la facilité avec laquelle les termes des paradigmes s'invertissent – pose le problème de la validité de cette terminologie. Si son punctum peut à tout moment devenir notre studium et si son studium refuse de s'inscrire dans le registre de nos références culturelles, quelle est la portée théorique de ces termes? Comment faut-il interpréter cette inversion: comme un échec de la classification ou comme une manifestation du désir de subvertir toutes les tendances à la systématisation? Ces questions rejoignent une série de questions 'impossibles' posées dans et par les derniers textes de Barthes. La théorie du sujet, la science "de

l'instant," l'universalisation d'une particularité par la voie utopique de l'écriture, sont-elles possibles? Peut-on conjuguer le mouvement d'intériorisation avec celui de la théorisation? Est-il voué à l'échec, à la confusion imminente dont ne peuvent pas se remettre les critiques de *la Chambre Claire*? Ou au contraire ce spectacle de l'échec est ce que Barthes désire nous léguer? Ce sont des questions auxquelles nous cherchons toujours à répondre.

Notes et ouvrages cités

¹ Barthes, Roland. "Entretien" (avec Jacques Henric). *Œuvres Complètes*. 5 vols. France: Seuil, 2002. 398 (V). Toutes les références aux textes de Barthes renvoient à cette édition.

² ——. *Roland Barthes par Roland Barthes*, 669 (IV).

³ Ibid., 669 (IV).

⁴ Ibid., 623 (IV).

⁵ ——. *Le Plaisir du texte*, 219 (IV).

⁶ ——. "Pierre Loti: *Aziyadé*", 107 (IV).

⁷ Voir à ce sujet: Attridge, Derek. "Roland Barthes's Obtuse, Sharp Meaning and the Responsibilities of Commentary" dans *Writing Image After Roland Barthes* (ed. Jean-Michel Rabaté). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997. 77-89.

⁸ Barthes, Roland. *La Chambre Claire*, 828 (V).

ACKNOWLEDGEMENTS

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

Professor Cutberto Garza and the Office of the Academic Vice-President.

Dean Michael Smyer and the Graduate School of Arts and Sciences

The Department of Romance Languages and Literatures

The Graduate Student Association of Boston College