



BOSTON COLLEGE

Romance Languages Graduate Association

Department of Romance Languages
and Literatures



Digitized by the Internet Archive
in 2016

<https://archive.org/details/romancereview17bost>

ROMANCE REVIEW

Editors

Carlos Abaunza
Helena Alonzo

Associate Editors

Julie Allen
Jennifer Dunn

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

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

Copyright 2004 by
The RLGGA and the
Department of Romance
Languages & Literatures
BOSTON COLLEGE
Chestnut Hill, MA 02467
All rights reserved
ISSN 1524-7112
Printed in the
United States of America

Annual subscription rates are \$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

**MIGRATORY TEXTS:
PHYSICAL AND METAPHORICAL
JOURNEYS**

TABLE OF CONTENTS

Veronica: un viaggio per la sopravvivenza

Anna G. Cafaro

Boston College

9

Soldados de Salamina “Terapias” para después de una guerra

Marta Del Pozo

UMass- Amherst

17

In viaggio con Alessandro Baricco

Pierluigi Erbaggio

Wayne State University

36

Cyclical Journeys and Acting Out in Juan Marsé’s *UUSi te dicen que*
caí:

The Repetition of Physical and Emotional Trauma

Sarah D. Harris

University of California at Los Angeles

44

Journeys of Consciousness: Transformations of Character
and Poetic Vision in Victor Hugo’s Novels

Miranda Kentfield

University of California at Berkeley

53

Aquí terminan los caminos y los días
(Comala como espacio de transición y simbiosis mítica)

Juan Felipe Ladrón de Guevara

Boston College

71

Nadja, le Défi de l'Inconscient

Joan Listerick

Boston College

83

The End of the Migrant's Journey: Shipwrecks
at the Gates of "Fortress Europe"

Raquel Vega-Duran

University of Michigan

93

Sistemas autoritarios y las narraciones de la historia argentina:
el caso de Respiración artificial

Paula Oliva- Fiori

Wayne State University- Detroit, MI

117

Veronica: un viaggio per la sopravvivenza

Anna G. Cafaro
Boston College

*Veronica, meretrice e scrittrice*¹, ambientato nella Venezia del Cinquecento, è un testo drammatico di Dacia Maraini e si sviluppa in due atti. L'aspetto del dramma che attrae maggiormente l'attenzione non è tanto il susseguirsi delle scene quanto l'impostazione delle scene stesse, che alternano momenti di vita nel lazzaretto a ricordi di vita passata attraverso dei flashback. Il testo si apre con la protagonista nel lazzaretto, a diretto contatto con la peste, ed una suora che si prende cura di lei. Da qui ha inizio il suo viaggio a ritroso.

Veronica potrebbe essere una donna di qualsiasi altra epoca, legata - come dice l'autrice - alle altre donne "da un sotterraneo delicato e disperante destino femminile" (11), quello della servitù. Questa dichiarazione allarmante e sconvolgente al tempo stesso, porta a considerare il testo una riflessione sulla condizione sociale e sulla forza interiore di una donna coraggiosa che, rilegata ai margini della società e davanti al pericolo di morte, nel lazzaretto, reagisce e sfida il suo destino.

In questo lavoro si cercherà di dimostrare come il viaggio di Veronica nella memoria rappresenti l'unica ancora di salvezza a cui lei si aggrappa per sopravvivere, e come il flashback sia il *mezzo di trasporto* privilegiato in questo suo viaggio per la sopravvivenza. L'amore profondo per la vita, basato sulla consapevolezza del suo essere donna e su una presa di coscienza della sua identità, la porta ad un impulso di sopravvivenza sia a livello fisico che psicologico. La sua salvezza attraverso la libertà interiore assume una dimensione totale che riguarda non solo lei ma anche il personaggio di Anzola (la suora), come simbolo di tutte le donne. Anzola, infatti, accomunata alla protagonista da quel "legame disperante" risulta essere personaggio funzionale alla sopravvivenza di Veronica e, soprattutto, una donna coinvolta da Veronica nella resistenza a quel destino.

Quello di Veronica quindi è un viaggio metaforico nella memoria che coinvolge due aspetti della sua vita: il primo è biologico, per cui il viaggio nella memoria rappresenta il bisogno fisico di tenersi in vita, nel lazzaretto; il secondo è psicologico, per cui il viaggio nella scrittura, quindi nell'arte, rappresenta un bisogno impellente di

sopravvivere ad una vita che non ha scelto lei, ma che ha ereditato dalla madre, la vita di cortigiana. I due aspetti, come vedremo, si alternano attraverso i flashback. L'autrice infatti, incorporando una tecnica della messa in scena nella scrittura drammatica, affida al flashback la funzione di valvola di connessione tra i momenti scenici.

Attraverso i flashback, Veronica rivive momenti e personaggi del suo passato decisamente di rilievo, che riscattano la sua posizione sociale e rafforzano la sua identità. Veronica, è ben cosciente della sua dolorosa condizione di cittadina di secondo livello e proprio per questo vuole ricordare quei momenti in cui i suoi valori di donna e di artista superano quelli di meretrice. Grazie a questi momenti prende coscienza di se stessa, si confronta con gli altri personaggi maschili e femminili, raggiungendo un buon livello di autostima. I flashback rimandano a tutti quei momenti in cui Veronica si è affermata come donna e come artista, quali: gli incontri con i cittadini nobili, l'amore, l'incontro col re di Francia, le sue disquisizioni artistiche, l'Inquisizione, il sentimento di superiorità nei confronti di altre persone.

Passando all'analisi del testo, nei primi due flashback Veronica ricorda per lo più il marito Paolo e la cameriera Gaspara. Grazie a tale ricordo si sentirà da un lato viva e dall'altro superiore ad altre persone. Nel primo "viaggio", la protagonista, in stato di *trance*, ricorda. Lei è incosciente, a terra, ma si aggrappa alla luce sul palcoscenico che rappresenta l'unica via d'uscita dal lazzaretto. L'autrice suggerisce che Veronica stia in un angolo e che al centro della scena venga ricreato il suo passato con la conversazione tra alcuni personaggi. In particolare, nel ricordo, Veronica e Paolo discutono dell'attività di cortigiana che, mentre per lui è soltanto un mestiere, per lei è molto di più. Finisce il flashback con la profonda delusione di Veronica nei confronti di suo marito. Lei finalmente si rende conto dell'incapacità di Paolo di capirla attaccato com'è al denaro e agli affari. Di conseguenza, si sente sola, incompresa e consapevole del fatto che parlarne ancora con lui non serva a niente. Ritorna il buio sulla pedana e, nel lazzaretto, lei prende coscienza dei momenti che ha rivissuto e che le hanno ridato letteralmente la vita. Come si può immaginare, la messa in scena, con l'alternanza della luce, è strettamente funzionale alla rappresentazione del ricordo e permette la netta distinzione dei due piani.

Lo stesso succede con il secondo flashback, in cui attraverso il gioco di luci visto prima, Veronica ricorda Paolo. Ovviamente lui recita solo ciò che Veronica immagina che lui possa dire, quasi per

giustificare la sua fuga con gli oggetti rubati in casa. Poi lei commenta: “Si è portato via tutto... Paolo! Che carogna!” Replica Anzola: “Non vi agitate, siora” (28). Anche qui, questo ricordo non è passivo ma le dà forza fisica attraverso il rivivere un sentimento forte, quale la rabbia, con lo stesso vigore e la stessa agitazione del passato.

Al personaggio di Paolo viene associato quello di Gaspara. Entrambi vengono ricordati in modo sprezzante. Veronica si dirige a Gaspara: “Ma che vuoi capire tu, vai in cucina a preparare...” (32). Dal verbo *capire* traspare una sicurezza psicologica e una consapevolezza di superiorità, quasi di superbia, che le vengono in aiuto nel momento del bisogno, cioè nel lazzaretto. Del resto, sin dal primo flashback Veronica si rivela più sana di principi e più saggia nonostante il suo mestiere, rispetto a Gaspara, la cameriera. Afferma Veronica: “La verità ...dura più dell’oro... Io ho la memoria troppo corta per snocciolare frottole... Mi confonderei e basta... Non sono una puttana come si deve” (23). Con queste parole Veronica chiaramente si autodistingue dalle altre meretrici perché convinta non solo delle sue doti artistiche ma anche della sua integrità morale che cercherà di difendere da tutti coloro che la metteranno in dubbio.

Da un lato, il ricordo della rabbia e dell’odio verso Paolo danno a Veronica energia vitale a livello fisico, mentre a livello psicologico, gli stessi risvegliano un sentimento di superiorità nei confronti delle altre meretrici e delle donne come Gaspara; dall’altro lato, la rabbia e l’odio sono accompagnati dall’amore e dall’arte, assieme ai quali costituiscono l’ancora di sopravvivenza. Consideriamo adesso proprio i viaggi riguardanti questi ultimi che, per la verità, attirano maggiormente il nostro interesse e soffermiamoci, per esempio, sul flashback in cui la protagonista ricorda l’amore vero, verso Marco. È come se questo sentimento puro verso Marco la arricchisse e la differenziasse dalle comuni meretrici ancor più che le doti d’integrità descritte prima. Veronica ricorda di aver detto a Marco: “Io sarei portata ad amarvi non come una città ma come una persona” (30). Avrebbe potuto dire “come una donna”; invece, con il termine *persona* si riconosceva essere umano, al di sopra delle differenze sessuali. In quel momento, davanti all’amore puro, non aveva importanza essere uomo o donna, né essere ricco o povero, aristocratico o plebeo. Lo stesso Marco le riconosceva una ricchezza interiore che la distingueva da una prostituta qualsiasi o da un’altra cortigiana, tra le oltre duecento presenti a Venezia. Nel ricordo, le suggerisce infatti, “[davanti al re]

siate voi stessa ... con le vostre verità ... le vostre rime” (31). Marco, pur “offrendola” al re, le riconosceva dei valori. Anche Marco qui, avrebbe potuto dire *con i vostri talenti*; invece la scelta di *con le vostre verità* sottolinea la convinzione di Marco che la personalità interiore di Veronica avrebbe colpito il re. Dichiara la stessa Maraini che “continuare ad essere donne ...ha, tutto sommato, ben poco a che vedere con ciò che si fa, bensì con ciò che si è.”ⁱⁱ Il ricordo di questa conversazione con Marco e quello del successivo incontro con il re, non fanno che confermare l’opinione dell’autrice: se da un lato Veronica soffre come donna, dall’altro è orgogliosa del suo stato e consapevole di essere importante, di essere riconosciuta e apprezzata per le sue doti di cortigiana e non per quelle di meretrice.

E siamo arrivati all’amore che salva tutto o dovrebbe. Proprio l’amore di Marco dimostra la doppia sopravvivenza di Veronica, nel momento in cui lui anticipa che lei vivrà, o meglio sopravviverà perché lo ama. Alla fine del secondo atto Veronica ricorda di aver detto a Marco: “Io ancora vi amo...” e che Marco abbia risposto: “Per questo vivrete...” (76). Ma a quale vita si riferisce Marco, a quella fisica o a quella psicologica? Ovviamente ad entrambe. L’Amore puro che prova Veronica, al di là del suo mestiere, e che Marco ricambia pur non potendolo affermare, le dà l’energia necessaria per sopravvivere nei due momenti rappresentati: nel passato e nel lazzaretto. Marco non fa altro che confermarle il sentimento puro e soprattutto la sua capacità di amare, rafforzando con le sue parole l’opinione che Veronica ha di se stessa.

Come si è detto prima, oltre all’amore è nella scrittura che Veronica si realizza o meglio si afferma come identità autosufficiente, affrancata da quella servitù sociale e morale che la legava a un “destino” miserabile. Nell’arte, che conferma e rivela le sue doti intellettuali, lei ricerca e persegue un senso dell’esistenza che va al di là della sua vita sociale, riguarda la sua sfera più intima e personale.

La scrittura, come tutto il dramma, è dunque un viaggio metaforico che la allontana da una condizione interiore di prigionia, la libera e la proietta in mondi sconosciuti e fantastici. Lì, Veronica può vivere un’altra vita, il suo alter-ego può esprimersi senza i limiti e i tabù imposti dalla società. Il suo desiderio di evasione trova nell’arte una possibile via di espressione, forse l’unica a sua disposizione. Dice Maraini nell’Introduzione: “l’intelligenza e l’avvedutezza l’aiuteranno a creare all’interno di quei muri, un giardino silenzioso dove coltivare i

fiori asfittici della contemplazione e del desiderio”(9).

Veronica, ricordando le parole di Domenico, scopre il suo percorso conoscitivo, di rivalutazione e affermazione di se stessa. Afferma Domenico: “avete avuto tempo e agio per istruirvi e raffinarvi. Vi siete fatta ardita e forte per passare attraverso le sette porte dell’oblio e della violenza. Siete riuscita ...”(68). Ed ancora, a proposito della servitù: “la vostra [servitù] era preziosa e di questa preziosità mi sono beato, come di una seconda pelle in cui mi sono avvolto” (68), come se fossero parole che lei recita a se stessa perché sono quelle che lei vuole sentire. Ricorda Domenico dire:

C’era qualcosa di profondamente offensivo e degradante in quel trionfo [con il re di Francia] che vi inchiodava... d’altra parte però, dovete ammetterlo la servitù è stata nutrice per voi... . (68)

Veronica sembra accettare il suo stato di servitù, il suo destino, ma nello stesso tempo ne ricava un utile, come se la servitù fosse il prezzo da pagare per raggiungere quella libertà interiore data dall’arte. Dichiarò M. Grazia Samuelliⁱⁱⁱ:

l’aspirazione artistica di Dacia Maraini rappresenta la necessità di affermarsi come donna tramite la parola [...] nel caso della donna, la parola serve per esporre il non detto e rivelare, attraverso un discorso più libero e flessibile, ciò che nella comunità le è stato da sempre negato: l’esistenza di un proprio corpo parlante, ... di una legittima rappresentazione femminile. (21)

Si è visto come la memoria di Veronica comporti una riconsiderazione ed una rivalutazione della sua personalità rappresentando un’ancora di salvezza. Spostiamo ora l’attenzione sul personaggio di Anzola per evidenziarne soprattutto il ruolo strutturale all’interno del dramma, in relazione al personaggio di Veronica.

Si è supposto all’inizio di questo lavoro, che questo personaggio ha una sua funzione per la sopravvivenza di Veronica e forse prelude a quella di tutte le donne. Nel lazzaretto, anche la suora sembra aver capito che Veronica, col rischio della morte, ha bisogno di energia per tirarsi su, e lo fa provocandole i flashback, chiedendole di raccontarle delle “storie”, dei momenti importanti del suo passato affinché rivivendoli si riattacchi alla vita. Chiede Anzola: “Volete che vi lego alla sedia? ...E ora ecco, raccontémé”. Veronica: “ma cosa?”

Anzola: “I piedi! Ditemi dei piedi” (55). Anzola sembra insistere nel farla parlare, anche dei piedi che potrebbero sembrare soggetti di storie insignificanti. Ma tutto è utile per mantenerla in vita. Forse Anzola non si rende conto che la vera energia non le proviene dall’azione fisica del parlare o del ricordare ma dal rivivere i momenti importanti in cui lei si è sentita orgogliosa e amante, forte e indipendente, episodi in cui ha provato sentimenti umani rendendosi conto che alcuni le erano preclusi.

A questo punto, ci sarebbe da chiedersi se e quale effetto producano tali ricordi su questa. Per tutto il dramma, Anzola viene descritta come una vittima della famiglia prima e della società dopo, a servizio di Dio nel convento e a quello della società nel lazzaretto. Anzola racconta che da bambina era vittima di violenze familiari oltre che della fame, ed insinua che a quindici anni sia stata vittima di uno stupro, forse di un amico del padre (66). Ciò porta a supporre che sia entrata in convento per necessità e non per vocazione. Allora, chi più di lei è legata a quel destino infame della servitù? Proprio i racconti di Veronica però la stimolano a reagire. Dice Veronica “L’ho sempre pensato che sei un po’ tocca” e lei risponde “Mi son più furba di vù”(77). E finalmente, sembra decidere per la prima volta qualcosa di sua spontanea volontà senza che sia dettato dalla necessità, decide cioè di non voler ritornare in convento. Dice “Io in convento da sola non ci voglio tornare” (78). Ed ancora “A me piace girare” (78). Non potrebbe essere questa manifestazione di volontà, un atto di reazione a quel destino che lega tutte le donne? Non potrebbe essere, il messaggio della scrittrice, un invito per tutte le donne a resistere a quel destino e trovare in se stessi la forza per agire?

In conclusione si può dedurre che, nel dramma di Dacia Maraini, Veronica reagisce al pericolo di morte sia a livello fisico che psicologico grazie proprio al suo impellente desiderio di vivere. Il viaggio nella memoria rappresenta la soluzione illuminante della sua vita, come illuminanti sono i flashback della messa in scena che rafforzano, nel ricordo, momenti importanti. Raccontandosi, Veronica conquista la sua libertà interiore e prende coscienza della sua identità di donna e di artista. Arriva ad accettarsi e a valorizzarsi per quello che è, tanto da ritrovare la forza per ricominciare, una volta fuori dal lazzaretto. L’aspetto biologico e quello psicologico, coinvolti dalla memoria, arrivano a coincidere nella loro funzione nel momento in cui la salvezza fisica acquista un senso grazie alla salvezza psicologica. La

conquista della sua identità dà a Veronica un valore esistenziale che le fa superare la crisi fisica e che va al di là del mestiere e del destino stesso. Sa benissimo che oltre a quello di cortigiana gli altri ruoli nella società le sono preclusi e non può che riprendere quel mestiere senza darsi per vinta. In effetti, molto probabilmente, Veronica riprende ad essere cortigiana, però consapevole della sua ricchezza interiore, e “*ciò che è*” sembra bastarle. Indirettamente, Veronica coinvolge Anzola la quale trova anch'essa la forza di sopravvivere fuori dal convento. Si tratta, quindi, di due donne che sopravvivono per loro volontà e autodeterminazione.

Sarebbe qui naturale chiedersi se questo desiderio di vivere, o meglio di sopravvivere, non derivi da una segreta forza interiore che è comune a tutte le donne e le fa lottare, direi, contro quel “sotterraneo delicato e disperante destino femminile”. All'ineluttabilità di questa sorte, Maraini contrappone la forza interiore espressa – per quel gioco di sorte permesso dall'arte – attraverso le parole di un uomo: afferma Domenico “...non si sa con che segreta alchimia femminile...” (68).

NOTAS

ⁱ Maraini, Dacia. Veronica, meretrice e scrittrice. Milano: Bompiani, 1992.

ⁱⁱ Intervista di Lidia Ravera a Dacia Maraini. “Siamo sempre state donne, mai persone.” Corriere della sera, 7 aprile 1987

ⁱⁱⁱ Samuël Weinberg, M. Grazia. Invito alla lettura di Dacia Maraini. South Africa, University of Pretoria, 1993.

BIBLIOGRAFIA

- Ravera, Lidia. "Siamo sempre state donne, mai persone." Intervista a Dacia Maraini. *Corriere della sera*. 7 aprile 1987.
- Maraini, Dacia. *Veronica, meretrice e scrittrice*. Milano: Bompiani, 1992.
- Samueli Weinberg, M. Grazia. *Invito alla lettura di Dacia Maraini*. Pretoria, South Africa: University of Pretoria, 1993.
- Il Grillo. "Il viaggio: per scoprire se stessi." Intervista a Dacia Maraini. *Rai Educational*.
10/3/1998. <http://www.emsf.rai.it/grillo/trasmissioni.asp?d=198>>

***Soldados de Salamina.* “Terapias” para después de una guerra**

Marta del Pozo
UMass- Amherst

El proceso de individuación sería, según Jung, aquella transformación espiritual gracias a la cual el individuo adquiere la madurez de su personalidad, no sin antes haber viajado a su inconsciente para incorporar a su vida consciente los aspectos aún inéditos de éste. Dicho inconsciente, aunque personal, se remite según el psicólogo a imágenes y arquetipos que conformarían lo que popularmente acuñó como el “inconsciente colectivo”, que trascendiendo lo personal, se expande interculturalmente a través del tiempo y del espacio. Ésta es la perspectiva utilizada en el presente estudio de *Soldados de Salamina* (2001), obra del novelista y periodista español Javier Cercas.

El héroe de esta historia que alterna ficción y realidad se adentra desde el momento presente en el pasado de un pueblo, la Guerra Civil española, con el firme propósito de comprender. Esta inmersión en el tiempo es paralela a otra psicológica, aquella que penetra en el inconsciente colectivo del pueblo español. Como resultado, tenemos la trayectoria no sólo vital, sino espiritual y psicológica de un hombre que comienza la narración desde un estado caótico para finalmente surgir interiormente renovado y maduro, procurando así su propio proceso de individuación. En este trabajo, se intentará demostrar cómo *Soldados de Salamina* propone retornar el misterio del inconsciente y se presenta como la narración de un viaje del ser desde su psiquismo más profundo, en tanto hombre universal como concreto, hacia su conciencia. El intento de comprensión sería en última instancia el motor de esta novela que a modo de terapia colectiva revisita el pasado español con el ánimo de curar heridas internas.

I- Los usos psicoanalíticos del mito: Cercas y el mito junguiano de la búsqueda

La idea del viaje psíquico y del retorno supone una inmersión en el mundo del inconsciente. *Soldados* rescata la memoria colectiva

de un pueblo pero también consigue rescatar su inconsciente colectivo. De hecho, en un acto metaficticio, el narrador afirma que “un escritor no escribe nunca acerca de lo que conoce, sino precisamente de lo que ignora” (144), reforzando así el hecho de que *Soldados* ha de leerse como una novela acerca de aquello que es ignorado, lo reprimido en el inconsciente. Jung postula un nuevo mito del héroe, el mito de la búsqueda, según el cual el héroe ha de pasar una serie de pruebas que finalmente le llevarán a un estado de madurez y regeneración. El mito de la búsqueda representa para Jung la estructura universal de la mente, por ello, esta búsqueda que el héroe realiza mediante un descenso a los submundos es paralela a un descenso al mundo inconsciente cuya función es la reintegración de la personalidad. El héroe es por tanto aquel que inconscientemente motivado, supera las pruebas y peligros en pos de una búsqueda y finalmente experimenta una maduración de su personalidad que Jung denomina como un proceso de individuación y define como “the psychological process that makes of a human being an ‘individual’-a unique, indivisible unit or ‘whole man.’” (“integration”³)

Ahora bien, ¿en qué consiste la búsqueda en *Soldados*? La búsqueda es la del narrador/ autor que empieza con un artículo periodístico titulado un “secreto esencial”. Se trata así de la búsqueda de este secreto en sí. El artículo relata la encrucijada de las vidas de varios hombres, Sánchez Mazas y Antonio Machado, envueltos en diversas circunstancias pero en un mismo momento temporal:

Me acordé de Sánchez Mazas y de que su frustrado fusilamiento había ocurrido más o menos al mismo tiempo que la muerte de Machado, sólo que del lado español de la frontera. Imaginé entonces que la simetría y el contraste entre esos dos hechos terribles- casi un quiasmo de la historia- quizá no era casual y que, si conseguía contarlos sin pérdida en un mismo artículo, su extraño paralelismo acaso podría dotarlos de un significado inédito. Ésta superstición se afianzó cuando, al empezar a documentarme un poco, di por casualidad con la historia del viaje de Manuel Machado hasta Collioure, poco después de la muerte de su hermano Antonio. Entonces me puse a escribir. El resultado fue un artículo titulado “un secreto esencial”. (23)

La búsqueda de este “secreto esencial” es el hilo conductor de *Soldados de Salamina*. Es esencial, no en tanto a la satisfacción de las necesidades racionales del ego (para el cual dicho secreto resulta ser inexplicable), sino por destapar su otro significado filosófico, el de la “esencia.” En este sentido, según diría Erich Fromm, la esencia sería aquello “en virtud de lo cual una cosa es lo que es. . . hablando de la esencia del hombre. . . en virtud de lo cual el hombre es hombre” (74).

La sincronicidad, la intuición y las coincidencias son los engranajes de la narración y están paralelamente presentes en el mito de la búsqueda junguiano. Así, los acontecimientos que el narrador relata tras la publicación de su artículo en el periódico, originan una serie de cartas, llamadas, entrevistas y lecturas que comienzan a arrojar luz sobre el suceso y poco a poco terminarán por configurar la narración. La sincronicidad es para Jung “a meaningful coincidence of two or more events, where something other than the probability of chance is involved” (“Structure” 520). La primera muestra de sincronicidad que nos da el autor es mediante el personaje de Aguirre ya que conoce personalmente a uno de los hijos de uno de los amigos del bosque, Jaume Figueras, lo cual resulta en sorpresa para el narrador: “Desde que el relato de Ferlosio despertara mi curiosidad nunca se me había ocurrido que alguno de los protagonistas de la historia pudiera estar todavía vivo, como si el hecho no hubiera ocurrido apenas sesenta años atrás, sino que fuera tan remoto como la batalla de Salamina” (43). El descubrimiento impensable de que uno de los protagonistas de su historia esté aún vivo sirve como motivación del periodista para proseguir con su investigación, llegar a conocer la historia de Sánchez Mazas de mano de testigos directos y recuperar una página del propio diario del falangista, información que incluirá en el relato real de Sánchez Mazas.

Una nueva ocurrencia de sincronicidad ocurre cuando el narrador, a pesar de estar insatisfecho por no tener todas las piezas, da por clausurado su relato real al final del segundo capítulo. Esta falta será suplida instantáneamente a través de otro informador, el escritor chileno y amigo Roberto Bolaños: “Fue allí, entre tazas de té y gintonics, donde me contó la historia de Miralles. No recuerdo por qué ni cómo llegó hasta ella; recuerdo sólo que habló con un entusiasmo inflexible, con una suerte de jubilosa seriedad” (153). Efectivamente,

el hecho de que Miralles sea el hombre que Cercas está buscando, es poco probable. Sin embargo, una noche, desvelado, el narrador tiene la certitud de que sí lo es:

Y en aquel momento, con la engañosa pero aplastante lucidez del insomnio, como quien encuentra por un azar inverosímil y cuando ya había abandonado la búsqueda (porque uno nunca encuentra lo que busca, sino lo que la realidad le entrega) la pieza que faltaba para que un mecanismo completo pero incapaz desempeñe una función para la que ha sido ideado, me oí murmurar en el silencio sin luz del dormitorio: “es él.” (165)

Se manifiesta aquí otro de los elementos que Jung estudia como presentes en el camino de la individuación, un conocimiento intuitivo que parece otorgarle a su protagonista la certeza de que éste se trata del engranaje para que un mecanismo cumpla una función, en este caso, que el propio Cercas realice y finalice su búsqueda. Para Jung, “In intuition a content presents itself whole and complete, without our being able to explain or discover how this content came into existence. . . Intuitive knowledge possesses an intrinsic certainty and conviction” (“Psychological” 453). Este conocimiento es a su vez una manifestación del inconsciente ya que el propio narrador relata cómo se oye murmurar a sí mismo estas palabras y cómo el conocimiento se manifiesta al margen de una voluntad consciente. Efectivamente, el inconsciente halla sus formas de manifestarse a través de los sueños, las fantasías o las visiones. La que Cercas experimenta ahora podría ser mismamente una visión, una *reverie*, dado la “engañosa pero aplastante lucidez del insomnio” en la que ocurre, el mundo de la entrevela.

La individuación demuestra precisamente la ocurrencia de este hecho, “it reflects psyche’s striving to harmonize its conscious and unconscious contents, and it is the natural and spontaneous urge for self-realization and wholeness, the quest for meaning” (Moacanin 33). Ésta es la búsqueda que el narrador emprende, la coordenada o el hilo principal que sirve de engranaje para la narrativa y que constituyen la imagen del laberinto que también se hace patente en la psicología junguiana^{iv}: “one of the oldest images of the mystery of life, death, transformation and return is the labyrinth (the

individuation path is also like a labyrinth) in which we fear to lose ourselves”(Whitmont 88). Inmerso en su propio laberinto^v, Javier Cercas ha de indagar, conectar y hallar sus propias respuestas, siempre teniendo en cuenta las señales que actúan como el hilo de Ariadna al permitir salir a Teseo del laberinto de Minotauro. Es el deber del narrador, pero también del lector, reconocer pues los eslabones, las cadenas y las cuerdas dispersas en las páginas de *Soldados* para que la búsqueda de este secreto esencial se haga manifiesta en el proceso de individuación del narrador y llegue finalmente a buen término.

II- El descenso al mundo del inconsciente, el bosque de El Collell

Un elemento reconocible para la psicología junguiana al respecto del mito de la búsqueda como manifestación mítica de un proceso psíquico, la individuación, es el descenso a los submundos. Este descenso se trata de “a conscious self-immersion in the ‘womb’ of the unconscious in order to emerge as a mature individual. The mythical descent into the underworld is a voluntary sacrifice or ‘death’ of consciousness, in order to secure rebirth in the sense of putting oneself back in touch with the source of wholeness” (“Integration” 16). En este sentido, en la novela reina la omnipresencia de un bosque, interpretable como el mundo del inconsciente al que el héroe desciende para poder incorporar este material conscientemente a su realidad. El bosque es el escenario del misterio y de lo desconocido por antonomasia. Supone la entrada en el mundo de las Hades, tal como ocurre en la *Metamorfosis* de Ovidio o en el encantamiento de Euridice, la amada de Orfeo. Presente tanto en los cuentos, como en los mitos, el bosque permea estas narraciones. Tal como indica Vladimir Propp en *Las raíces históricas del cuento*: “El héroe del cuento, sea el príncipe, la hijastra expulsada del hogar o, el soldado desertor, se encuentra invariablemente con un bosque, y, además, en él, dan comienzo sus aventuras. Este bosque no se describe nunca con más detalles. Es densísimo, oscuro, misterioso, un poco convencional, no del todo verosímil” (76). Curiosamente, el bosque de El Collell es descrito por Miguel Aguirre al narrador en términos similares a la descripción dada por Propp. No sólo coincide en su descripción sino también en la presencia de soldados desertores y huidos:

Aguirre evocó entonces una enorme mole de piedra asediada por bosques espesísimos de pinos y tierra caliza, un territorio montañoso, agreste y muy extenso, sembrado de masías y pueblecitos aislados (...) en los que, durante los tres años de la guerra, operaron numerosas redes de evasión que, a cambio de dinero (a veces también por amistad o incluso por afinidades políticas), ayudaban a cruzar la frontera a víctimas potenciales de la represión revolucionaria, así como a jóvenes en edad militar que deseaban eludir el reclutamiento forzoso ordenado por la República. Según Aguirre, en la zona abundaban también los emboscados, gente que, porque no podía costearse los gastos de la huida o no acertaba a entrar en contacto con las redes de evasión, permaneció oculta en el bosque durante meses o años. (36-7)

Además de la presencia de un bosque, los personajes y las acciones transcurridas en la obra son identificables en la morfología del cuento que recoge el teórico: la entrada en el mundo de los muertos (el mismo fusilamiento), la importancia de la comida, la mujer que da de comer y beber al héroe (Maria Ferré), la casa en el bosque y la intervención de los que Propp denomina “donantes-ayudantes” (los “amigos del bosque”) también están presentes en la obra. El propio de Sánchez Mazas que el narrador recupera de manos de uno de los hijos de los amigos del bosque reproduce estos hechos:

Instalado casa bosque- Comida- Dormir pajar- Paso soldados.

3- Casa bosque- Conversación viejo- No se atreve a tenerme en casa- Bosque- Fabricación refugio.

4- Caída de Gerona- Conversación junto al fuego con los fugitivos- El viejo me trata mejor que la señora.

5- Día de espera- Continúo refugio- Cañones-

6- Encuentro en el bosque con los tres muchachos- Almuerzo medianamente en la cocina de los amigos.
(57)

La incorporación de todos estos elementos modifican la atmósfera de los hechos narrados como históricos y le otorgan un halo misterioso y novelesco a la narración

Pero la presencia del bosque supone también la presencia de un ritual, una transformación del héroe sujeto a un rito de iniciación.^{vi} En este sentido, el fusilamiento podría tener las connotaciones de un rito colectivo. Enfrenta a Sánchez Mazas con una muerte de la que es capaz de escapar dos veces consecutivas. La segunda, que supone el enfrentamiento directo y personal con el enemigo, el momento de la mirada que intercambia con el soldado republicano, supondría el culmen de este rito de iniciación ya que la salvación de su vida supone un nuevo renacer para Sánchez Mazas. El narrador omnisciente de la segunda parte relata este pasaje de la narración:

El soldado le está mirando; Sánchez Mazas también, pero sus ojos deteriorados no entienden lo que ven: bajo el pelo empapado y la ancha frente y las cejas pobladas de gotas la mirada del soldado no expresa compasión ni odio, ni siquiera desdén, sino una especie de secreta o insondable alegría, algo que linda con la crueldad y se resiste a la razón pero tampoco es instinto, algo que vive en ella con la misma ciega obstinación con la que sangre persiste en sus conductos y la tierra en su órbita inamovible y todos los seres en su terca condición de seres, algo que elude a las palabras como el agua del arroyo elude a la piedra, porque las palabras sólo están hechas para decirse a sí mismas, para decir lo decible, es decir todo excepto lo que nos gobierna o hace vivir o concierne o somos o es este soldado anónimo. (102)

En este pasaje, a través de la mirada, el soldado experimenta una unión de su subjetividad con el mundo que le rodea, una actividad interna que se proyecta en su sangre, en la tierra, en el universo y en todos los “seres en su terca condición de seres,” en todo lo que existe en su esencia y que, incomprensible para las palabras, no es susceptible de ser traducido al lenguaje, sólo experimentado. Y evoca “una especie de secreta o insondable alegría, algo que linda con la crueldad y se resiste a la razón pero tampoco es instinto.” Al resistirse

a la razón, también lo hace al lenguaje, y al resistirse al instinto, supone un rechazo a la teoría freudiana ya que el regreso al barbarismo *sí* se convierte en un acto evitable. Ante el deber de disparar y dar muerte, el soldado muestra una reacción de talante antitético, la alegría que se desprende de un acto de libre albedrío que supone la supervivencia de su especie, de esos seres en su terca condición de seres.

Para la psicología junguiana, la mente tiene una tendencia de atraer los elementos inconscientes y en esta lucha se produce una tensión que será de mayor envergadura, cuanto más acentuada sea la naturaleza de los opuestos, la tesis y la antítesis.^{vii} La confrontación visual de estos dos personajes también antitéticos supone el nacimiento de una experiencia que trasciende un determinado espacio e historicidad, una síntesis que se presenta a partir de la unión de opuestos. En su estudio comparativo de la religiones Jung señala el mandala budista como equivalente visual de este proceso transformador, el cual supondría la conjunción final más importante: “the union of the whole human being with *unus mundus*, the one world. This is when the individual psyche touches eternity, the identity of the personal with the transpersonal” (Moacanin 39). Así, significante de una alquimia espiritual, esta transformación también se podría considerar como rito de iniciación en el propio Sánchez Mazas al operarse en él la proyección de la alegría del soldado. Sánchez Mazas surge una regeneración y prueba de ello son los versos de Ezra Pound que instantánea e inconscientemente acuden a su mente para expiar su conciencia cristiana.

Efectivamente, como dice el narrador, no sabemos lo que el soldado pensó, pero sí lo que sintió, una “secreta e insondable alegría” que surge como acto refractario a la aniquilación de un individuo y es evocado con una simple mirada. En esta mirada reside el sentido de la existencia de un libro cuya ilustración en portada es también otra mirada^{viii} que se enfrenta con la del lector. Actuando como corazón del libro, de este icono visual o mandala, se dispara un acto que engendra múltiples proyecciones: sobre el propio Sánchez Mazas, sobre el propio narrador, sobre el autor que lleva el mismo nombre y finalmente sobre nosotros lectores. El descenso al bosque, al pasado y al mundo del inconsciente supone pues someterse a este rito de iniciación para experimentar un renacer.

III- Hacia el misterio de la existencia, un Buda llamado Miralles

La psicología junguiana y el proceso de individuación tiene su homólogo en la filosofía budista. Si bien la idea del mandala representa para Jung el equivalente visual del proceso de la individuación mediante la conjunción de los opuestos, la imagen de Buda como personificación de la emancipación del sufrimiento y la liberación establece un objetivo paralelo a la cura de las almas, que es precisamente la tarea que Jung persigue en su acercamiento al psicoanálisis. El personaje de Miralles es asociado a lo largo de la obra a la figura de buda: “Miralles llegaba cada año a principios de agosto. Bolaño lo recordaba al volante de su rulot, con sus saludos de escándalo, su sonrisa descomunal, su gorra calada y su tremenda barriga de buda” (154); “durante la guerra se prometió a sí mismo que, si conseguía sobrevivir, iba a pasarse el resto de su vida bebiendo buen vino, ‘y hasta hoy he cumplido’, añadía palmeándose su desnuda y feliz barriga de buda” (161). La idea de la iluminación de buda se adjudica al personaje en estas líneas: “Miralles me chistó y me volví y lo vi, gordo e iluminado por la luz escasa de una farola, erguido y con el puño en alto” (179).

Del mismo modo, la insondable alegría que reina en los ojos del soldado en el transcurso de una mirada que profundiza sobre el sentido de la vida, la renuncia a la heroicidad que reniega de los halagos a su ego y el “noble silencio” que acompaña a este acto son todos aspectos que le adscriben a esta filosofía de aceptación. El personaje del soldado que más tarde el narrador, en su afán detectivesco intuye que es el mismo Miralles del que Bolaños le habla, está construido en base a un sentimiento de alegría que permea su descripción en la narrativa. Se trata de una alegría que se proyecta sobre los que le rodean y que prima en un pasaje de la narración en el que, creando una atmósfera mágica, es capaz de aunar a vigilantes y a prisioneros, momentos antes del fusilamiento. Así, el soldado es recordado por Angelats, uno de los amigos del bosque, tal como Sánchez Mazas la recuerda. Posteriormente el narrador reproduce la escena desde un punto de vista omnisciente.

Aquella tarde se puso a cantar *Suspiros de España* en voz alta, y sonriendo y como dejándose arrastrar por una fuerza invisible se levantó y empezó a bailar por el jardín con los ojos cerrados, abrazando el fusil

como si fuera una mujer [...] mientras él arrastraba sus fuertes botas militares por la gravilla sembrada de colillas y de restos de comida igual que si fueran zapatos de bailarín por una pista impoluta, y entonces, antes de que acabara de bailar la canción, alguien dijo su nombre y lo insultó afectuosamente y entonces fue como si se rompiera el hechizo, muchos se echaron a reír o sonrieron, nos echamos a reír, prisioneros y vigilantes, todos, creo que era la primera vez que me reía en mucho tiempo. (122)

No sólo la mirada del clímax de la obra o este pasaje así lo demuestran, sino que el encuentro final del narrador con Miralles en una residencia de ancianos en Dijon, en Francia, consigue transmitir un leve vestigio de aquella ilusión con una leve sonrisa en el anciano. La clave de esta alegría, según Miralles, es algo tan simple como sus propias palabras demuestran: “Estamos vivos, ¿no?” (189), le dice a Cercas en el momento en el que el viejo sonríe por primera vez. Así pues, reina en torno a su aparición en el texto una atmósfera que enfatiza aspectos como la contemplación, la sabiduría práctica, la aceptación del sufrimiento y la alegría que surge de la no-identificación y por lo tanto de la liberación, como aspectos básicos en que la filosofía budista reconoce el dolor y el sufrimiento pero es capaz de trascenderlos. El acto de liberación en el momento de la mirada ha de ser analizado bajo los parámetros del libre albedrío del hombre y no a su sometimiento a las jerarquías impuestas por la sociedad y respondería a un acto entendido en su concepción militarista como “desacato”.

Otro aspecto de la narrativa relacionado con el budismo es la aparición del “noble silencio”^{ix} como la negativa tajante de Miralles de proclamarse héroe en su respuesta a aquella pregunta que tanto ha inquietado al narrador, a la verdad que busca: qué es lo que aquel soldado debió pensar en aquel momento.

-¿Qué cree usted que pensó?

-¿El soldado?-Me volví hacia él. Con todo su cuerpo apoyado en el bastón, Miralles observaba la luz del semáforo que estaba en rojo. Cuando cambió del rojo

al verde, Miralles me fijó con una mirada neutra. Dijo:
: Nada.

-¿Nada?

-Nada. (203)

La alusión a la filosofía budista, en contraposición con la religiosa católica adjudicada a Mazas, nos remite a un determinada actitud ante el mundo, el dolor y el sufrimiento. Del mismo modo, el budismo supone un despertar de la conciencia colectiva. Es en “la demanda de un sentimiento moral de la humanidad” (Román 302) en donde la filosofía budista encarnada en Miralles se alinea con una línea de pensamiento que intenta rescatar la enajenación causada en el ser por un sentimiento de sufrimiento y dolor terreno. Esta filosofía, subyace al personaje de Miralles en su modo de entender la relación del hombre con el mundo. Las asociaciones simbólicas que se desprenden de su personaje son como subyacentes a un orden utópico y humanista en el que la idea de una deidad religiosa como fuente de toda ética cede el paso a un sentimiento de “religiosidad atea” (Fromm 179). Por ello, el budismo haría su aparición en la obra no ya como religión entendida en términos metafísicos sino en relación a su etimología primaria (de volver a ligar, a unir, en este caso al ser con otros seres). De estas implicaciones éticas se deriva finalmente un acto terapéutico ya que “el pensamiento budista está impregnado no sólo de elementos filosóficos y religiosos, sino también de elementos psicológicos” (Román 297).^x Por todo ello, la psicología junguiana se nutre de todos estos elementos. El proceso de individuación tendría el mismo sentido para Jung, la aceptación de todo aquello que nos conforma, lo consciente y lo inconsciente y el deber de integrarlos con sabiduría para que tenga lugar la verdadera terapia espiritual.

IV- La individuación de Javier Cercas

Después de seguir el rastro de Miralles hasta Dijon, Francia, conocer a este hombre y no obtener una respuesta definitiva a su pregunta, qué fue lo que el soldado debió de haber pensado, el narrador da por concluida su búsqueda y emprende un viaje de regreso. Las últimas palabras de la narración describen su estado

anímico y sus reflexiones personales al final de esta odisea presentan un proceso de composición de todo el conjunto, ya que con ellas, el autor reintegra y da sentido a todas las partes de la narrativa a un nivel estructural y temático al mismo tiempo que supone la integración de la personalidad de un sujeto anteriormente fragmentado. Constituyen pues un todo que recopila diferentes aspectos de la narrativa: da por finalizada una búsqueda y con ella su relato real, su libro, pero también suponen la integración final de la personalidad del narrador, el fin del proceso de individuación. Así pues, este viaje físico de retorno resulta ser paralelo a otro que ha ocurrido en su psiquismo. Se trata por lo tanto de evocar la idea del viaje, tanto metafórico como literal, en la trayectoria del personaje de Cercas y enfatizar el cambio, el dinamismo y la nueva realidad que finalmente aflora para dar sentido a sus pasos, a su vida, a su carrera y a su libro. La reintegración de su personalidad se observa en varios niveles identitarios: el social, el profesional y el personal o espiritual. Aflora en Cercas el deseo de establecer un estrecho lazo de unión con los seres que han transitado el libro, de formar una familia en donde las carencias de cada uno sean suplidas:

Y me arrepentí de no haberle permitido a Conchi que me acompañara a Dijon y por un momento imaginé el placer de estar allí con ella y con Miralles y también con Bolaño, imaginé que entre los tres convenceríamos a Bolaño como quien va a Stockton, y Bolaño iría a Stockton con su mujer y su hijo, y los seis alquilaríamos un coche y haríamos excursiones por los pueblos de los alrededores y formaríamos una familia estrafalaria o imposible y entonces Miralles dejaría de ser definitivamente huérfano (y quizá yo también) y Conchi sentiría una nostalgia terrible de un hijo (y quizá yo también). (206)

El rescate del personaje de Miralles del olvido supone en la mente de Cercas una salvación bidireccional de orden patriarcal. A partir de ésta, el narrador se plantea incluso la posibilidad de otra evolución biológica, la de ser padre. Miralles parece ser el lazo de unión, un eslabón perdido que da sentido a la vida del narrador y le ayuda a darse cuenta de la importancia de los demás en su vida, de su amigo

Bolaños y su novia Conchi, con lo que supone una apertura y estrechamiento de los lazos sociales. Finalmente, tiene lugar la reintegración a nivel estructural de la obra paralela al clímax de su propia individuación, el proceso mediante el cual, el inconsciente del narrador, portador de todo un bagaje vivencial, se encamina a la redención de su propia personalidad:

Vi mi libro entero y verdadero, mi relato real completo, y supe que ya sólo tenía que escribirlo, pasarlo a limpio, porque estaba en mi cabeza desde el principio [...] hasta el final, un final en el que un viejo periodista fracasado y feliz fuma y bebe whisky en un vagón restaurante de un tren nocturno que viaja por la campiña francesa entre gente que cena y es feliz y camareros con pajarita negra, mientras piensa en un hombre acabado que tuvo el coraje y el instinto de la virtud y por eso no se equivocó nunca o no se equivocó en el único momento en que de veras importaba no equivocarse, piensa en un hombre que fue limpio y valiente y puro en lo puro^{xi} y en libro hipotético que lo resucitará cuando esté muerto, y entonces el periodista mira su reflejo entristecido y viejo en el ventanal que lame la noche hasta que lentamente el reflejo se disuelve y en el ventanal aparece un desierto interminable y ardiente y un soldado solo, llevando la bandera de un país que no es su país, de un país que es todos los países y que sólo existe porque ese soldado levanta su bandera abolida, joven, desharrapado, polvoriento y anónimo, infinitamente minúsculo en aquel mar llameante de arena infinita, caminando hacia delante bajo el sol negro del ventanal, sin saber muy bien hacia dónde ni con quién va ni por qué va, sin importarle mucho siempre que sea hacia delante, hacia delante, hacia delante, siempre hacia delante. (209)

Con estas palabras, el narrador confiesa ver su libro entero, su “relato real completo,” un relato que comienza con las mismas palabras que abren la narración: “Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del

fusilamiento de Sánchez Mazas.” Para el lector, esta es información nueva. Sabemos que el narrador se propone escribir un libro pero no es hasta esta última página cuando descubrimos que es el mismo que hemos estado leyendo hasta este momento. Estructuralmente, la obra plantea la misma trayectoria que temáticamente también propone, el regreso a los orígenes, en este caso, del proceso creativo. Esta clausura, que se realiza a base de silencios (ya que no sabemos con certeza si Miralles es o no el mismo soldado que Cercas busca). Pero esto, ya no parece importarle al narrador, conocedor finalmente del hecho de que las palabras no sirven para explicar lo que nos gobierna, lo que nos hace vivir. Y recordemos aquí el epígrafe del libro tomado de *Los Trabajos y los días*, de Hesíodo: “Los dioses han ocultado lo que hace vivir a los hombres”.

El acto de la individuación no conoce límites históricos y elimina las barreras de tiempos para situarse en un plano ahistórico, mítico y original. En consonancia con la corriente postmoderna se trataría de eliminar barreras temporales y sumirnos en un presente eterno o ahistórico. Este ocurre mediante un acto de desdoblamiento en el que el narrador habla de sí mismo en tercera persona, “un viejo periodista fracasado y feliz”, y está apoyada por el hecho de ver su imagen reflejada, “su reflejo entristecido y viejo en el ventanal que lame la noche” (209). Esta imagen se disolverá y dará a otra de carácter mítico y arquetípico, con lo que tiene lugar una yuxtaposición de su inconsciente y su parte consciente que supone el fin de la reintegración de la personalidad.

Estas palabras del narrador hablando para sí mismo y para nosotros, observando el reflejo de su rostro y posteriormente al hombre caminar por el desierto en su imaginación, además de sumirnos en el inconsciente del narrador, produce también en los lectores una sensación de ahistoricidad provocada por la atmósfera mítica y simbólica. En su inconsciente revive al hombre arquetípico: caminando sólo en el desierto alzando la bandera de un país que no es el suyo se descubre la unión de un mesianismo judío y el humanitarismo, el retorno de las tribus de Israel a su tierra prometida. El simbolismo del desierto es inequívoco; se trata del lugar propicio para la revelación divina, “the climate par excellence of pure, ascetic spirituality—of the consuming to fthe body for the salvation of the soul” (Cirlot 79). El “mar llameante de arena infinita” ilustra la simbología del arquetipo solar como fuerza espiritual y ritual de

conversión o transfiguración, la fuerza encendida en el hombre tantas veces abrazada por los místicos y la culminación de la individuación como alquimia espiritual. “Infinitamente minúsculo en aquel mar llameante de arena infinita”, y a pesar de su pequeñez, hay “un país que es todos los países y que sólo existe porque ese soldado levanta su bandera abolida”, es una nueva instancia del pensamiento humanista en todo su esplendor: el hombre como centro del universo. Para Jung:

When we are in touch with universal meanings, with the powerful archetypal expressions which we have observed as being inherent in basic human nature (not mere constructions of the conscious mind), we find that new impulses enter our lives. Psychic development can be initiated anew, the energy at the center of the complex can be redirected, and we discover ourselves, in the process of discovering the “other,” who attempts to enter through the myth, that is, to find its actualization in our individual lives. (Whitmont 83)

Las fuerzas míticas permiten pues que “el otro” entre en nuestra conciencia al descubrir en ellas valores universales que permean un inconsciente colectivo, fuerzas que acentúan su presencia en aquellos momentos en el que el ser humano se enfrenta con la muerte y se plantea su propia trascendencia al margen de “nuestra terca condición de seres.” El mito es utilizado en *Soldados* como una herramienta terapéutica ya que permite entrar en la memoria colectiva y en el inconsciente colectivo español para así comprender intelectualmente la creación de los discursos ideológicos, lo cual, como el propio Cercas dice, no es sinónimo de justificar. La reconciliación con el momento presente precisa una reconciliación con los fantasmas del pasado, con el trauma español, para que se pueda mirar hacia el futuro.

El rastreo que el autor realiza en la memoria colectiva española supone, como hemos visto, un proceso de recuperación del llamado inconsciente colectivo. Gracias a esta labor de rescate existe una confrontación con los ecos y los fantasmas del pasado. El texto crea así un habitáculo para ellos, un espacio en donde estos pueden

cohabitar con la experiencia presente para lograr un mayor grado de entendimiento que nos permita asimilar nuestro pasado, integrarlo en el ahora y mirar hacia el futuro con ilusión. Si, como dice Cercas, el hijo de un pasado imposible es un futuro también imposible, *Soldados de Salamina* abre con sus páginas las puertas a la posibilidad de todos los tiempos, pretéritos, presentes y futuros. El texto cobra forma de una narración épica postmoderna de la humanidad y para la humanidad ya que es en comunicación continua con el lector en donde éste ve reflejado su tiempo y su espacio vital, en donde éste se reconoce como aquel hombre universal o en su caso, como ciudadano español. En todo caso, el mensaje transmitido es el mismo: una utopía que aún está por cumplirse si el hombre mantiene esa llama de la justicia encendida y prosigue su camino *hacia delante, siempre hacia delante...*

NOTAS

^{iv} Aunque Freud también aplicaría la terminología del hilo para sus sesiones psicoanalíticas. Lo denominaría el “hilo rojo”, aquel que el psicoanalista ha de seguir para no extraviarse entre los múltiples síntomas psíquicos de sus pacientes.

^v Miller, autor del famoso libro *Ariadne's Thread, Storylines*, estudia la figura del laberinto en las composiciones de carácter mítico. En ellas, “linear terminology describing narrative tends to organize itself into links, chains, strands, figures [...] To identify line terminology used for stories, bit of string by bit of string, will be to cover the whole ground.”(19)

^{vi} Se pregunta Propp: “¿Por qué sucede que en todo el mundo, en los lugares en que este rito se celebra, tenía lugar siempre, inevitablemente en un bosque o en una espesura? Se pueden hacer muchísimas conjeturas, afirmar, por ejemplo, que el bosque aseguraba la posibilidad de celebrar el rito en secreto: ocultaba el misterio” (77).

vii “The tension between “thesis” and “antithesis” not only generates a dynamic life tension toward motion and flux; it also presses toward the creation of an encompassing third, a “synthesis” which modifies, transforms and eventually supersedes the original opposing two. . . The constant flux and transformation are, seemingly, demanded by life. (Whitmont 295)

viii La ilustración de la cubierta de la edición de Tusquets tiene lugar durante una ceremonia de despedida a los voluntarios de las Brigadas Internacionales. Fue tomada en Barcelona, el 25 de octubre de 1938.

ix Buda reconoció a través de su propia experiencia que las especulaciones filosóficas y metafísicas carecen por sí solas de valor: “Only our knowledge gained through direct experience has life-giving value. For this reason Buddha maintained the ‘noble silence’ when asked metaphysical questions on the nature of the absolute, ‘the eternal truths.’ Instead he pointed out the way and insisted that each of us individually must find the solutions to our fundamental existential problems” (Moacanin 49). Frente a la expresión oral manifiesta en la actitud cristiana del creyente en el rezo, el budismo acentúa el silencio como motor de la liberación. Entre los estudiosos del budismo, los japoneses Minoru Nambara y Shizuteru Ueda sostienen que “Dios es nada.” Así, el estado meditativo en que se basan es “la esfera de la nada,” un trance místico que se alcanza mediante meditación yóguica, en que la mente trasciende todo objeto aparente, y permanece fija en el pensamiento de la nada [...] la ‘esfera de ni-cognición-ni-no-cognición’” (Román 305).

x En su vertiente psicológica, el budismo ha sido pues analizado como una terapia.: “Esta enseñanza se presentaba como una terapéutica, como un método o una cura, como un sistema y proceso de curación. La presencia en una estructura cuádruple es análoga a la que era común en la práctica médica de la época del Buddha: diagnosticar la enfermedad, identificar su causa, determinar si es posible la curación y prescribir el tratamiento idóneo. Este hecho subraya claramente que el budismo pretendía ser una terapéutica del espíritu y nada más.” (Román 307)

^{xi} Hay un poema que parece estar en el subconsciente del autor al describir al personaje de Miralles con esta descripción, “un hombre que fue limpio y valiente y *puro en lo puro*.” Me refiero a un poema del autor catalán Joan Vinyoll, “La medida de un hombre.” En un artículo publicado por Javier Cercas en El País Semanal el 21 de septiembre de 2003, “Llanto por un guerrero,” el autor rescata este poema como homenaje a su recién fallecido amigo Bolaños, cuya presencia como personaje es vital en el transcurrir de Soldados. Estos son los versos que le dedica: “Bien pensado, los días/ de juventud valen mucho / para no darles un alto precio. / Si fueron ricos en fuego y en acción y disponibles / para todo (...) / Si fuiste / fracaso, anhelo, soledad y reserva / de la chispa que enciende bosques / y no sólo / proyecto avaro de ganancias / de hipócrita dominio, / sobre todo si fuiste *puro en lo puro* / diré que has dado / la medida de un hombre.” Se despide finalmente Cercas de su amigo Bolaño: “Adiós, amigo. Y acuérdate de nosotros cuando estés en el paraíso.”

OBRAS CITADAS

- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- . "Llanto por un guerrero". *El país semanal*. 21 Sept, 2003.
- Cirlot, J.E. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge and Keagan, 1962.
- Eliade, Mircea. *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*: Gallimard, 1952.
- Fromm, Erich. *El humanismo como utopía real*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Jung, Carl Gustav. *The Collected Works of C.G. Jung*. Princeton: Princeton U. P. (Bollingen Series XX); Londres: Routledge & Kegan Paul; especialmente: Vol. 8. *The Structure and Dynamics of the Psyche*. 1960.
- . *The integration of the personality*. Londres: K. Paul, Trench, Trubner & co, 1940.
- . *Psychological Types*. Princeton: Princeton U. P, 1971.
- Miller, Hillis J. *Ariadne's Thread: Story Lines*. New Haven: Yale U. P, c1992.
- Moacanin, Radmila. *The Essence of Jung's Psychology and Tibetan Buddhism*. Boston: Wisdom Publications, 2003.
- Propp, Vladimír. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998.
- Román, María Teresa. *Sabidurías orientales de la antigüedad*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- Whitmont, Edward C. *The symbolic Quest. Basic concepts of Analytical Psychology*. Princeton: Princeton U. P, 1969.

In viaggio con Alessandro Baricco

Pierluigi Erbaggio
Wayne State University

Nel settembre del 2004 Alessandro Baricco ha portato in giro per l'Italia uno spettacolo di lettura chiamato *Racconto dell'Iliade* tratto dal suo lavoro di riscrittura dell'opera omerica *Omero, Iliade* (2004). La scelta dello spettacolo itinerante e di Omero ci porta a capire il legame dell'autore con il tema del viaggio. La scrittura stessa rappresenta un viaggio per Baricco, che, a proposito del romanzo *City* (1999), suggestivamente disse: "Ci ho viaggiato per tre anni, in *City*. Il lettore, se vorrà, potrà rifare la mia strada. È il bello, e il difficile, di tutti i libri: si può viaggiare nel viaggio di un altro?" (dust jacket). Per rispondere a questa domanda e spiegare come si arriva dal viaggio della scrittura a quello della lettura, analizzerò i primi tre romanzi di Baricco *Castelli di Rabbia* (1991), *Oceano mare* (1993) e *Seta* (1996) alla ricerca degli elementi (oggetti, mezzi di trasporto e itinerari, ma anche tecniche di scrittura) che, presenti nei romanzi, rendono concreta l'idea del viaggio. Illustrerò, inoltre, la natura di questi viaggi per i personaggi-viaggiatori, tra linearità e circolarità. Spiegherò, infine, come le storie e i movimenti passano dalla fisicità della descrizione del racconto, al viaggio metaforico dei lettori, un viaggio emozionante e tutto interiore, tra sogno ed esotismo: è un viaggio che ogni lettore può iniziare seguendo i passi dei personaggi di Baricco e proseguire, alla fine della lettura, meditando sulla propria esistenza e, magari, decidendo di lasciare più libero "il narratore che si portano dentro e che gli racconta la vita" (*Castelli di rabbia* 117).

Gli incipit dei tre romanzi presi in esame trasportano immediatamente in un mondo nuovo. Vediamo quali scelte linguistiche e lessicali determinano una sensazione di estraneamento dalla pagina scritta. Un "calesse", per esempio, accoglie il lettore nella prima pagina di *Castelli di Rabbia*. Il calesse trasporta Arold e un "pacco" che "ha l'aria di venire da lontano" (15). I nomi dei luoghi e dei personaggi, alcuni dei quali sono già presenti nell'apertura del romanzo, contribuiscono ad aumentare la sensazione di allontanamento dalla pagina: Brath, signora Rail, Quinnipak. In *Oceano mare*, incontriamo invece "sabbia", "colline", "mare", "spiaggia", e "vento che sempre soffia da nord" che creano uno

scenario più familiare prima di leggere della presenza di “un uomo e di un cavalletto da pittore” che sono “minuscola eccezione posatasi sulla perfezione della spiaggia sterminata”. L'uomo è un pittore, Plasson, che “dipinge il mare con il mare” (11). Un lunga frase apre, infine, *Seta*:

Benché suo padre avesse immaginato per lui un brillante avvenire nell'esercito, Hervé Joncour aveva finito per guadagnarsi da vivere con un mestiere insolito, cui non era estraneo, per singolare ironia, un tratto a tal punto amabile da tradire una vaga intonazione *femminile*. (7)

La sensazione di allontanamento qui è raggiunta, malgrado le precise e ripetute indicazioni temporali presenti nel resto del breve capitolo, grazie ad aggettivi provenienti dalla stessa famiglia semantica come “insolito”, “estraneo”, “singolare”, “vaga”, un verbo come “immaginare” e dalla natura concessiva del periodo stesso. Che sia parlando di luoghi indefiniti o di personaggi dalle caratteristiche peculiari o di oggetti dall'aurea fiabesca e magica, Baricco, già nelle aperture dei suoi romanzi, gioca con il linguaggio muovendosi tra realismo e fantastico per ammaliare i lettori prendendoli per mano e trasportandoli in luoghi esotici e lontani, nel tempo e nello spazio.

Altri sono gli elementi presenti nei tre romanzi che ci riportano al tema del viaggio. In *Castelli di rabbia*, si possono considerare quale punto di riferimento i coniugi Rail. Il signor Rail, proprietario di una fabbrica di vetro, è un viaggiatore. I suoi viaggi sono sempre misteriosi: “Lui, semplicemente, partiva. (...) Dove andasse, nessuno lo sapeva (21). I suoi ritorni a casa sono annunciati dall'arrivo alla signora Rail di un pacco contenente un gioiello. Il progetto del signor Rail è quello di far costruire una linea ferroviaria (da notare il gioco metonimico creato intorno al cognome del personaggio) di duecento chilometri che vada sempre dritta. La signora Jun Rail, incontrata dal signor Rail nel porto di Morivar mentre si prepara a partire con una nave e che riparte da Quinnipak dopo trentadue anni per, finalmente, partire e così adempiere al suo destino: portare un pacco, contenente un libro, in un *laggiù* non meglio precisato. In *Oceano mare*, la sovrastruttura del romanzo stesso rappresenta il racconto di un viaggio. I personaggi sono tutti nella “Locanda Almayer” che si trova in riva al mare e che dà il nome alla prima parte. Nella seconda parte, “Il ventre del mare”, si legge di un naufragio e si scopre che i personaggi del romanzo provengono tutti

dalla tragica fine della fregata *Alliance*. Il romanzo si chiude con la terza parte, intitolata “I canti del ritorno”, in cui si racconta la conclusione delle storie di tutti i personaggi che occupano le sette stanze della locanda. In *Seta*, il racconto del viaggio diventa esplicito. Per quattro volte, (alle pagine 22 e 29, 31 e 40, 50 e 59, 67 e 77-78) ci viene raccontato dei viaggi in Giappone di Hervé Joncour e dei suoi ritorni in Francia, con dettagli sugli itinerari, attraverso Germania, Austria e Siberia, e sui mezzi di trasporto, cavalli, navi, e treni. Per altre tre volte (alle pagine 37, 54, 71), inoltre, si parla degli spostamenti di Hervé in Giappone e del suo vagabondare nel villaggio in cui si incontra con il suo fornitore di uova di bachi da seta Hara Kei. Anche qui, e forse più che in *Oceano mare* e in *Castelli di rabbia*, il viaggiare diventa protagonista dell’opera.

Qual’è la natura di questi viaggi? Sfruttando le categorie indicate da John Freccero nel suo saggio su Dante, con Baricco dobbiamo parlare di viaggi circolari (e quindi di ritorni che si ripetono eternamente come un destino inesorabile) o di percorsi lineari (e quindi di una progressione verso un obiettivo)? Non è semplice provare a rispondere a queste domande quando si analizzano le storie di Baricco, poichè spesso linearità e circolarità si fondono. Ma procediamo con ordine partendo da *Seta*. I viaggi di Hervé Joncour sono sicuramente circolari, il commerciante di seta parte da Lavilledieu, vive le sue avventure e corre dei pericoli, per poi tornare indietro da sua moglie Hélène, moderna Penelope. Le sue avventure ci rimandano direttamente all’Ulisse omerico o a Marco Polo, soprattutto per l’ambientazione orientale. Dello stesso segno sono i viaggi del signor Rail in *Castelli di rabbia*. Infatti

Di tanto in tanto il signor Rail tornava. Di regola ciò accadeva un certo tempo dopo che era partito. La qual cosa testimonia l’ordine interiore, psicologico e si potrebbe dire morale del personaggio. A modo suo il signor Rail amava l’esattezza. (20)

Anche la signora Rail, come Hélène Joncour, aspetta e rappresenta il punto d’arrivo dei viaggi del signor Rail, di cui, come detto, si sa molto poco se escludiamo il concepimento di Mormy, figlio nato da una relazione extraconiugale. Ma anche la linearità è presente in questo romanzo. Basta pensare al progetto del signor Rail di “costruire una ferrovia di duecento chilometri perfettamente diritta” (78). Il senso di

questa linearità ci è spiegato per bocca del signor Rail da Baricco stesso, in termini non dissimili dalle indicazioni di Freccero di una traiettoria continua verso un obiettivo:

La traiettoria di un proiettile è rettilinea e il treno è un proiettile sparato nell'aria. Sa, è molto bella l'immagine di un proiettile in corsa: è la metafora esatta del destino. Il proiettile corre e non sa se ammazzerà qualcuno o finirà nel nulla, ma intanto corre (...). Lo vede il destino? Tutto è già scritto eppure niente si può leggere. I treni sono proiettili e sono anche loro esatte metafore del destino: molto più belle e molto più grandi. Ecco io penso che sia meraviglioso disegnare sulla superficie della terra questi monumenti alla incorruttibile e rettilinea traiettoria del destino. (79)

Viaggio lineare, viaggio che rappresenta l'adempimento di un destino, poi, è quello di Jun Rail, "che se ne va" (214) dopo trentadue anni di vita insieme a Dann Rail. Linearità, lucidità di un progetto e destino sono elementi che ritroviamo in *Oceano mare*, soprattutto se consideriamo il personaggio di Thomas/Adams, che nella terza parte, uccide Savigny e Ann, che Savigny ama. Ma a tale uccisione si giunge dalla tragedia avvenuta sulla zattera di salvataggio dell'*Alliance* e raccontata nella seconda parte. L'omicidio di Savigny e Ann è infatti una vendetta, la vendetta del marinaio Thomas/Adams che, durante il naufragio, ha visto Savigny uccidere la donna da lui amata per garantirsi la propria sopravvivenza. Questo tragico cerchio di morte si chiude con la morte di Thomas/Adams che viene impiccato per il suo duplice omicidio. Linearità e circolarità quindi che si incrociano e si sovrappongono nelle storie dei personaggi e nella struttura delle opere.

Di circolarità si può senz'altro parlare se si considera la scrittura stessa di Baricco. Richiami metatestuali, citazioni colte, frantumazione della cronologia della storia e ripetizioni tra la preghiera e la litania sono gli elementi sui quali tale circolarità si impernia. Alcuni esempi: in *Castelli di rabbia*, oltre alla già citata metonimia creata a partire dal nome Rail, le parti uno, tre, cinque e sette del romanzo sono introdotte da una citazione in tedesco tratta dall'ultima strofa della decima Elegia Duinese che Rainer Maria Rilke concluse nel febbraio del 1922, data molto vicina al 14 febbraio 1922 delle pagine di diario che chiudono il romanzo. In *Oceano mare*, il nome della locanda, Almayr, è un chiaro

omaggio a Joseph Conrad, autore di *Almayer's Folly*. La vicenda della fregata *Alliance*, invece, in *Oceano mare*, richiama da vicino la sciagura della nave francese *Méduse* del 1816, rappresentata dal quadro di Géricault *Le radeau de la Méduse* e raccontata nel 1818 da Henry Savigny, medico sopravvissuto al naufragio. In *Seta*, poi, troviamo questa singolare citazione di *Castelli di rabbia*:

- Una volta ho conosciuto uno che si era fatto costruire una ferrovia tutta per lui.

Disse.

- E il bello è che se l'era fatta fare tutta diritta, centinaia di chilometri senza una curva. (94)

In questi esempi, c'è molto di più che semplici citazioni e rimandi. C'è infatti una tendenza metatestuale e metaletteraria che, a mio parere, è uno dei tratti che contraddistingue la poetica di Baricco, vero viaggio dello scrittore nel racconto stesso. Essi vanno sicuramente connessi con le chiusure dei tre romanzi in analisi che rinviano sempre ai testi stessi e, più in generale, alla produzione narrativa. In *Castelli di rabbia*, i riferimenti metatestuali alla fine del romanzo sono due. Alla fine della parte sei, infatti, incontriamo Jun Rail che legge e comincia a rileggere il libro da lei custodito per anni e finalmente portato in un luogo che resta imprecisato. L'ultima parola di questo libro è "America", parola che conclude effettivamente la settima e ultima parte di *Castelli di rabbia*, dedicata alle pagine di un diario scritte da una donna che viaggia in un transatlantico verso l'America e che paga il suo viaggio prostituendosi al capitano della nave. Questo nuovo personaggio femminile dell'opera, fa riferimento esplicito alle storie che il romanzo ha raccontato:

(...) penso "È finita, per questa volta è finita", mi rannicchio e vado a Quinnipak. (...) Andare a Quinnipak, dormire a Quinnipak, fuggire a Quinnipak. (...) È una specie di gioco. Serve quando hai lo schifo addosso, che proprio non c'è verso di togliertelo. Allora ti rannicchi da qualche parte, chiudi gli occhi, e inizi ad inventarti delle storie. (242)

Lo stesso tipo di riferimento metatestuale può essere rintracciato nella presenza, in *Oceano mare*, del misterioso ospite della settima stanza, presentato alla fine del romanzo come un inventore di

storie. Con lui il narratore Baricco può essere identificato. La locanda Almayer altro non è che la mente del narratore che ha prodotto le storie e che perciò scompare quando la narrazione è terminata:

(l'uomo) Camminava veloce, senza voltarsi mai. Così non la vide, la locanda Almayer, staccarsi da terra e disfarsi leggera in mille pezzi, che sembravano vele e salivano nell'aria, scendevano e salivano, *volavano*, e tutto portavano con sé, lontano, anche quella terra e quel mare, e le parole e le storie, tutto, chissà dove, nessuno lo sa, forse un giorno qualcuno sarà così stanco che lo scoprirà. (227)

In *Seta*, infine, il capitolo conclusivo ci mostra Hervé Joncour che, negli ultimi anni della sua esistenza

Ogni tanto (...) scendeva fino al lago e passava ore a guardarlo, giacché, disegnato sull'acqua, gli pareva di vedere l'inspiegabile spettacolo, lieve, che era stata la sua vita. (100)

Questo guardare e riguardare "l'inspiegabile spettacolo" può essere interpretato come la lettura e la rilettura del romanzo stesso che, appunto, ci ha raccontato la storia di Hervé Joncour.

Riferimenti metatestuali, come visto, posti alla fine dell'opera. Quasi un invito a ritornare al libro stesso, dopo la dispersione e lo smarrimento provocato dalla lettura. I libri di Baricco si leggono, e qui passo all'analisi del rapporto del lettore con i romanzi di Baricco, come si parte per un viaggio in un luogo mai visto prima e si rileggono come si ritorna in un luogo già visitato che ci ha affascinati. La presenza di viaggiatori e di personaggi che sembrano vivere assecondando un disegno preciso del destino, provoca nel lettore una particolare sensazione di smarrimento ed esotismo (che allontanano) e di curiosità e simpatia (che avvicinano). Questa opposizione di allontanamento e avvicinamento, vera chiave della poetica dell'autore, è metaforicamente descritta da Baricco stesso in *Castelli di rabbia* quando Hector Horeau dice:

Il vetro fa il miracolo, la magia... Entrare in un posto e avere l'impressione di uscire fuori... Essere protetti dentro qualcosa che non impedisce di guardare ovunque, lontano... Fuori e dentro nello stesso momento... al

sicuro eppure liberi... questo è il miracolo, e a farlo è il vetro, solo il vetro. (154)

Quale migliore metafora potrebbe sintetizzare la concezione dell'arte dell'autore, tra l'essere parte della realtà e l'esserne fuori, ma anche il processo di lettura di un romanzo di Baricco: fuori (dal libro), spinti dall'immaginazione stimolata dalla moltitudine delle storie, dai progetti impossibili dei personaggi e dall'esotismo dei luoghi rappresentati, e dentro (al libro), dove le storie trovano il loro compimento e dove l'autore stesso ci rimanda con la sua scrittura circolare.

Concludendo in maniera circolare, e cioè ritornando alla domanda iniziale sulla possibilità di viaggiare nel viaggio di un altro, possiamo certamente rispondere di sì e aggiungere che questo è possibile quando si legge *Castelli di rabbia*, *Oceano mare* e *Seta* di Alessandro Baricco, romanzi costruiti in modo tale da permettere di volare con l'immaginazione in diverse direzioni e di ritornare indietro, al libro e a se stessi, compiendo un viaggio che però, si badi, non è fine a se stesso. Viaggiare con un romanzo di Baricco, infatti, arricchisce e spinge ad avere progetti di vita più coraggiosi e fantasiosi e a coltivare in sé la capacità di lasciarsi incantare e stupire da ciò che ci circonda.

BIBLIOGRAFIA

Baricco, Alessandro. Castelli di Rabbia. Milano: Rizzoli, 1991.

---. Oceano Mare. Milano: Rizzoli, 1993.

---. Seta. Milano: Rizzoli, 1996.

Chassay, Jean-François. "Quand la Voix tient à un Fil." Études Françaises 39.1 (2003): 81-97.

Ferme, Valerio. "Travel and Repetition in the Work of Alessandro Baricco. Reconfiguring the Real through the Myth of the Eternal Return." Italian Culture 18.1 (2000): 49-70.

Freccero, John. "Dante's Ulysses: From Epic to Novel." Dante: the Poetics of Conversion. Cambridge: Harvard University Press, 1986. 136-151.

Giannetto, Nella. "Oceano Mare" di Baricco: Molteplicità, Emozioni, Confini, tra Calvino e Conrad. Milano: Arcipelago, 2003.

Pezzin, Claudio. Alessandro Baricco. Sommacampagna: Cierre, 2001.

Rushing, Robert. "Alessandro Baricco's Seta: Travel, Ventriloquism and the Other." Modern Language Notes 118.1 (2003): 209-236.

Scarsella, Alessandro. Alessandro Baricco. Fiesole (Firenze): Cadmo, 2003.

Cyclical Journeys and Acting Out in Juan Marsé's
Si te dicen que caí:
The Repetition of Physical and Emotional Trauma

Sarah D. Harris
University of California at Los Angeles

The term "trauma," derived from the Greek, originally referred to a physical wound, damage to the tissue of a body. Now the term often refers to a psychological wound that has not yet properly healed, one whose effects are long lasting. As the inimitable Sigmund Freud notes in his "On Mourning and Melancholia," a pathological response to loss depends not on the severity of the event itself, but on the individual's response to that loss (244)^{xii}. In Beyond the Pleasure Principle, Freud defines trauma as a breach in the system of defense, explaining, "We describe as 'traumatic' any excitations from outside which are powerful enough to break through the protective shield" (33). This breach in defense causes a "disturbance on a large scale in the functioning of the organism's energy" and "set[s] in motion every possible defensive measure" (1961, 33). In his view, repetition dreams are a manner by which a victim of trauma can develop appropriate anxiety "whose omission was the cause of the traumatic neurosis" (1961, 37). Subsequent to Freud's publications, the American Psychological Association has solidified some of these notions into diagnostic criteria for what we have called, since 1980, Post-Traumatic Stress Disorder (PTSD).

In short, current diagnostic manuals^{xiii} state that trauma exists following the experience, witnessing, or confrontation with an event that involves actual or threatened death or serious injury, or a threat to the physical integrity of the self or others. The subsequent response to this experience involves fear, helplessness, and/or horror. In order to diagnose PTSD, the individual must exhibit symptoms from each of the following categories:

- 1) Intrusive recollection: Re-experiencing that is recurrent, intrusive and / or distressing, anxiety about defenselessness, intense psychological and physiologic reactivity to cues that resemble the traumatic event.
- 2) Avoidance/ numbing: staying away from people, places, and activities that remind him of the traumatic event, and an

- effort to avoid thinking about it. Avoidance may also emerge in the form of an inability to remember important aspects of the trauma, diminished interest or participation in significant activities, shutting down emotionally, restricted range of affect, feeling disconnected from the world around and things that happen following the event, physical numbness, and sense of shortened future.
- 3) Hyperarousal: hypervigilance, exaggerated startle response, difficulty sleeping and concentrating, outbursts of anger.

These symptoms go on for at least one month, and they cause clinically significant distress or impairment in social, occupational, or other important areas of functioning. The focus of the current article is on intrusive symptoms of PTSD in Juan Marsé's novel, Si te dicen que caí (1973 Mexico, 1976 Spain).

In Beyond the Pleasure Principle, Freud also refers to the epic story of Tancred and Clorinda, wherein the male hero "unwittingly kills his beloved Clorinda in a duel while she is disguised in the armor of an enemy knight" (23-4). Suffering and wracked with guilt, Tancred grieves in the forest, lashing out with his sword and cutting a tree in which Clorinda's soul is imprisoned. Her blood and her voice pour forth from the open wound in the tree's trunk, and Tancred bemoans his inability to refrain from repeating the original injury against his Clorinda. Interestingly, Clorinda's voice is released "*through the wound*" (Caruth 2), and thus bears "witness to the past he has unwittingly repeated" (Caruth 3). The image of the tree's open physical wound, through which a voice emerges, represents both Clorinda's original bodily injury and Tancred's psychic wound – his guilt at having killed Clorinda as well as his subsequent inability to avoid repetition of this very act. This notion of trauma as psychic wound and of the voice that unavoidably streams forth from this wound is one that persists throughout so-called "trauma fiction."

The opening scene in Juan Marsé's Si te dicen que caí tells of the arrival of four dead bodies to a Barcelona morgue where Ñito, formerly known as Sarnita, works as a mortician. He recognizes the bodies of the two adults. One belongs to a childhood friend, Daniel Javaloyes (Java), and the other belongs to Java's wife, an orphan from the same neighborhood. Whereas in the epic tale, Clorinda's voice pours forth from a wound in a tree, in Marsé's prize-winning novel

multiple narrative voices seem to pour forth from Java's open body cavity. Even more than in the story of Tancred, the image of Java's open body makes explicit the connection between physical and emotional trauma. The dead bodies trigger a flood of memories for Ñito, who recalls his involvement, in the post-Civil War period, with a gang of children from a specific neighborhood in Barcelona. The arrival of these bodies provokes a visceral reaction in Ñito, such that he "revivió un barrio de solares ruinosos" (7). From this jumping-off point, Ñito recalls a childhood of constant story-telling, a secret hideout underneath a church building, pornographic prostitution for a voyeur, rehearsals of a parish play, repeated "interrogations" and sexual tortures of the local orphan girls, and the constant search for the "puta roja," Aurora / Ramona. The nature of the explicit violence and pain prevalent in the novel stands in contrast to the literary climate of its time and place.

The politically and socially repressive dictatorship that dominated Spain for nearly half of the twentieth century all but prevented many Spanish citizens from directly confronting the demons of their pasts. Both through official policy and *de facto* self-censorship, the political and social climate disallowed frank discussion by many Spaniards, especially those on the defeated Republican side, of their experiences during the devastating Spanish Civil War and its immediate aftermath. Furthermore, Francisco Franco's regime greatly limited and homogenized Spanish culture during much of its duration, leading to further suffering because of Spaniards' inability to embrace and/or express their inherent diversity. The consequences of this climate on literary production were profound. When diverse literary voices finally did begin to emerge from the rubble of the fallen dictatorship, they exposed symptoms of deep-seated psychological trauma. The publication dates of Marsé's novel are particularly interesting within this context because, as he notes in his introduction, he chose to write as if there were no censors (5). Because of the frankness of the narration that emerged, Marsé first published this novel in Mexico, and was unable to publish it in its entirety in Spain until after Franco's death.

The physical violence that predominates in *Si te dicen que caí* is evident in such scenes as the death of Ramona and Marcos, the latter being the outlawed terrorist brother of Java. These characters die while running to escape the vengeful Justiniano and his henchmen. Their

immediate cause of death is the explosion of a shell, but behind this explosion lies the fact that Java has betrayed his brother, revealing his hiding place in exchange for a leg up in his career. This violence returns to Java when his entire family meets an early death by drowning. Despite the social ladders he has climbed, his body lies open on a mortuary slab, “su corrupción final enmascarado de dignidad y de dinero” (7). We also note the seemingly unending cycle of brutality in a scene of humiliating sexual performance between Java and Ramona, wherein the emotional and physical violence rendered upon Ramona’s body is echoed by a nearby painting that depicts the nineteenth century execution of a young officer. This hostile atmosphere is further visible in events including Fueguiña’s rape during the war, the early deaths of nearly every member of the childhood group, Galán’s wounds and paralyzation from the war, and the assassination of a police officer by the rebel *maquis*.

An atmosphere of death and injury resonates both with scenes of emotional injury and in the form and style of the novel. Therefore, Si te dicen que caí provides a striking example of the phenomenon that Anne Whitehead observes in stating, “Novelists have frequently found that the impact of trauma can only adequately be represented by mimicking its forms and symptoms, so that temporality and chronology collapse, and narratives are characterized by repetition and indirection” (3). In the case of Marsé’s novel, the several narrators and voices exhibit symptoms typical of victims of psychological trauma, such as fragmentation or brokenness of narration and chronology, repetitive acting out, dissociation or limited range of affect, and problems with identity formation (DSM-IV-TR section 309.81). In the present article I will limit my discussion to the symptom of repetition compulsion.

Interpretations of modern psychoanalytic treatment suggest that victims of psychological trauma attempt to gain control over an event through reenacting it, or that repetition is a means to experience an event that was impossible to assimilate in its first occurrence. Repetitive acting out of painful scenes exists on four major levels in Marsé’s novel: the adventure stories called “aventis,” pornographic performance, the church play, and playing doctor / torturer. These brutal scenes recur because of the environment in which the children live. As Sarnita explains to Paulina, “qué cosas, camarada, le diré, en qué país vivimos, fíjese si habrá hecho daño la guerra y el comer tantas farinetas que la gente anda con diarrea cerebral y viendo chekas en

todas partes. Qué desgracia, qué vergüenza” (203). Sarnita intimates that the play-torture in which he has engaged as a boy is symptomatic of the time in which he lives, and that this phenomenon arises from a lack of proper outlets. Unfortunately, oftentimes the terror of a reenactment also results in re-traumatizing the victim. Furthermore, in the case of *Si te dicen*, the line between acting and re-enacting often blurs.

In the *aventis*, narrators repeat the same stories many times, each time giving the events a new focus or details, or even telling a completely contradictory version. As Amell observes, there is a “repetición de situaciones y hechos no solamente desde diferentes puntos de vista que cambien algunos detalles de los mismos, sino en versiones a veces opuestas e incluso, en cuanto a su verosimilitud se refiere, imposibles” (119). The telling of stories seems to give the children a sense of control over the world around them. The best storyteller is Java, who, Ñito recalls, never told the so-called truth:

Ni el mismo Java la sabía. La verdad era todavía, lo mismo que en sus *aventis*, aquella turbia materia que no conseguía elevarse, desprenderse del fondo de la historia. La señora Galán [...] si bien debía intuir que Java no decía la verdad, de algún modo también sabía que no mentía, quizá incluso que se quedaba corto. (132)

The search for one single truth would be useless and unsatisfying. Likewise, Ñito further explains, “La *aventi* ya era solamente una verdad como cualquier otra, oída demasiadas veces. Perfectamente posible y espantosa, aburridamente cotidiana y atroz. Historia reconstruida también con desechos, *aventurada* por los intrépidos hijos de la memoria” (227). The repetitiveness of the *aventis* suggests the apparently inescapable, cyclical nature of the children’s traumatic pasts.

A second example of acting out as a symptom of trauma is the performance of a voyeuristic and humiliating pornographic scene. In this case, Java and Ramona meet, perhaps (depending on the version of the story) for the first time. The two are in desperate need of food and money, and in exchange for both, agree to engage in a variety of sexual acts while Conrado Galán watches, shouting intermittent commands from behind a curtain. The performance culminates in Java urinating on Ramona’s body. Later, when Java and Ramona are reunited, the girl

continues to act out in the mode of their earlier interaction, begging Java, "ven, hazme daño" (198), compelled to relive the degrading and pornographic scene. In the performance of the church play, several details of this pornographic scene also return. Both scenes portray curtains, the screeching of the wheelchair, and Galán's cane. In both cases, the children perform for Galán, who observes and directs.

The third place in which the children act out traumatic events is in their hideout, where they play doctor and act out scenes of torture and interrogation. We learn of these "games" when Ñito, recognizing the dead body of Java's wife, "aventuró que la madre, de niña, podía ser una que le gustaba mucho jugar a médicos, ser la prisionera de los kabileños del Monte Carmelo y del Guinardó en un viejo refugio antiaéreo de Las Ánimas" (26). In the reenactments of scenes of torture, as with the pornographic performance, threats of sexual violation predominate. In the case of the novel's second scene of interrogation, to which Sor Paulina is a witness, Fueguiña relives her real experience of rape during the Civil War.

In this scene, the line between real torture and play-acting is unclear. For example, when the boys look at Fueguiña on the floor, they see in her eyes "el espanto y el horror de verdad [...] el mismo de entonces con toda seguridad, y una ansiedad vengativa, sanguinaria" (182). Fueguiña's response, after a period of dissociation, comes to be one of real terror, and Paulina also forgets that this is a reenactment. In William Sherzer's words, "Sor Paulina rápidamente deja de envisionarla como imitación, y los mismos moros entran en su narración [...] la narración ha flotado constantemente entre lo que pasó en realidad y su simple interpretación escénica" (96-97). Sor Paulina also recalls that Fueguiña "se interpretaba a sí misma con lágrimas de verdad" (181). Further, the children have real instruments of torture ("la silla con la cuerda colgada al respaldo, la Bota Malaya [...] la Campana Infernal [...] una vieja radio en forma de capilla que, si funcionara, habría servido seguramente para ahogar las quejas de las víctimas" 180) in their supposed play-acting of torture-scenes. While they are playing on one level, on another, these reenactments involve elaborate props, elicit real response, and include actual victimization. Furthermore, within their play-torture, the boys integrate and reenact scenes from the church play, taking liberties with the script for their pleasure.

The line between play-torture and the other, “official” reenactments is further blurred by the use of costumes, voyeurism, and the physical connection between the spaces in which scenes occur. In the children’s torture-scenes they wear the same costumes as in the church play. According to Danielle Pascal-Casas, the fact that the children’s costumes fall apart reminds us that they are only children playing and recreating (126). However, at the same time, because the characters really torment and abuse their victims, they are more than simply children engaged in innocent child’s play. Following these scenes of torture, the boys and girls narrativize these events as if in a confession. Moreover, their confessional narrations lead to another level of repetition, in which interviewers force the children to relive the events by their very narration (163-168, 178-183).

The presence of a voyeur connects the scenes of playing doctor, of sexual performance, and of interrogation. For example, in the scene that gives rise to much of the action of the novel, Galán watches Ramona and her boyfriend in a lovers’ encounter in his home. Later, he observes the similar pornographic representations and church play rehearsals. Galán acts in a similar manner during each of these reenactments. For example, during the rehearsal in the theater, Galán “Apaga las luces y se queda escondido en la sala, entre los bancos [...] Y cuando ensayan se sienta y se deja ver, como si acabara de entrar por la puerta principal” (91), a position reminiscent of the one in the explicit pornographic scene.

Finally, there is a physical proximity between the spaces of the church plays and the children’s reenactments. These spaces are even connected by a secret tunnel (178). In all of these cases of acting-out, the children reproduce the basest elements of their environment, signaling the depravity of their surroundings as well as the effect of trauma upon their psyches. The corruption and depravity of the era reach all levels of society, and are manifest even in the actions of children. As Pascal-Casas suggests, “los niños en Si te dicen que caí duplican un mundo corrupto [...]. El cáncer moral de la sociedad en que viven va propagando a través de ellos” (129). Si te dicen is representative of a certain group of Spanish novels that, with the advent of democracy, expose symptoms of long-repressed psychological suffering.

Just as the novel literally opens with the discovery and autopsy of a dead body (7), the multiple novelistic voices rise from a wound.

Only through his opening of Java's body is Ñito able to rediscover the wounds of his own past, including violence, corruption, betrayal, and prostitution. As in Persino's observation that "Si bien el cuerpo abierto es cosido posteriormente por Ñito, ha perdido, sin embargo, su integridad original, quedando una herida abierta de donde brotará el relato" (67), the novel as a whole remains indelibly marked by the traumatic nature of its time and place. As a mortician, Ñito / Sarnita is able to penetrate the body through a wound, and in this action reengage in and narrate his past. Through this process, the many voices of the novel reveal layers of symptomatic evidence, displaying multiple wounds yet to be healed.

NOTES

^{xii} The American Psychiatric Association's Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Fourth Edition, in fact, changed the wording from the Third Edition, a shift that highlights this aspect of trauma. Whereas the earlier edition specifies that traumatic events should be of a type of abuse that would cause "significant symptoms of distress in almost anyone" and that the event is "outside the range of usual human experience" (247), the updated edition eliminates this wording.

^{xiii} DSM-IV-TR, section 309.81

WORKS CITED

- Amell, Samuel. La narrativa de Juan Marsé, contador de aventuras. Madrid: Editorial Playor, 1984.
- Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Fourth Edition, Text Revised (DSM-IV-TR). Washington, D.C.: American Psychiatric Association, 2000.
- Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, Third Edition. Washington: American Psychiatric Association, 1987. 247-251.
- Freud, Sigmund. Beyond the Pleasure Principle. Trans. James Strachey. New York: Norton, 1961.
- . "On Mourning and Melancholia", in The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. 14. Trans. James Strachey. London: Hogarth, 1957.
- Marsé, Juan. Si te dicen que caí. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- Pascal-Casas, Danielle. "La función estructural del teatro en la novelística de Juan Marsé". Anales de la Literatura Española Contemporánea 13, no 1-2 (1988): 119-33.
- Persino, María Silvina. "La escena voyeurística como matriz en Si te dicen que caí de Juan Marsé". España contemporánea: Revista de Literatura y Cultura, 12.1 (1999): 59-75.
- Sherzer, William M. Juan Marsé: entre la ironía y la dialéctica. Madrid: Fundamentos, 1982.

Journeys of Consciousness: Transformations of Character and Poetic Vision in Victor Hugo's Novels

Miranda Kentfield
University of California at Berkeley

In the past ten years, scholarship on the modern European novel has returned with renewed interest to the problematic yet intriguing topic of the literary character. While scholars working primarily in the English tradition have developed fresh approaches to the study of literary characters,^{xiv} less work has been done on characterization in the nineteenth-century French novel. Within the French tradition, critical biases in favor of realism as a literary movement have led to a devalorization of approaches to characterization that fall outside of this tradition. Victor Hugo, a towering figure of romanticism, has often been overlooked or dismissed by critics because his novels simply do not conform to the principles of nineteenth-century realism. The purpose of this article is to reveal the innovative aspects of Hugo's non-realist approach to novelistic practice. I argue that rather than being a weakness of his novels, Hugo's characterizations contribute significantly to the history of the genre by replacing a conventional emphasis on individual identity with a more abstract, dynamic model of character that privileges collective processes. Hugo's approach to character ultimately facilitates generic innovations that operate on formal, ideological, and thematic levels.

Since the 1960s, character theorists have debated over the "true" nature of literary characters, and while it has been hard to reach a critical consensus regarding their many functions, a certain number of conceptual distinctions are accepted by most critics. These include, for example, the distinction between "round" and "flat" characters defined by E.M. Forster in *Aspects of the Novel* (1927). Flat characters, he explains, "are constructed round a single idea or quality: when there is more than one factor in them, we get the beginning of the curve toward the round. The really flat character can be expressed in one sentence [. . .]" (103-4). In contrast, round characters "are capable of surprising in a convincing way" (118). Building upon these basic categories and their tendency to find expression within realist fiction, many critics distinguish between protagonists and minor characters by suggesting that protagonists are round and possess depth or complexity, while

minor characters are flat and serve functional or symbolic roles in the narrative.

In the case of Victor Hugo's novels, however, the flat-round distinction, and the accompanying assumption that protagonists should possess a lot of depth becomes problematic.^{xv} Hugo's central characters are rarely endowed with deep or complex personalities. Instead, they often function allegorically as incarnations of passions, processes, or ideas. Their dynamic trajectories, marked by dramatic changes, can surprise the reader in convincing ways. Hence, rather than being exclusively flat or round, Hugo's characters appear at times to be both flat *and* round. Furthermore, while Hugo does not eliminate the distinction between protagonists and minor characters, his novels frequently reject the convention of the single protagonist while also blurring the stylistic boundaries that typically separate major from minor figures. These peculiarities of his characterizations facilitate the pursuit of important ideological and aesthetic objectives for the novel that distinguish him from many of his contemporaries. Ideologically, Hugo innovates in *Les Misérables* (1862) by employing character transformation as a fictive mechanism for social change. At the same time, he creates a formally innovative poetics of consciousness. In *Les Travailleurs de la mer* (1866), Hugo takes his approach to consciousness in new directions by transferring his poetic practice of *contemplation* into the novelistic frame.

Les Misérables was published in 1862 while Hugo was living in exile on the Channel Island of Guernsey. Unlike most of his contemporaries, who were disillusioned by the fall of the Second Republic in 1851, the Hugo of the 1860s remained committed to the notion that literature could serve as a tool for social change, and he put this idea into practice in *Les Misérables*. Hugo's approach goes beyond a narratorial call for progress and reform^{xvi} by staging within the fictive world of the novel, the forms of moral and ideological transformation that he felt were central to social progress. Several Hugo scholars have noted the presence of transformative processes in this text.^{xvii} Robert Ricatte, for example, has pointed out the dynamic nature of Hugo's characters in the novels, suggesting that Hugo believed in human beings' potential for moral transfiguration.^{xviii} Critics have examined the progressive stages of transformation undergone by central figures such as Jean Valjean and Marius, while also noting the impact of transformative forces on secondary figures

(Riccate 93-94).^{xix} I wish to build upon these observations by suggesting that the transformations of individual characters combine to generate a fictive *network* of change that has important implications for the novel's *ideological* potential. Existing scholarship has not emphasized the connection between Hugo's commitment to social progress and his systematic staging of a series of character transformations that point towards the possibility of broader, more collective changes. Hugo demonstrates how the transformative force of love, manifesting through acts of selfless service and compassion, can spread from one individual to another until it impacts the broader social order. He does not idealize the social world, but suggests that love has the power to provoke profound shifts in beliefs, values, and even social identities.

In order to represent such changes, Hugo combines an unconventional character-system with an abstract and dynamic approach to portraiture. Rather than focusing narrative attention on a single protagonist, he multiplies the central figures in his text, dispersing the narrative role of centrality amongst several characters. While Jean Valjean is arguably the novel's hero, his experiential perspective does not dominate the narrative. As Isabel Roche has observed, the Hugolian hero tends to follow a trajectory of narrative effacement that contrasts with the trajectory of a typical realist protagonist (127). As a result, Hugo can depict the transformative experiences of other central figures, including Fantine, Cosette, Marius, and Javert.

Hugo pairs this structural approach to character-system with a central mode of portraiture that rejects realism's focus on individual identity and psychological complexity. Rather than investing his characters with detailed social and psychological traits, Hugo's central figures possess just enough social specificity to allow them to symbolize broader groups of people and socially determined states of mind. When creating Jean Valjean and Fantine, for example, Hugo was less concerned with depicting a specific person than with dramatizing life processes that interested him, processes of regression or development, of degeneration or transformation. Both Fantine and Valjean are initially described as nearly anonymous figures whose struggles are largely socially determined. Each undergoes a dramatic process of moral degeneration before being redeemed by the generous acts of a loving figure. A closer look at Jean Valjean's dynamic

trajectory will exemplify the kinds of transformative processes that Hugo felt were necessary for the development of a more progressive social order.^{xx}

Valjean's narrative path can be described as an unfolding moral/ethical journey, punctuated by moments of crisis in which he attempts to bring his actions into harmony with his evolving beliefs and values. He succumbs, first, to a process of moral degeneration that occurs as a result of spending nineteen years in prison for stealing a loaf of bread to feed his starving family. Prior to his arrest, Hugo's narrator describes Valjean in the simplest of terms, nearly reducing him to the status of an object: "Jean Valjean était d'une pauvre famille de paysans de la Brie. [. . .] Jean Valjean était d'un caractère pensif sans être triste, ce qui est le propre des natures affectueuses. Somme toute, pourtant, c'était *quelque chose* d'assez endormi et d'assez insignifiant, en apparence du moins, que Jean Valjean" (my emphasis, 129). One would hardly expect such a character to be a candidate for novelistic protagonism, and indeed, Valjean's initial function is to incarnate the simple consciousness of a poor, illiterate peasant.^{xxi} However, during his years in prison, Valjean's nature changes, and he gradually becomes hardened and angry. Hugo's descriptions of Valjean's experiences in prison are noteworthy because they employ Valjean's mind as a site through which to evoke broader, more collective states of awareness. As he explains in his famous chapter, "Une tempête sous un crâne," Hugo hopes that his novel will "faire le poème de la conscience humaine," for to write a poem of human consciousness or conscience^{xxii} would be to "fondre toutes les épopées dans une épopée supérieure et définitive" (320-321). Valjean's mental suffering while in prison allows Hugo to develop a poetic approach to interiority capable of representing broader states of disorientation and despair:

A travers les perceptions malades d'une nature incomplète et d'une intelligence accablée, il sentait confusément qu'une chose monstrueuse était sur lui. Dans cette pénombre obscure et blafarde où il rampait, [. . .] il voyait, avec une terreur mêlée de rage, s'échafauder, s'étager et monter à perte de vue au-dessus de lui, avec des escarpements horribles, une sorte d'entassement effrayant de choses, de lois, de préjugés, d'hommes et de faits, [. . .] qui n'était autre chose que cette prodigieuse pyramide que nous appelons la

civilisation. [...] Tout cela, lois, préjugés, faits, hommes, choses, allaient et venaient au-dessus de lui, [. . .] marchant sur lui et l'écrasant avec je ne sais quoi de paisible dans la cruauté et d'inexorable dans l'indifférence. Ames tombées au fond de l'infortune possible, malheureux hommes perdus au plus bas de ces limbes où l'on ne regarde plus, les réprouvés de la loi sentent peser de tout son poids sur leur tête cette société humaine, si formidable pour qui est dehors, si effroyable pour qui est dessous. (142-143)

Hugo's innovation in this passage stems first, from his employment of poetic language to aestheticize a hallucinatory state of suffering,^{xxiii} and second, from the creation of a form of narration capable of bridging the gap between individual and collective experience. The reader understands that Valjean's internal state represents a broader social experience that is shared by social outcasts and convicts (the "âmes tombées" and "malheureux hommes perdus") who feel the tremendous pressure of society that presses upon them from above. In this way, rather than being a locus for individual identity, Valjean's mind becomes a narrative site for the poetic evocation of a more collective mental state.

Upon his release from prison, Valjean's simple nature has evolved noticeably: "Le point de départ comme le point d'arrivée de toutes ses pensées était la haine de la loi humaine" (144). Valjean might have remained an angry convict, had he not come into contact with the bishop Myriel, whose kindness provokes Valjean to question his attitudes and beliefs about society and consider changing his behavior for the better. Hugo employs his character's first experience of positive transformation to establish his poetics of consciousness-in-crisis, a set of stylistic techniques and modes of discourse reporting designed to lend aesthetic force to the representation of transformative states of mind. As Myriam Roman notes, "Hugo représente l'intériorité de ses personnages dans des moments de crise violente, suivant ce que l'on a pu nommer une 'psychologie des états exceptionnels'" (639). Valjean's crisis is precipitated by the bishop's gesture of loving forgiveness.^{xxiv} Consider how Hugo's narrator describes his transformation:

L'excès du malheur, nous l'avons remarqué, l'avait fait en quelque sorte visionnaire. Ceci fut donc comme une vision. Il vit véritablement ce Jean Valjean, cette face sinistre, devant lui. Il fut presque au moment de se demander qui était cet homme, et il en eut horreur. Son cerveau était dans un de ces moments violents et pourtant affreusement calmes où la rêverie est si profonde qu'elle absorbe la réalité. On ne voit plus les objets qu'on a devant soi, et l'on voit comme en dehors de soi les figures qu'on a dans l'esprit. (169)

In his visionary state, Valjean experiences a strange splitting of his own subjectivity: he observes himself as others might see him, and can now understand the limitations of his nature and recognize the need for change. The use of the third person pronoun, "on" makes the experience more general: Valjean's crisis state exemplifies a broader human experience. Soon a second figure emerges before his mind's eye, appearing first as a source of light that he takes for a torch ("flambeau"), then gradually assuming human form and revealing itself to be the bishop: "Sa conscience considéra tour à tour ces deux hommes ainsi placés devant elle, l'évêque et Jean Valjean. [. . .] Par un de ces effets singuliers qui sont propres à ces sortes d'extases, à mesure que sa rêverie se prolongeait, l'évêque grandissait et resplendissait à ses yeux, Jean Valjean s'amointrissait et s'effaçait. A un certain moment il ne fut plus qu'une ombre. Tout à coup il disparut. L'évêque seul était resté" (169). This extraordinary vision "remplissait toute l'âme de ce misérable d'un rayonnement magnifique," and released in him a flood of tears (170).

Hugo's tendency to evoke internal processes of conflict as externalized images, or visions, of various figures who battle for control of a characters' awareness represents a central element of his poetics. The figures in question often represent contrasting forces of good and evil that struggle for control of a character's thoughts and actions. By combining such symbolic imagery with poetic language, Hugo gives aesthetic value and thematic importance to characters' struggles to attain higher levels of moral and ethical awareness. For Hugo, the moral and spiritual awakening of society's poorest classes was essential to the development of a democratic social order. Later on in the narrative, Hugo employs a similar poetics to stage ideological

transformations in Marius, a young man who symbolizes a generation of royalists who gradually embrace more progressive political values. Ideological and moral/ethical transformations thus combine in *Les Misérables* to chart a path toward the future social order Hugo envisioned.

Valjean's initial awakening is significant because it presents human beings as capable of dramatic change. The bishop's loving gesture of forgiveness carries sufficient force to dismantle the existing structure of selfhood that society had carved for Valjean and replace it with another. For Hugo, the transformative process was much more important than the identity of the individual, and for this reason it is the moments of crisis and conversion that Hugo highlights in Valjean's dynamic trajectory.

Having become aware of his personal limitations, Valjean begins to develop a new identity, rooted in a desire to sanctify his soul through service to others.^{xxv} This identity allows Valjean to climb the social ladder without becoming ambitious: he soon transforms from an angry convict to a benevolent and generous mayor of Montreuil-sur-Mer. As his journey unfolds, he undergoes a series of moral and ethical crises, each of which involves a struggle to determine a path of action guided by principles of selfless service and respect for the needs of both individuals and groups. Valjean ultimately becomes a central catalyst for change in the novel, as he spreads the force of love to other characters, including Fantine, Cosette, the residents of Montreuil-sur-Mer, and later, Marius and Javert. Hugo avoids schematizing his characters' responses to love: some characters never transform, and some transform only partially, but even partial transformations often succeed in dissolving rigid beliefs and values that Hugo wishes to criticize. Furthermore, rather than relying upon a single catalyst, Hugo employs several catalytic figures to spread transformative force: the *conventionnel* G., the bishop Myriel, Jean Valjean, the Colonel Pontmercy, Marius, and even Gavroche. By weaving together the trajectories of these catalysts and describing their impact on others, Hugo generates a fictive network for the circulation of transformative social forces, creating an unusual mechanism for social change that was rarely exploited by his contemporaries. He was certainly not alone in staging transformations of character in his novels, but the sheer number of dynamic figures he creates and the ideological uses to which he puts the spread of transformative force distinguishes his approach from that

of other authors. Hugo's novel demonstrates how love has the power to transform individuals and spread positive forces of change that can affect larger groups. His dynamic model of portraiture, combined with a structural downplaying of the protagonistic role, allows him to accomplish this unusual ideological task of fictively staging social change.

Hugo also innovates on formal levels by inventing a visionary approach to interiority that lends epic grandeur to moral, ethical, and ideological crises. Not only does he develop an innovative stylistic approach to interiority, but he also contributes something new to nineteenth-century novelistic practice by focusing on forms of interiority that are more collective than personal. When evoking a crisis of consciousness – be it in the mind of Valjean, Fantine, or Marius, – he tends to emphasize the moral, ethical, or ideological struggle itself, rather than the individuality of the character. He does not overlook the personal side of his characters' experiences, but makes it clear through various narrative strategies that the processes being evoked are either symbolic of group experience or intended to serve as models for collective change. Sometimes a character's inner turmoil completely leaves the realm of his personal concerns to embrace a general reflection of importance to the author, such as a debate about the nature and utility of civil war.^{xxvi} Hugo even creates an allegorical poetic interlude in which the experience of an anonymous figure – a man overboard – represents the collective experience of those who fall into the penal system.^{xxvii} Such a focus on collective forms of interiority provides an alternative to the nineteenth-century novel's predominant emphasis on individual identity.^{xxviii} In this way, Hugo's poetics of consciousness makes an important contribution to nineteenth-century novelistic practice.

In *Les Travailleurs de la mer* (1866), Hugo continues to employ characterization as a vehicle for generic innovation. This novel departs from Hugo's dominant approach to character-system by focusing narrative attention primarily on one central figure: the fisherman Gilliatt. Part II of the novel recounts Gilliatt's epic and solitary mission to rescue the engine of a steam ship that has crashed on an isolated reef in the English Channel. For nearly 200 pages, he is the only human character to appear. Given this privileging of a single character's struggles, we might expect Hugo to emphasize Gilliatt's identity as an individual, creating a more rounded and complex portrait. Yet Gilliatt

proves to be an unusual protagonist. Hugo constructs him as a taciturn and opaque figure whose internal thoughts and feelings are rarely revealed to readers. Aside from informing us of his love for Déruchette, Hugo's narrator offers little information about his psychological makeup. Thus despite a narrative focus on a single character, Hugo's approach to characterization continues to downplay the role of ego psychology that prevails in realist novels.

Gilliatt functions as a medium capable of bridging the gap between the human and natural worlds. The narrator refers to him as a "voyant de la nature," an intuitive seer who understands the interactions of natural forces on land and at sea (434). In an introductory chapter, "La panse," Hugo's narrator assigns to his character an intermediary position between a dreamer and a thinker, a visionary and a simpleton. Solitude, the narrator explains, "fait des gens à talent ou des idiots. Gilliatt s'offrait sous ces deux aspects" (148). In the next chapter, significantly titled, "A maison visionnée, habitant visionnaire," the narrator continues to discuss Gilliatt's peculiar nature: "Gilliatt était l'homme du songe. [. . .] Peut-être y avait-il en Gilliatt de l'halluciné et de l'illuminé. L'hallucination hante tout aussi bien un paysan comme Martin qu'un roi comme Henri IV" (153). Throughout the text, the narrator associates Gilliatt with the verb *songer* and refers to him as a *songeur*.^{xxix} As such, Gilliatt has privileged access to the strange world of dreams, as well as to *la rêverie*, a liminal state of consciousness that Hugo claims "borders on sleep" ("confine au sommeil") (155). Through Gilliatt, Hugo explores dreaming and daydreaming as creative activities that facilitate contact with the unknown.^{xxx}

Having established Gilliatt's role as a *songeur*, Hugo proceeds to employ his character's mind as a narrative site for the staging of thematically innovative encounters between the human mind and what Hugo describes as the realm of "the possible" ("le possible"), or the nocturnal world ("le monde nocturne") (155). Each assumes the form of a broad reflection that transcends the boundaries of a single character's consciousness while still retaining a connection to the individual character. Let us consider a brief example of this practice from a chapter titled, "Sub umbrâ," or "under the shadow." In this chapter, Gilliatt's mind becomes a means through which Hugo can transfer his poetic preoccupation with *contemplation* into the novelistic frame.^{xxxi} In this case, the practice of *contemplation* involves an imaginative journey – a form of metaphysical inquiry through which

human consciousness seeks to understand its place within creation's broader totality. The chapter begins with a reference to Gilliatt:

Parfois, la nuit, Gilliatt ouvrait les yeux et regardait l'ombre.

Il se sentait étrangement ému.

L'œil ouvert sur le noir. Situation lugubre; anxiété.

La pression de l'ombre existe. (453)

Hugo announces the poetic intentions of his chapter by arranging his opening sentences into extremely short paragraphs of alternating length and rhythm. The spatial distribution of the lines on the page creates a visual impression that reinforces, through a process of inversion, the imagery being evoked: the smallness and brevity of the words, surrounded by white space, allows for the darkness and depth of the shadows to be felt more fully. This pressure of the shadow, this encounter with the immensity of the night as the natural state of the universe, "l'état propre et normal de la création spéciale dont nous faisons partie" (456), becomes the point of departure for a meditation on evil, God, and man's place within creation. From this reference to Gilliatt's mind, the narration moves directly into a description of a subjective perceptual encounter between the human mind and the vast night sky:

Un indicible plafond de ténèbres; une haute obscurité sans plongeur possible; de la lumière mêlée à cette obscurité, on ne sait quelle lumière vaincue et sombre; de la clarté mise en poudre; est-ce une semence? Est-ce une cendre? Des millions de flambeaux, nul éclairage; une vaste ignition qui ne dit pas son secret, une diffusion de feu en poussière qui semble une volée d'étincelles arrêtée, le désordre du tourbillon et l'immobilité du sépulcre, le problème offrant une ouverture de précipice, l'énigme montrant et cachant sa face, l'infini masqué de noirceur, voilà la nuit. Cette superposition pèse à l'homme. (454)

This peculiar paragraph presents the immensity of the night as an object of vision, but the action of looking and perceiving, of connecting subjectively with this object is largely absent from the narration. No perceiving or observing self is mentioned prior to the concluding

line,^{xxxii} and yet the text creates an impression of having abruptly entered the consciousness of a perceiving and thinking being whose gaze is directed toward the night sky. This anonymous being, who can be conceived of as a kind of generalized human consciousness, can ask questions, but takes no action. Verbs are often absent from the sentences of the passage, unless the objects being viewed are themselves in motion. The passage begins by providing figurative, poetic images of objects perceived in the sky (“on ne sait quelle lumière vaincue et sombre; de la clarté mise en poudre,” “une diffusion de feu en poussière qui semble une volée d’étincelles arrêtée”). Next, the description moves into a more abstract realm, allowing for the inclusion of mysteries that cannot be seen but that are associated with the darkness: “le désordre du tourbillon et l’immobilité du sépulcre, le problème offrant une ouverture de précipice, l’énigme montrant et cachant sa face, l’infini masqué de noirceur [. . .].” Death, enigmas, the infinite – all find their place within the darkness of night. It is only in the paragraph’s closing line that the narratorial voice reemerges to frame the perceptions presented: “voilà la nuit. Cette superposition pèse à l’homme” (454).

The stylistics of this passage, which assumes the form of a poetic enumeration of elements that shift from figurative to abstract registers, introduces the reader to a waking form of *contemplation*. Although on one level the thoughts and perceptions expressed within the chapter refer explicitly to the beliefs and ideas of the author Victor Hugo,^{xxxiii} Hugo’s narrator frames the discussion in impersonal terms, opening up a narrative space within which a generalized, rather than particular, human experience is evoked – an experience that can potentially be shared by reader and fictive character alike. As the chapter continues, Hugo emphasizes the collective nature of the contemplative state by shifting from the more conventional third-person pronoun, “il” used in the opening paragraphs,^{xxxiv} to a more general and inclusive “on,” which remains the pronoun of choice until the last page.^{xxxv} As Roman observes in her article on *Les Travailleurs de la mer*, Hugo associates this pronoun with *la totalité* and *l’unité*: “Quand je dis On, je désigne Tous, la foule. On, c’est Omnes”, affirme-t-il dans *Philosophie*” (16). Through his use of “on” to express collective experience, Hugo strives to unite the perspectives of fictive character, narrator, and reader (Roman 16). At the same time, by creating a series of lyrical paragraphs that assume the form of poetic

enumerations, Hugo succeeds in incorporating prose poetry into the novelistic frame, bringing his novel closer to his ideal conception of the genre as an amalgamation of lyric, epic, and dramatic modes of writing.^{xxxvi}

As a poet, one of Hugo's central preoccupations was to use language to reach toward the border, or *frontière* that separates visible from invisible worlds. Hugolian poetic language strives to represent the unrepresentable, to evoke the struggles of the mind to reach beyond itself in an attempt to connect with a broader totality that encompasses all of creation. In the chapter, "Sub umbrâ" and throughout *Les Travailleurs de la mer*, Hugo's characterizations of Gilliatt allow him to incorporate his poetic and metaphysical preoccupations into the novel and share them with readers in an experiential and experimental fashion. Through Gilliatt, the reader is confronted with poetic consciousness itself, with an accessible, subjective experience of *contemplation* that transcends the specificity of an individual's mind in favor of a universal encounter with the absolute – with the totality of nature and the challenging yet compelling questions that arise as one stares into the shadows with a visionary eye. Just as Hugo employs characterization in *Les Misérables* to evoke generalized states of awareness in dynamic evolution, he uses character here to present an experience of poetic consciousness that grapples with broad metaphysical questions affecting all human beings. Although he never abstains from creating individualized characters with particular personality traits, his most interesting and innovative contributions to characterization and to the novel as a form occur through this shift away from the specificity of individual identity toward states of awareness that encompass broader, more universal human experiences. In *Les Travailleurs de la mer*, Hugo challenges character's referential function by generating modes of interiority that dissolve the normal boundaries separating the fictive world of the novel from the real world inhabited by the author and his readers. At the same time, he expands the novel's thematic scope by incorporating some of the abstract poetic content of works such as *Les Contemplations* into its frame.^{xxxvii}

In conclusion, Hugo's central mode of portraiture, which emphasizes transformative and visionary states of awareness, offers a provocative alternative to dominant nineteenth-century novelistic techniques. By downplaying the importance of the believable, coherent fictive character, Hugo anticipates modernist critiques of realism. As

nouveaux romanciers Nathalie Sarraute and Alain Robbe-Grillet have observed, realism placed too much faith in the notion of a coherent individual subject. By dethroning the fictive individual in order to isolate and investigate broader life processes, Hugo earns a place in the history of the modern French novel.

NOTES

^{xiv} English scholars Deidre Lynch (*The Economy of Character: Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning*, 1998) and Alex Woloch (*The One versus the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, 2003) have each made important contributions to the field. While Lynch's study focuses entirely on English novelists, Woloch's includes one chapter on French novelist Honoré de Balzac.

^{xv} The question of what constitutes "depth" of fictional character is itself a challenging one. Nevertheless, critics do employ this term, which appears to have been erroneously borrowed from Jungian psychology and then filtered through the lens of personality psychology before being applied to literature. For an example of this usage, see David Fishelov, "Types of Character, Characteristics of Type".

^{xvi} Such narratorial gestures were common in the works of social novelists of the 1840s, such as Eugène Sue.

^{xvii} See in particular, the writings of Kathryn Grossman, Myriam Roman, Isabel Roche, Robert Ricatte, Anne Ubersfeld, and Guy Rosa.

^{xviii} Ricatte refers to Hugo as a "moraliste qui cherche les voies et moyens de perfectionner l'homme. [. . .] Le romancier se propose ici non tant de peindre l'homme que de le changer. Mais l'homme peut-il changer? Hugo le croit, et ce premier postulat l'engage à trouver comment sont possibles les mutations morales" (92).

^{xix} For studies of these individual characters and the nature of their transformations, see for example Kathryn Grossman's *Figuring Transcendance in Les Misérables*, Roman and Bellosta's treatment of character in *Les Misérables*, *Roman pensif* (156-157), and Ricatte's above-cited essay. In her article, "*Les Misérables*, Poème d'amour", Anne Ubersfeld discusses the important thematic role played by love as a transformative force, noting, "*Les Misérables* sont la démonstration d'un idéalisme de l'amour" (159).

^{xx} Fantine's trajectory echoes Valjean's in many respects.

^{xxi} In "Jean Valjean (I, 2, 6): Réalisme et irréalisme dans *Les Misérables*," Guy Rosa discusses Valjean's anonymity, which manifests in many details of his portrait, from his lack of a real last name to his lack of a precise role within his family (he plays all the roles). Rosa concludes, "Jean Valjean n'est pas un héros 'normal' de roman" (222).

^{xxii} The French word, *conscience*, incorporates both English meanings.

^{xxiii} It is easy to observe the poetic features of this passage, even in this excerpted version: first, the images of strangely swarming, deformed, and dynamic figures lend the description a hallucinatory quality that diverges from conventional prose narrative. Second, descriptive adjectives combine with nouns and other adjectives to create assonances and alliterations ("chose monstrueuse," "prodigieuse pyramide," "entassement effrayant," "fourmillant et difforme") that accentuate the strangeness and discomfort of Valjean's psychological state. Finally, Hugo's long, meandering sentences, whose grammatical structures occasionally avoid conventional subject verb order, shift the description into a poetic register.

^{xxiv} After stealing the bishop's silver and fleeing in the middle of the night, Valjean is caught by the gendarmes and brought back to the bishop's residence. Rather than sending him back to prison, however, the bishop gives Valjean a second chance at freedom by claiming that the silver was a gift.

^{xxv} Valjean expresses his gratitude to the bishop by kneeling in prayer before his door, a gesture that is repeated by other characters at different moments in the text, each of whom is touched by the transformative force of love – a force that Hugo hoped would ultimately affect not only individuals but society as a whole.

^{xxvi} This occurs with Marius in a chapter titled, “L’extrême bord” (IV, 13, 3). When describing Marius’ thoughts, Hugo shifts from a conventional form of free indirect discourse to an abstract free discourse in which personal pronouns disappear and Marius’ thoughts appear directly on the page.

^{xxvii} This occurs in Hugo’s creative chapter, “L’Onde et l’ombre.”

^{xxviii} Realist novelists such as Balzac and Stendhal strongly emphasize individual identity, especially in their central characters. Even realist figures who represent social types *believe* themselves to be unique individuals. Popular novelist George Sand’s characters, too, are individuals with very specific social class identities: her tendency to idealize her central characters causes them to stand out amongst the figures that populate her novels.

^{xxix} Brombert’s reading of Gilliatt, which can be found in his chapter on *Les Travailleurs de la mer*, mentions this dimension of Gilliatt’s nature. See in particular pages 157-8. Meschonnic, too, mentions Gilliatt’s role as a *songeur* in his article, “Le poème Hugo” (XXV).

^{xxx} Roman offers some brief but incisive comments about Gilliatt in her article, “Le personnage effacé par le texte - La configuration réflexive dans *Les Travailleurs de la mer*.” She observes that Gilliatt and other Hugolian protagonists, through a strange presence and absence of identity, have the ability to serve as representatives of humanity: “Le personnage hugolien est ‘personne’ au sens le plus vide du terme, tout proche de la négation et du néant, et au sens le plus plein du terme, comme représentant de l’humanité doué d’une capacité d’émotion, et

de rêve, ce mixte d'émotion et de réflexion, terme-clé de la pensée hugolienne" (15).

^{xxx}ⁱ *Contemplation* represents a central element of Hugo's poetic practice that functions both as a creative state of mind and as a poetics that evokes that visionary state through a series of stylistic and rhetorical devices. Jean Gaudon's important book, *Victor Hugo, le Temps de la contemplation* (2003), traces the evolution that occurs in Hugo's poetic practice of contemplation over the course of his career. Interestingly, although he refers repeatedly to *Les Misérables* (and an earlier version of the text, *Les Misères*) in his analysis, he pays almost no attention to Hugo's work with *contemplation* in *Les Travailleurs de la mer*. Perhaps this omission can be explained by Gaudon's focus on an earlier chronological moment in Hugo's writing career.

^{xxx}ⁱⁱ The only pronoun to appear in the passage, "on," is used in an impersonal expression, rather than referring to a specific perceiving subject.

^{xxx}ⁱⁱⁱ Hugo actually intervenes in the narrative within this chapter by writing, "celui qui écrit ceci l'a dit ailleurs." This authorial gesture in a sense shatters the illusion of fiction created when the narrator sets up the scene as a reflection occurring within Gilliat's mind.

^{xxx}^{iv} At first, "il" refers to Gilliat, but by the second page, it refers to "l'homme," in general. Soon this "il" gives way to "on."

^{xxx}^v On the last page, a "je" emerges that retains a connection to universal, rather than personal, experience.

^{xxx}^{vi} In his 1864 essay, *William Shakespeare*, Hugo writes, "le lyrique, l'épique et le dramatique amalgamé, le roman est ce bronze" (120).

^{xxx}^{vii} Hugo accomplishes this transfer while still respecting ordinary novelistic conventions such as the presence of a coherent plot and a number of believable fictive characters. Other authors, such as Nerval, also write poetic prose texts that feature dream content and states of

rêverie, but Nerval's texts can hardly be viewed as conventional novels. Hugo's innovation lies in his ability to maintain a connection to the novel as a form that represents the social world while also stretching its generic scope in multiple directions so as to incorporate the special resources of other literary genres, such as poetry and the theater.

Works Cited

- Brombert, Victor. *Victor Hugo and the Visionary Novel*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- Hugo, Victor. *Les Misérables*. 1862. Paris: Librairie générale française, "Classiques de poche," 2 vol., 1998.
- . *Les Travailleurs de la mer*. 1866. Ed. David Charles. Paris: Librairie générale française, "Classiques de poche," 2002.
- . *William Shakespeare*. 1864. Ed. Dominique Peyrache-Leborgne. Paris: Flammarion, 2003.
- Forster, E.M. *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt Brace, 1927.
- Fishelov, David. "Types of Character, Characteristics of Type." *Style* 24 (1994): 422 - 439.
- Gaudon, Jean. *Victor Hugo, Le Temps de la contemplation*. Paris : Honoré champion, 2003.
- Grossman, Kathryn M. *Figuring Transcendence in Les Misérables: Hugo's Romantic Sublime*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1994.

-
- Lynch, Deidre Shauna. *The Economy of Character: Novels, Market Culture, and the Business of Inner Meaning*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Meschonnic, Henri. "Le Poème Hugo." *Œuvres complètes*. By Victor Hugo. Ed. Jean Massin. Vol. 14. Paris: Club français du livre, 1970. XIX-LXVI.
- Ricatte, Robert. "Les Misérables: Victor Hugo et ses personnages." *Victor Hugo, Les Misérables*. Ed. Guy Rosa. Collection "Parcours Critique." Paris: Klincksieck, 1995. 84-103.
- Roche, Isabel. *Character and Meaning in the Novels of Victor Hugo*. West Lafayette: Purdue University Press, 2007.
- Roman, Myriam and Marie-Christine Bellosta. *Les Misérables, Roman pensif*. Paris: Belin, 1995.
- Roman, Myriam. *Victor Hugo et le roman philosophique: Du "drame dans les faits" au "drame dans les idées."* Paris: Honoré Champion, 1999.
- . "Le personnage effacé par le texte - La configuration réflexive dans *Les Travailleurs de la mer*". *Site du Groupe Hugo*. Equipe de recherche "Littérature et civilisation du XIX^e siècle." Séance du 16 octobre 1993. 27 Mar. 2008.
- <<http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/93-10-16roman.htm>.>
- Rosa, Guy. "Jean Valjean (I, 2, 6): Réalisme et irréalisme dans *Les Misérables*." *Lire Les Misérables*. Paris: Librairie José Corti, 1985. 205-238.
- Ubersfeld, Anne. "Les Misérables, Poème d'amour." *Les Misérables, Nommer l'innommable*. Ed. Gabrielle Chamarat. Orléans: Paradigme, 1994. 153-166.

Woloch, Alex. *The One versus the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

Aquí terminan los caminos y los días
(Comala como espacio de transición y simbiosis mítica)

Juan Felipe Ladrón de Guevara
Boston College

La soledad, la lluvia, los caminos
César Vallejo

Comala evoca soledad, palabra última y ausente, hecha sin tiempo, ni espacio, solo tristeza y olvido. Pueblo fantasma, estación final en el tránsito hacia la muerte, hacia un silencio que no calla. Paisaje árido, ardiente, habitado por seres que se alimentan de soledad, culpa, venganza, eternos pasajeros de un purgatorio de tensas esperas. Donde la vida no existe en el aquí y el ahora sino en un pasado deteriorado en la memoria y un futuro sin esperanzas, en un lugar más allá de sí mismo. Este trabajo se propone señalar, cómo dentro de Comala se materializan de manera simbiótica elementos de la tradición clásica, de la tradición cristiana con elementos recuperados de la tradición cosmogónica indígena. Creando una amalgama de símbolos y significados, que busca generar una forma y una identidad propia para narrar lo latinoamericano.

Diversos estudios sobre la construcción narrativa de la obra de Juan Rulfo coinciden en indicar la “sencilla complejidad” de la estructura de *Pedro Páramo*, la cual impregna la obra de una atmósfera cargada de ambigüedad y melancolía con lo cual se problematiza la posibilidad de ser definida en términos concretos. Desde el comienzo de la novela se exponen los fundamentos vertebrales sobre los cuales se construye la narración, así entonces: el procedimiento narrativo del viaje, los temas de la muerte y la venganza, la ambigüedad con relación a la figura del padre, a estos hay que sumar la presencia de los sueños, las ilusiones y esperanzas de los personajes.

Otros análisis de la novela se han concentrado en la presencia del motivo clásico, específicamente el del viaje al infierno. En relación a este tópico la crítica se divide entre quienes consideran a Comala como un infierno, solo habitado por muertos; y quienes, como en el caso de Nicolás Emilio Álvarez consideran el pueblo como “una zona de convergencia de seres vivientes y de ánimas condenadas o en

estado de purgación; por lo consiguiente Rulfo ha efectuado un proceso de desmitificación del topos del infierno procurándole conjuntamente a su obra una mayor profundidad mítica y artística al convertir a Comala en un espacio terrenal *sui generis*" (20). Al mismo tiempo Ángel Vilanova, considera que es necesario probar la presencia de lo clásico y así "calibrar el grado de transformación operado sobre el teórico hipótexto." (105) Para Vilanova es importante indicar la manera como los componentes que definen los tópicos clásicos están circunscritos de acuerdo con la naturaleza cultural del motivo.

La obra de Juan Rulfo se encuentra ubicada en un momento histórico en el cual está en cuestionamiento el sentido tradicional de la literatura y su relevancia en los desarrollos históricos de las sociedades y culturas latinoamericanas. Consecuentemente la obra narrativa del escritor mexicano hace parte de una reflexión entorno a una manera de apropiarse de un discurso que sea adecuado para narrar lo que constituye el mosaico de la realidad latinoamericana. Esta preocupación entorno a narrar lo latinoamericano con una voz propia surge como una respuesta tardía frente a la antigua tradición narrativa impuesta por el proyecto imperial Europeo. La necesidad por narrar lo concerniente a lo americano se puede remontar hasta la época de la conquista y lo que ese hecho suscitó dentro del imaginario Europeo con respecto a América. En la edad media el auge y crecimiento de las religiones monoteístas a lo largo del continente Europeo logró suprimir la influencia de las religiones politeístas que dieron forma a la sociedad agrícola. Estas primeras sociedades giraban en torno a un principio cerrado de organización del mundo. Por lo tanto, de una manera subconsciente, todo aquello que estaba por fuera de ese principio, pertenecía al orden de lo mítico y de lo bárbaro. El descubrimiento de América hace que esta visión arcaica del mundo se potencie, colisionando con una mentalidad religiosa que negaba lo mítico.

Partiendo de este principio es posible ver cómo la concepción del llamado "nuevo mundo" ya estaba determinada por una expectativa de carácter mítico religioso, que los conquistadores pensaban desterrar, para imponer la fe en la cruz, y con ella el orden del "mundo civilizado" sobre lo bárbaro que representaba el orden mítico indígena. Empresa que obedece al afán de delimitar el mundo dentro de un espacio aprensible, muy propio del discurso imperial. El

cual debe ser entendido como los diferentes mecanismos desde los cuales una entidad percibe, define, analiza y finalmente construye “realidades” aplicables sobre otra entidad a la cual se le niegan esos mismos privilegios. Este carácter es determinante al tratar de pensar en una forma de narrar el continente desde un lenguaje propio y no como reflejo de los modelos impuestos por el modelo europeo, cuyo influjo trascendió sofocante hasta el principio del siglo XX.

Con el movimiento surrealista la distinción entre realidad e imaginación, comienza a alterarse, a abolirse. Según sus postulados la imaginación debe ser asimilada, no como una forma de abstracción de la realidad, sino como un vehículo que permite penetrarla y producir nuevos sistemas de significación. La literatura latinoamericana se va a nutrir profundamente de esta reflexión alrededor de los márgenes entre la realidad y la imaginación, la cual la lleva a cuestionar el procedimiento que ha determinado su expresión. Sin embargo, los escritores latinoamericanos pronto se van a alejar del discurso surrealista, para centrar su búsqueda al interior de lo que concierne a la polivalente realidad de América.

Esta percepción está construida a partir del encuentro y posterior imposición de un sistema de aprehensión del mundo sobre otro con el fin de anularlo o incorporarlo dentro del discurso dominante. Esta acción genera una ausencia mítica esencial. Elemento que parece irrecuperable en su sentido más puro, debido a que cualquier aproximación está de alguna manera viciada a priori por la presencia del discurso imperial. Esta yuxtaposición genera una crisis en la cual se expone la incapacidad de la literatura “tradicional” para representar la realidad esencial latinoamericana.

La obra de Juan Rulfo se encuentra y hace referencia a un momento de transición dentro de la genealogía de la producción cultural del continente, la cual está marcada por el surgimiento de una conciencia autónoma y singular. La mirada se dirige a la tradición clásica como canal de transición. Se apropia de ella sólo con el fin de trasformarla, como forma de restitución por aquello de lo que la despojo. Este principio fundamental es claro desde la primera página del libro cuando Juan Preciado recuerda la conversación con su madre en la cual ella le exige: “No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro”(7).

La exigencia de la madre cuando hace referencia a “Lo

nuestro” señala un espacio de unión y solidaridad. Implica así mismo un límite, un punto de encuentro. Establece lo comunal y al mismo tiempo apela a un significado compartido por los miembros de esa comunidad errante (Juan Preciado y su madre). La madre le exige a Preciado, que le demande al padre aquello que no les ha dado, y al mismo tiempo que no le pida nada. Esta ambigüedad aparente es clave para interpretar el texto de Rulfo. La yuxtaposición entre “Exígele lo nuestro”, que se refiere a una restitución justa de aquello que les corresponde por derecho y “No vayas a pedirle nada” acción que apela a una suplica por ayuda, la cual solo conseguirá elevar aun más a Pedro Páramo en su discurso de poder. Son instancias que cifran el sufrimiento por la injusticia cometida, y el abandono de la parte que busca restitución (Juan Preciado, Dolores, México, Latinoamérica) por parte del exceso que representa el poder dominante (Pedro Páramo, España, la colonia). Así mismo el tono de este pasaje señala el carácter necesario y al mismo tiempo imposible de la demanda.

El eco de esta demanda puede ser analizada desde la lucha del pueblo por la tierra usurpada. De ser así, la expresión “lo nuestro”, designa no solamente la posesión sino un deber por solucionar una injusticia que permanece sin resolverse. La demanda de la madre obedece, vista dentro del proceso de construcción moderna de la nación mexicana y en general latinoamericana, a la constante apropiación de la tierra por parte de las elites económicas y políticas, encarnadas en la figura del cacique, la cual hace referencia tácita al pasado indígena. Esta réplica sin embargo, más allá de la restitución simbólica de un nombre, un título o un bien particular, señala la necesidad de intervenir el símbolo mismo.

Aunque “lo nuestro” está definido dentro de un contexto en el cual hace referencia a un sentido colectivo, su enunciación alude automáticamente a un sentido de propiedad. En esa medida lo que se solicita es una restitución del orden perdido, usurpado. Sin embargo, la frase también está cargada de ambigüedad y tensión, cabe preguntarse a qué tipo de restitución está haciendo referencia Dolores. Más allá de recuperar su lugar en un orden del cual fueron excluidos por medio del desplazamiento, la exigencia por una restitución, hace referencia a la imposibilidad misma de expresar esa exclusión, ese acto de anulación del cual fueron víctimas.

Juan Preciado regresa a Comala, no como él mismo ni por si

mismo, sino como prolongación de su madre, es un instrumento que busca la restitución de un destino desplazado y anulado. Su función es la de conectar un pasado idealizado, pero perdido, con una realidad desgarrada por el abandono, la desolación y la muerte. Él mismo indica como se vio obligado por sueños, “a darle vuelo a las ilusiones. Y de ese modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala.” (7). Al indicar, “el marido de mi madre” Preciado busca reafirmar su derecho de sangre, como propietario de ese derecho exclusivo. De igual manera, como reafirmación del motivo de su viaje, señala más adelante que “(...) imaginaba ver aquello a través de los recuerdos de mi madre; de su nostalgia, entre retazos de suspiros. Siempre vivió ella suspirando por Comala, por el retorno; pero jamás volvió. Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver” (8). Es palpable como el viaje de Preciado a Comala está condicionado por la búsqueda del héroe por recuperar su lugar dentro de una estructura de poder de la cual ha sido excluido. El héroe de Rulfo, de la primera mitad de la novela, busca, por medio del reconocimiento de su padre, recuperar el espacio idealizado de su origen, el cual le es incierto, ambiguo y sobretodo distante.

Para algunos críticos este regreso de Juan Preciado es leído como una especie de contra – odisea, Preciado como Telémaco, como Edipo, como Orfeo. Todos estos personajes tienen en común un origen ambiguo, el cual los motiva a buscar su origen con el objetivo de definir su destino. Lo cual conlleva a preguntarse, sobre el propósito de esta concepción clásica y no de una concepción más cercana a lo mexicano. Pero esta reflexión llevaría a otra ¿Cómo definir lo mexicano? El México “original” hace referencia a un pasado indígena que ya no existe sino como presencia distante e idealizada, es una mirada viciada por el dispositivo imperial, que anuló lo indígena y su percepción mítica del universo. La referencia a los motivos clásicos como el del viaje al averno, sirven como mediadores para ubicar la narración dentro de la tradición de occidente, a la cual pertenece, no por derecho, sino por impostura. La influencia clásica sirve como plataforma, como referente cultural por aproximación, para articular un discurso narrativo propio que intenta aprehender un espacio en el cual se funden múltiples elementos simbólicos. Comala no es una réplica de Tebas o de Itaca, es una

variante, como lo es Macondo o Santa María, de un espacio mítico esencial desde el cual se construye la tradición de la cultura, que define la identidad propia de una sociedad. Espacio mítico que ha sido suprimido y del cual solo quedan vestigios. Es por esta razón que los referentes no pueden ser completamente mexicanos, porque lo mexicano, como lo latinoamericano, no puede ser recuperado en su estado original, en la medida en que la mirada del narrador está viciada a priori por un condicionamiento impuesto. Así mismo, estas referencias a textos canónicos invitan a la exploración de diferentes niveles de significación de la obra, con lo cual esta adquiere profundidad. Ángel Vilanova señala al respecto:

(...) si bien un texto cualquiera, *Pedro Páramo*, en este caso, puede ser perfectamente leído con independencia de otros, es cierto también, insisto, que es inevitable (conveniente... y necesario) para un lector de relativa experiencia no percibir los lazos que ese texto tiende hacia otros y no atenderlos en la recíproca importancia que pudieran revestir, no, por supuesto, para llegar a una subvaloración del texto <<segundo>>, sino para reconocer y recorrer vías aprovechables para su penetración más profunda. (107)

El tema del viaje al infierno está cimentado en las profundidades de varias tradiciones culturales. Desde los textos egipcios que conforman el *Libro de los muertos*, y el *Mito de Osiris*, y el poema épico *Gilgamesh* perteneciente a la tradición mesopotámica, hasta el *Evangelio según San Mateo*, donde se narra la estancia de Cristo en el infierno antes de su resurrección. A este motivo también hace referencia la *Odisea* y la *Eneida*, posteriormente en la Edad Media se encuentran varias obras y poemas que lo retoman, siendo uno de los más reconocidos, el texto de Dante, *La divina comedia*.

Cuando los conquistadores y cronistas españoles, con su mirada eurocéntrica y fervorosamente cristiana, son confrontados con los ritos y las tradiciones indígenas correspondientes con la muerte y el tránsito del alma hacia otras regiones, su mirada, ya determinada, las equipara con el infierno de la tradición cristiana. Dicha percepción del infierno, ha sido implantada en lo más vertebral del imaginario latinoamericano, condicionándolo profundamente. Es tal vez por este

motivo que algunos críticos se han apresurado en equiparar a Comala con el infierno cristiano. Al cual están destinados los pecadores por llevar una vida de excesos, ignorando los mandamientos de Dios.

Por contraste, para la tradición mesoamericana la manera en la cual el fallecido había conducido su vida no era relevante al momento de iniciar su viaje hacia la muerte. Lo importante, en esta instancia definitiva, era la forma como había muerto. La percepción de la muerte para los antiguos habitantes de lo que hoy se conoce como México, estaba ligada con un principio de continuidad de la existencia en otro estado.

David Iguaz, en su estudio titulado, *Mortuary practices among the Aztec in the light of ethno historical and archaeological sources*, explica que de acuerdo al tipo de muerte y a la dignidad del muerto, los antiguos Mexicas creían que las almas se distribuían en cuatro estadios mortales, organizados de la siguiente manera: el primero y más importante es Ichan Tonatiuh Ilhujcan es un paraíso ubicado en la región oriental del sol. En esta región, descrita como un lugar de amplias planicies, se congregan los guerreros muertos en batalla, quienes acompañan al sol desde que despierta hasta que corona el cielo en el cenit. Luego de cuatro años en este paraíso de sol, los guerreros descienden a la tierra en forma de pájaros con brillante plumaje. A este paraíso también acceden las mujeres que han muerto al dar a luz. Como contraparte a los guerreros, las mujeres acompañan al sol desde el cenit hasta el ocaso. Luego de cumplir su ciclo en el sol las mujeres descienden a la tierra en forma de mariposas nocturnas. De esta manera, gracias a la ayuda constante de los guerreros y las mujeres el sol se mantiene en eterno movimiento. De igual manera el mercader que muriera ejerciendo su oficio merecía un lugar en el sol. La segunda región a la cual los muertos pueden ir es Tlalocan, un paraíso terrestre donde habita el dios de la lluvia Tlaloc. Es descrito como un lugar donde las plantas y las flores están siempre en flor, a razón de un verano perpetuo. A este lugar iban aquellos que habían muerto ahogados, o electrocutados, así como los leprosos y otros enfermos.

Luego está, Mictlán o el reino subterráneo, el cual ha sido equiparado erróneamente por los cronistas con el infierno cristiano. A él se dirigen aquellos que perecieron de muerte natural o de vejez. En él reside el dios *Mictlantecuhтли* y su contraparte femenina *Mictlancihuat*. Se describe por algunos cronistas como un lugar

oscuro donde habitan los muertos, sin embargo otros, como Sahagún, afirman que el lugar se iluminaba cuando el sol iniciaba su viaje de vuelta al oriente. El viaje a Mictlán, de acuerdo con la tradición preservada en los códices, estaba lleno de peligros para el alma del difunto. En su viaje debía atravesar dos montañas, correr entre una serpiente y un lagarto gigante, atravesar ocho desiertos y ocho colinas y enfrentar un viento lleno de cuchillos de piedra. Finalmente, luego de cuatro años el alma llegaba al gran río, el cual debía atravesar a nado. Para tal labor era necesaria la ayuda de un perro rojo, el cual era sacrificado con el muerto, esto con el fin de que lo ayudara en esta etapa del viaje, en la cual debían atravesar las profundas corrientes, llamadas *Chicunahuapan* (nueve aguas), las cuales hacen referencia a los nueve cielos de los Mexicas. Finalmente está, Tonacatecuhtli ichan es el paraíso al cual van destinados los niños. Es considerado como un jardín lleno de plantas, flores y frutas.

Es debido a esta similitud entre las concepciones griegas y mexicas, del lugar destinado a los muertos, desde donde Juan Rulfo fundamenta la concepción de Comala como estadio de tránsito de los vivos hacia el nuevo estado de la existencia que circunscribe la muerte. Comala está inscrita en la intersección entre el mito mexica/griego y el cristiano, se alimenta de ambos para crear un espacio determinado por el pulso entre el pasado indígena que permanece latente y la concepción cristiana impuesta desde la conquista. Esta convivencia la articula Rulfo a partir del uso de un lenguaje cargado de ambigüedad y sutileza en el cual hace convivir ambos elementos. Los personajes que residen en Comala están en tránsito hacia la muerte física, pues conviven con la espiritual. Son personajes estáticos, ceñidos al presente, víctimas del pasado, sin esperanzas de futuro, sólo les queda esperar la muerte que no es más que la continuación de su vida. Así se lo señala Eduviges a Juan Preciado cuando este le cuenta que su madre ha muerto. “¿De modo que me lleva ventaja, no? Pero ten la seguridad de que la alcanzaré. Sólo yo entiendo lo lejos que está el cielo de nosotros; pero conozco cómo acortar las veredas. Todo consiste en morir, Dios mediante, cuando uno quiera y no cuando Él lo disponga” (13). Y más adelante: “Lo único que quiero decirte ahora es que alcanzaré a tu madre en alguno de los caminos de la eternidad” (13). En este pasaje no sólo se refleja la idea de la muerte como continuidad de la vida, sino que se introduce de manera sutil la percepción Mexica del viaje del alma por

“los caminos de la eternidad” hacia el paraíso subterráneo de Tlaloc. En Comala todos están muertos, incluso los vivos, ya que sólo esperan la muerte. En palabras de Dorotea, “Me senté a esperar la muerte. Después de que te encontramos a ti, se resolvieron mis huesos a quedarse quietos” (65). El mismo Juan Preciado está en tránsito hacia la muerte y luego, ya muerto, continúa existiendo.

El regreso de Juan Preciado a Comala está enmarcado en la promesa hecha a su madre en el umbral de su agonía, de buscar a su padre para demandarle el abandono al que los condeno. Juan Preciado regresa, así mismo, con la intención de ser reconocido por su padre y como efecto de tal reconocimiento recibir la restitución de la posición de poder de la cual fue privado. Este pretexto, encarnado en la frase de la madre “No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro”, enfrenta al protagonista con una ambigüedad imposible de sortear. La cual se hace evidente al enterarse de la muerte de Pedro Páramo, objeto de su viaje. Así mismo, descubre que él no es el único hijo de Pedro Páramo, sino que es uno más dentro de una cadena indefinida, en la cual él no es sino una réplica, una variante de Páramo, como lo son Abundio y Miguel. Estos dos hechos anulan la existencia de Preciado como sujeto y objeto narrativo. Sin Pedro Páramo no tiene cómo llevar a cabo el objetivo del viaje, es decir obtener la restitución de su condición. Lo cual conlleva a que la continuidad de su existencia solo sea posible desde la muerte. Sólo en la muerte puede Juan Preciado entrar a ser parte del universo de Pedro Páramo. Un universo fragmentado, que pervive más allá del espacio y el tiempo, un mosaico de experiencias, recuerdos, dolores, silencios que susurran por los caminos de la eternidad. El pretexto del pedido de restitución también se puede leer como una alegoría de la nación que busca independizarse de las ataduras de la colonia y sus anquilosadas estructuras medievales y la consecuencia posterior de ese acto de independencia. Estructuras que, a partir de figuras como Pedro Páramo, permanecen intactas. El tema de la propiedad de la tierra concentrada en unos pocos y arrebatada a muchos, palpita al interior de la novela. El espacio narrativo que crea Rulfo en *Pedro Páramo*, sirve así mismo, como reflexión y reexaminación del proceso de transición del concepto de nación, y por reflejo del continente, de un estado colonial hacia un estado moderno.

El regreso del narrador protagonista al lugar del principio, alude de inmediato a una necesidad de reconocimiento del origen, de

la cultura y de la identidad del continente, encarnado en el primer narrador. Juan Preciado busca la Comala que permaneció en el recuerdo de su madre, vuelve al lugar idílico, pero encuentra una tierra consumida y agria, que lo seca. El lugar de su origen está habitado por espectros que no han reconocido la muerte como un viaje, sino como una prolongación de la cotidianidad. Una cotidianidad llena de soledad, de silencio y de murmullos que matan, voces de otro tiempo condenadas a recordar. El retorno de Preciado es equivalente al viaje de Edipo al templo de Apolo para encontrar su origen y proyectar su destino.

Con *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, Juan Rulfo reflexiona entorno a la búsqueda de un principio narrativo propio capaz de expresar la compleja realidad del continente, y así mismo que este desvinculado de las estructuras impuestas por los siglos de dominio español. Sus textos sugieren la necesidad de México y del continente en general, de apropiarse de un lenguaje propio para así reconocerse, como una entidad independiente. Esta búsqueda debe estar ligada a la necesidad de reconstruir los vestigios del sustrato mítico esencial que pulsa al interior del mosaico latinoamericano. De esta manera se puede decir que lo latinoamericano solo logra ser expresado a partir de la convivencia al interior del símbolo de lo indígena y lo europeo. Esta relación produce una simbiosis que sustituye la anulación, por desplazamiento, del mito esencial.

OBRAS CONSULTADAS

- Aronne – Amestoy, Lida. “*Pedro Páramo: del jardín al erial.*” *Utopía, paraíso e historia: inscripciones del mito en García Marquez, Rulfo y Cortazar.* Philadelphia: John Benjamíns Publishing Company, 1986.
- Álvarez, Nicolás Emilio. “El mito del eterno retorno” *Análisis arquetípico, mítico y simbólico de Pedro Páramo.* Miami: Ediciones Universal, 1983.
- Dove, Patrick. “Transition and restitution in Rulfo’s *Pedro Páramo.*” *The catastrophe of modernity.* New Jersey: Associated University Presses, 2004.
- Iguaz, David. “Mortuary practices among the Aztec in the light of ethno historical and archaeological sources” *Papers from the Institute of Archaeology* 4 (1993): 63- 76
- Ravéntos – Pons, Esther. “La obra de Juan Rulfo; Un viaje al inframundo.” *Defiant deviance; the irreality of reality in the cultural imaginary.* Ed: Cristina Santos, Adriana Spahr. New York: P. Lang, 2006.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo y El llano en llamas.* Bogotá: Planeta, 1992.
- Vilanova, Ángel. “El motivo del viaje al averno y *Pedro Páramo.*” *Motivo clásico y novela latinoamericana.* Merida: Ediciones Solar, 1993.
- Whitehead, Neil. “South America/Amazonia: the forest of marvels.” *The Cambridge companion to travel writing.* Ed Peter Hulme, Tim Youngs. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2002.

Nadja, le Défi de l'Inconscient.

Joan Listernick
Boston College

En 1924, deux ans avant les événements relatés dans Nadja, Breton avait publié un court texte, « L'Esprit Nouveau a relatant sa rencontre fortuite avec une inconnue. Dans , « L'Esprit Nouveau » le ton est celui d'un fait divers, récit « neutre » dans lequel Breton parle de lui-même à la troisième personne. L'inconnue produit sur Breton et ses amis un effet extraordinaire: ils sont intrigués et fascinés par l'apparence et le comportement de la jeune femme qui disparaît peu de temps après, aussi mystérieusement qu'elle est apparue. Dans Nadja, Breton reprend la même anecdote pour développer, d'une manière intensément personnelle cette fois, les thèmes du hasard et de la chance, préoccupations centrales de la démarche surréaliste.

Dans ce voyage métaphorique au cours d'errances dans les rues Parisiennes, la dimension et la signification de *Nadja* s'amplifient pour trouver leur place dans la recherche et le questionnement du mouvement surréaliste.

Nadja peut être vu comme un emblème du projet surréaliste. L'un des textes les plus étudiés d'André Breton, il met en œuvre un certain nombre de principes avancés dans les Manifestes du Surréalisme. Les artistes de ce mouvement ont essayé de dépasser les expériences artistiques et littéraires antérieures qui se basaient essentiellement sur une représentation mimétique de la réalité et qui gardaient « la loi de l'imitation et de la vraisemblance » (Blanchot «Le Jeune Roman » 211). Les surréalistes étaient surtout intéressés par des expériences susceptibles de repousser les limites du « rationnel » et de « apparence » la folie, les drogues, le paranormal, les rêves.

C'est dans ce contexte que *Nadja* a été conçu et rédigé. Dans son style comme dans son contenu. Ce texte évoque la démarche surréaliste. L'une de ses principales caractéristiques est la discontinuité.

Le texte peut être divisé en trois parties. Dans la première Partie (9-70), Breton s'interroge sur son identité et présente une série d'anecdotes qui décrivent ses errances à Paris. La deuxième

partie (71-172) relate les rencontres successives de Breton et de Nadia dans l'espace d'une dizaine de jours. Dans la troisième partie (173-190), Breton se penche sur le texte lui-même et puis s'adresse à « toi », une femme aimée.

Le texte se caractérise par un manque de suites logiques. Le manque de transitions et ces mouvements arbitraires d'un sujet à l'autre rappellent la structure du rêve (Chavasse 57). Le lecteur qui y chercherait un fil sera déçu. Ce texte ne suit pas la formule classique: début, apogée, dénouement. Le texte erre, comme le fait Breton dans Paris, suite au désarroi que lui cause Nadja.

Le motif de l'errance (qui sera repris dans les années cinquante par les Situationnistes sous le nom de la «dérive» (<http://www.popsecrets.org/SI> et <http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/314>) devient aussi important dans l'autodéfinition du personnage central de Nadja: «[j]e suis l'âme errante (82). En se décrivant de cette manière, elle se dépouille de son corps et se présente comme un être désincarné, qui n'a pas de place dans le monde «réel ». Il y a un contraste entre André Breton qui au tout début du texte cherche à se définir et répond à la question « [q]ui suis-je ? (9) par le texte lui-même et Nadja qui se définit sans ambiguïté, mais non pas sans ironie. Sa réponse «[j]e suis l'âme errante» (82) ne doit pas nous faire perdre de vue l'élément sexuel sous-jacent dans sa relation avec André Breton (un sujet auquel on reviendra plus tard). L'âme évoque une substance sans forme, sans limites. Sa perception d'elle-même comme «âme errante» évoque les notions de pureté et d'abstraction, mais aussi de spiritualité, de relation avec une réalité « supérieure » qui dépasse le rationnel. L'errance suggère aussi le déracinement. Sans corps pour la contenir, l'âme flotte, erre, hante

Plus loin dans le texte, cependant, nous sommes ramenés à la dimension corporelle (sensuelle) de Nadja avec trois baisers (92, 108, 179), ainsi que d'une étreinte (126). Ils sont présentés comme des événements spontanés (inattendus) qui ne sont ni discutés, ni rationalisés: Breton et Nadja sont en train de parler lorsque, tout à coup, elle «offre ses lèvres...» (92) puis ils reprennent la conversation. Tout se passe comme dans un rêve.

Breton et Nadia se comportent comme des amants, mais leur rapport n'est pas défini: «[i]l est impardonnable que je

continue à la voir si je ne l'aime pas. Est-ce que je ne l'aime pas? «(104). (Breton a éliminé du texte définitif la scène où il passe la nuit du 13 octobre à Saint-Germain avec Nadja (Breton Œuvres complètes 1496)). Tout l'érotisme est contenu dans l'instant, comme une matière brute, jamais inscrit dans le temps, jamais «reconnu» (assumé) et d'autant plus intense qu'il est fugace «[u]n baiser est si vite oublié» (93).

Le personnage de Nadja comporte aussi un aspect symbolique. Elle a été décrite comme une figure qui incarne certains aspects de la démarche surréaliste. « Au plus haut degré, elle est Surréalisme sans théorie. Signe, elle joue instinctivement ce que Breton et ses amis doivent élaborer, expliquer par la suite» (Gavronsky 33). Alex McAulay voit aussi dans la figure de Nadja une personnification: "[y]et an analysis of the character Nadja reveals a clever construct, a personification of the ideals of Surrealism itself...She represents a kind of automatic living, to extrapolate a phrase from Breton, in which her actions express her thoughts unfettered by reason" (McAulay 133). Carlos Lynes fait une remarque semblable: "[w]ithout theorizing, without ever having heard of the movement or even heard of the word, she lives Surrealism spontaneously and more completely than members of the group ever dared or were able to do" (Lynes 373).

Comme trope, Nadia évoque l'ambition révolutionnaire du surréalisme. Lorsque Breton fait sa connaissance, il la contraste avec «ceux-là» qui restaient pas «prêts à faire la Révolution». Nadja au contraire se présente «la tête haute, contrairement à tous les autres passants (72). Face aux passants soumis et battus, Nadja se présente comme différente.

Comme le surréalisme qui ambitionne de transfigurer la réalité, Nadja exerce un pouvoir transformateur sur son environnement. C'est comme si la réalité dans laquelle elle a été transportée avec Breton était un dédoublement de la réalité, un monde poétique où règnent des lois différentes. Nadja évolue dans un monde au-delà du monde rationnel: un monde onirique où sa seule présence perturbe l'ordre des choses.

Il est significatif que, parmi toutes les photos du livre, la photo de Nadja est absente. L'absence de sa photo a pour effet de rendre Nadia plus abstraite; inclure son portrait eût été trop

réductif, l'eût rendue trop tangible, eût fait d'elle un «personnage» parmi d'autres. Son invisibilité est puissance et peut être aussi une métaphore de son invisibilité dans la société.

Au lieu de nous offrir sa photo, Breton nous montre un dessin qu'elle a fait d'elle-même sous la forme du personnage mythique de Mélusine, la sirène a deux queues. De la sorte, elle se présente comme un personnage qui vit dans un univers dépassant la réalité quotidienne. Elle essaie donc de se libérer des contraintes de la réalité acceptée.

Comme Mélusine, Nadja change son apparence : une fois, elle est élégante, une autre fois elle est a «moins soignée» ; une autre fois encore elle prédit l'avenir («[v]ois-tu, là-bas, cette fenêtre? Elle est noire comme toutes les autres. Regarde bien. Dans une minute elle va s'éclairer. Elle sera rouge! La minute passe. La fenêtre s'éclaire» (96)). Enfin, elle n'a aucune idée de l'effet que ses mots vont avoir sur Breton.

Et comme Mélusine encore, Nadja se présente comme une femme qui doit cacher un aspect d'elle-même. sa nature véritable mais secrète, de ceux qui sont les plus proches d'elle. La parallèle avec la légende continue lorsqu'une révélation de Nadja produit chez Breton un effet d'aliénation («une histoire de coup de poing [...]» (134)) : l'horreur qu'il éprouve en découvrant son penchant séducteur la sépare de lui à jamais. Mais, comme avec Mélusine, même après cette séparation, son image continue à le hanter.

Dans la légende, la transgression du mari contre le désir de sa femme crée une rupture entre les deux. Comme Raymondin qui cherchait à découvrir la vraie Mélusine, André Breton cherche à percer le secret de Nadja : «[q] i est la vraie Nadja [...] je veux dire de la créature toujours inspirée et inspirante qui n'aimait qu'être dans la rue, à portée d'interrogation de toute être humain lancé sur une grande chimère [...]» (133). Et cette question précède immédiatement l'épisode de leur rupture (134-5).

Mais, le rapport entre Nadja et Breton va plus loin que le rapport entre deux personnages: Nadja peut aussi être envisagée comme projection de l'inconscient de Breton: «Breton finds in Nadja what he so desperately seeks because he projects onto her fragments of his unconscious» (123-4). Cette vue de Nadja

explique en partie poursuite par Breton de Nadja et «l'évasion de celle-ci: «J'ai pris au derider jour, Nadja pour un génie libre. quelque chose comme un de ces esprit, de l'air que certaines pratiques de magie permettent momentanément de s'attacher, mais qu'il ne saurait être question de se soumettre» (30).

Ayant transgressé les lois de la société, Nadja mène une vie marginale. Elle a choisi de ne pas aller au convent comme le désirait sa mère. Elle trafique de la cocaïne (107) et elle passe son temps avec un homme marié. Sa vue de la réalité échappe aux normes établies. Elle paiera de cette liberté, ce refus des contraintes bourgeoises. La vie marginalisée est souvent considérée comme dangereuse par la société qui protège ses frontières jugées vulnérables et se définit par l'exclusion (Douglas 121). Inclassable, différente, Nadja représente une menace et doit être sacrifiée.

Comme le surréalisme qui renonce à imposer on contrôle conscient ou social sur les événements. Nadja est présentée comme si elle ne contrôlait pas sa vie: c'est le hasard, l'inconscient et les forces obscures qui la régissent: «[e]lle se montre assez incapable d'expliquer sa présence dans cette rue[...]» (88). Le paradoxe vient de ce que l'intérêt de Breton porte sur le pouvoir de Nadja de dépasser les normes de la société. En même temps, ce trait la rend vulnérable à un rejet par Breton et par la société elle-même qui la juge déviante et finit par l'enfermer.

Une fois à l'asile (Vaucluse), c'est comme si elle était entrée dans un lieu inaccessible à Breton et sans issue. Mary Douglas explique qu'avant l'internement, même des actions bizarres peuvent être acceptées socialement, mais après, les «excentricités» ne sont plus tolérées (97). C'est comme si l'enfermement redéfinissait la personne comme exclue de la société «normale». Tout le temps que Nadja se trouve à Paris c'est le pur- hasard qui détermine ses rencontres avec Breton. Une fois qu'elle est internée. Breton abandonne l'idée de la voir : elle n'est plus qu' un souvenir.

L'exil de Nadja peut être décrit comme la subjugation de l'inconscient qui dérange l'ordre hégémonique. Chez Nadia, it y a une faillite du processus de fusion de l'inconscient et du conscient qui aurait peut-être été représentée par l'union (qui n'a

pas lieu) entre Nadia et Breton. Nadja reste jusqu'à la fin d'un être fragmenté, le représentant de l'inconscient sans le conscient ou de l'âme sans corps, mais un être auquel il marque une partie de lui-même, une partie qui serait nécessaire pour survivre dans le monde. Même le nom qu'elle s'est choisi reflète cette fragmentation : «Nadja parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que n'est que le commencement» (75). («Espérance» se dit en russe «Nadejda» (Breton Œuvres complètes 1542). L'être fragmenté est la trace d'une rupture qui a précédé. Il y a une contradiction apparente entre le nom de Nadja—l'espérance— et son destin. Mais cette contradiction peut être résolue par la transformation de Nadia (la personne) en Nadja (la création littéraire) qui a pris sa place dans la littérature du vingtième siècle.

La transformation de Nadja, femme qui a véritablement vécu, en idée, se passe tout au cours du texte. Cette transformation n'est jamais complète, car Nadja existe toujours à deux niveaux: à la fois être humain et trope, patiente et idée. (comme Mélusine qui était à la fois femme et serpent). On pourrait imaginer une résistance de la part de Nadja, la femme «réelle», à cette transformation. Et en fait, Nadja. Le premier novembre 1926, après avoir lu au moins une partie du texte, écrivait à Breton: «[c]omment ai-je pu lire ce compte rendu...entrevoir ce portrait dénaturé de moi-même sans me révolter ni même pleurer...» (Breton Œuvres complètes 1505).

Paradoxalement, c'est comme trope que Nadja acquiert son pouvoir et l'immortalité : comme trope elle ne peut pas être détruite tandis que comme femme elle est vulnérable face à la société. C'est comme trope qu'elle se libère. L'importance littéraire de Nadja s'acquiert ainsi au prix de son existence vécue en tant qu'individu.

Nadja, le personnage littéraire, sert un but, remplit un manque, satisfait à un besoin, comme Nadja, la personne, ne le fait pas. S'il y a une impasse (une impasse) à la fin de la section où Nadja figure comme centrale, c'est que le rapport entre Nadia et Breton ne pouvait plus progresser. Elle ne trouve plus de place dans son livre, ni dans sa vie. Il n'y avait plus de place pour elle qu'à l'asile. Mais là où la société, y compris Breton lui-même par moments, ne voit que prostitution, maladie mentale, et

désintégration. Breton en se servant de Nadja comme catalyseur, crée de l'art en unissant le rêve, l'érotisme, le mythe, et l'inconscient et donc réussit, dans une certaine mesure, à transcender la réalité. N'est-ce pas ici le but du projet surréaliste qui était après tout une quête du «possible» (Breton Premier Manifeste 26) de la résolution des états de veille et du rêve, dans une réalité nouvelle, «une surréalité»?

Lire Nadja comme trope n'éclaircit cependant pas la troisième partie du texte (173-190), section qui semble à première vue n'avoir rien à faire avec le reste de l'œuvre. Rompant avec tout ce qui précède, le ton devient ici très lyrique. Nadja est remplacée par un «toi» dont l'identité n'est pas définie. (Des critiques ont suggéré que Breton se réfère ici à Suzanne Muzard avec laquelle il avait une liaison) (Breton Œuvres complètes 1560). Cette partie de l'œuvre est en quelque sorte un hymne à ce personnage avec tout à la fin une réflexion sur la beauté.

Après la violence secrète qui a soustrait Nadja à la vie de Breton, il essaie par la substitution d'un «toi», de remplir le vide que son absence a laissé. Mais cette substitution n'est pas satisfaisante. Voir dans ce «toi» une figure qui résout tous les problèmes du texte serait trop facile.

Dans la première partie de l'œuvre la question centrale est «qui suis-je?» Cette question est abordée par une série d'anecdotes plutôt que par une exploration psychologique ou introspective (Breton Œuvres complètes 1497). Dans les deux parties suivantes la question initiale se transforme en «qui suis-je en relation à toi?» Breton découvre dans la deuxième partie que le contact avec l'inconnu qu'il a tant souhaité prend la forme d'un contact avec «autrui». C'est comme si Breton apprenait de Nadja que pour «être» authentiquement il doit exister en rapport avec un «autre».

Marguerite Bonnet propose un thème central qui pourrait unifier l'œuvre. Elle dit qu'à la question «qui suis-je?», Breton répond : «je suis le guetteur qui ne cesse d'attendre de la beauté la secousse passionnelle d'où ma vie reçoit prix et Sens;» (Breton Œuvres complètes 1501). La remarque clarifiante de Bonnet établit une tension entre les discontinuités du texte et sa «singulière et profonde cohérence» (Breton Œuvres complètes

1501). Elle fait ainsi référence à la fin de l'œuvre où Breton se penche sur la beauté : «[...] la beauté je la vois onnme je l'ai vue [...] faits de saccades, dont beaucoup n'ont guère d'importance, mais que nous savons destinées à amener une Saccade, qui en a Qui a toute l'importance que je ne voudrais me donner. L'esprit s'aroge un peu partout des droits qu'il n'a pas» (189).

Face à cette beauté faite de «saccades» (que «le cœur humain, beau comme un sismographe» (190) doit enregistrer), Breton suggère donc son propre effacement. Il avait évoqué le motif de l'évanescence plus tôt dans l'œuvre «[p]rends garde: tout s'affaiblit, tout disparaît. De nous, il faut que quelque chose reste» (117).

Le motif de l'effacement continue avec la citation de la coupure de journal qui «suffiraa toujours à me donner de mes nouvelles» (190) : le message de l'avion nest qu'un fragment --- «it y a quelque chose qui ne va pa» --sa position nest pas indiquée. L'opérateur «n'a pu comprendre aucune autre phrase» (190). À la fin, il ne reste que la beauté. Il est suggéré que même elle risque de disparaître: :«[l]a beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas» (117).

L'œuvre se termine donc avec une ouverture sur un au-delà de Nadja et sur poésie pure Face aux forces d'érosion qui font disparaître les personnes (Nadja et « toi»), l'artiste, et peut-être la beauté elle-même en tant qu'abstraction chantée par les poètes, seule l'œuvre d'art survit, à travers laquelle nous pouvons nous souvenir.

ŒUVRES CONSULTÉES

- Ablamowicz, A. "Nadja-Modèle de Portrait Surréaliste." Le Portrait Littéraire. Ed. K. Kupisz G-A Perouse, J. Y. Debreuille. Lyon: Presses Universitaires de Lyons, 1988. 227-234.
- Alexandrain, Sarane "André Breton, La Psychanalyse et Le Rêve» André Breton ou Le Surréalisme Même. Ed. Marc Saporta. Giromagny: L'Age d'Homme. 1988.
- Apostolidès, Jean-Marie. "Du Surréalisme à l'Internationale situationniste: la question de l'image." Modern Language Notes 105 (1990) 727-749.
- Blanchot Maurice. «Le Demain Joueur." L'Entretien infini. Paris: Gallimard, 1969.
- . "Le Jeune Roman." Faux pas. Paris: Gallimard, 1943.
- Breton Andre. Li Amour Ion. Saint-Amami: Gallimard, 2003.
- . "L'Esprit Nouveau." Les Pas perdus. Mesnil-L'Estrée: Gallimard, 1969.
- . Œuvres complètes: édition établie par Marguerite Bonnet. Paris : Gallimard, 1988
- . Nadja. Saint-Amand: Gallimard, 1969.
- . "Qu'est-ce que le Surréalisme?" Bruxelles: Herniquez, 1934.
- Antrim, Thomas. Bullfinch's Mythology New York: Avenel Books, 1978.
- Chayasse, Philippe. "Une Chaîne de mains insolites dans Nadja d'André Breton" Cincinnati Romance Review (25) 1996: 57-63.
- Chessid Ilona "The Martyred Muse: Silencing the Inmate Creator in Breton's Nadja." Synthesis (1) 1995:119-132

- Douglas, Mary. Purity and Danger London: Toutledge and Kegan Paul, 1966
 Gavrousky, Serge 'Poétique du freinage: l'ambigu surréalisme " Revue des lettres Moderns 3 (1985):21-38
- Harada, Misao. "Andre Breton et l'illustration photographique: découverte d'une médium" Études de langue et littérature française 64 (1994):146-59 [www \(ntl info/artemar1501](http://www.ntl.info/artemar1501) Ce site d'internet donne des articles de la Dictionnaire International des Termes Littéraires [Thrice cite ("Emblem&) est écrit par Claude Brunon.
- Lang, Carol Elisabeth. "The Surrealist Novel: Its Principles and Structures in Andre Breton's Nadia, L'Amour Fou and Arcane 17." Dissertation University of Arizona, 1980. 279 pgs.
- . In Insirum Cathy. "L'Asile des Rénies Subjectivity and Femininity in Breton's Nadia and Wittig's in Corps Inside]] Nottigham French Studies 28 (I): 35-45.
- Lynes, Carlos. "Surrealism and the Novel: Breton's Nadia." French Studies: Quarterly Review 20 (4) (1996): 366-87.
- MeAulay, Alex. 'Abusing Surrealism: Pynchon's V. and Breton's Nadia." Pynchon' Notes (46)2000-2001:131-41.
- "Melmine". La Grande Encyclopedie Larousse. Tome 23. Paris: Societe anonyme de In Grande Encyclopedie, 2002.
- <http://www.perseustufts.edu/class/LIMALN.html>

The End of the Migrant's Journey: Shipwrecks at the Gates of "Fortress Europe"

Raquel Vega-Duran
University of Michigan

Te llaman porvenir porque no llegas nunca.
Ángel González

*Occidente derribó el muro de Berlín para levantar
otro muro en el Estrecho de Gibraltar.*
Juan Goytisolo

Once a nation of net emigration, Spain started in the 1970s to become a pole of attraction, mainly for political refugees from South America and small groups of North African immigrants. In the 1980s, as the number of immigrants started to grow, immigration became an important topic in economic, political, and social debates. It was also during this decade, in 1986, that Spain joined the European Union, becoming part of the yearned-for prosperity of the North, and pushing the southern border of Europe to the Spanish cities of Ceuta and Melilla in northern Africa. Spain had now become part of a European zone of prosperity in the eyes of many North Africans, who only needed to cross the Strait of Gibraltar separating them from the "European dream." Yet the journey of many North African migrants ends in the Strait, at the moment when their *pateras* capsize.^{xxxviii}

Since the 1980s, shipwrecks in the Mediterranean have become a common theme in the Spanish press. In recent years, the press has tended to approach this phenomenon as a spectacle, emphasizing its dramatic side with images of drowned migrants in the waters and on the beaches of Spain. Nevertheless, in contrast to this prevailing sensationalism, a number of Spanish novels and story collections have begun to fashion a more nuanced account of immigration, and many of them have chosen the moment of the failure of the journey across the Strait as a main theme in their efforts to explore the complexity of the migrants' experiences.

The Border: Africa, Europe, and the Strait

When Spain first joined the European Union, its membership primarily involved economic collaboration, but over the last twenty years, creation of a political union has advanced as E.U. members have begun to cooperate on immigration, common security, and defense policy. This strengthening of political bonds has led to the Laeken Declaration (2001), in which the members of the Union declared that “Europe is on its way to becoming one big family.”^{xxxix} But even before Laeken, this “big family” was marked by its own sense of insecurity, as became particularly evident in the Schengen Agreement. Signed by five countries on June 14, 1985, and joined by Spain in 1995, the Agreement started to eliminate internal boundaries, reinforcing in turn the exterior borders of Europe by means of defense and surveillance programs, such as the Ulysses, Triton, and Neptune operations,^{xi} Frontex,^{li} the VISION system,^{lii} and SIRENE II,^{liii} among many others. Schengen was, above all, a response to problems, such as drugs and criminality, that were blamed on clandestine immigration in Europe, and its purpose was to safeguard European citizens against the “negative influences” of immigrants.

This emphasis on the protection and defense of the Union’s external boundaries has helped Europe’s transformation into what is commonly known as “Fortress Europe,” and Spain has become one of the “southern gates” of this fortress. The southern border of Europe that Spain monitors in the Mediterranean now consists primarily of the borders at Ceuta and Melilla and the southern coasts of Andalusia (to which we could also add, in the Atlantic Ocean, the Canary Islands). Spain has thus assumed a dual role as both a gateway to Europe and the guard standing at this gate. While this entrance will remain open for travellers who enter Spain with the legal documents allowing them to stay, it is kept permanently closed to those whom the Laeken Declaration considers dangerous for the European Union. In a section titled “Europe’s new role in a globalised world,” the Laeken Declaration states:

The eleventh of September has brought a rude awakening. The opposing forces have not gone away: religious fanaticism, ethnic nationalism, racism and terrorism are on the increase, and regional conflicts,

poverty and underdevelopment still provide a constant seedbed for them.

A large number of the “undocumented” migrants who try to enter Spain come from Africa, mainly from Morocco, Senegal, Gambia, Mali, and Nigeria. With statements like the one above, “Fortress Europe” seems to reinforce its position as a developed secure North that must defend itself against a South that is seen as “underdeveloped” and erratic – in other words, Africa. Spain has assumed the role of keeping migrants away by means of immigration laws preventing the entrance of “undocumented” migrants, as well as by means of the six-meter high fences around Ceuta and Melilla, and the maritime surveillance of Spanish territory with patrols, radars, and observation posts placed all along the southern coasts of Spain.

The surveillance systems of the “southern gate” have turned the Mediterranean Sea into part of Spain’s physical southern border. If the external boundaries of the Schengen countries can be seen as the walls of “Fortress Europe,” the Mediterranean could then stand for its *moat*. This moat is patrolled in order to defend what is behind the wall from those who seem to be treated as “invaders.” Nevertheless, despite the creation of “Fortress Europe” – the intensive surveillance in the “moat” around the “walls” of Europe, the reinforcement of the defense systems, and the increased checks on third-world nationals that force many migrants to come to Europe clandestinely – the desire of many North Africans to try to reach the Spanish shore has not disappeared. One of the most frequent means of attempting the crossing to Europe is from the northern coasts of Morocco, where numerous *pateras* set off every day bound for the North. For many of these *pateras*, this moat becomes an obstacle which they can hardly overcome. As Juan Goytisolo observes,

To the humiliations and expulsions suffered by emigrants who came from Asia, Africa and Iberamerica to Europe’s airports and borders, we must add the sad harvest from “the death crossing” to the coast of Andalusia across the Strait from Morocco. Kreuzburg and Brandenburg Gate have given way to El Ejido, Tarifa and the Campo de Gibraltar. (17)

Tragically, many immigrants drown when their *pateras* capsize, or when they are forced to jump out of their boats, during this “death crossing.” The Strait of Gibraltar has now become one of the largest mass graves in the world.

Press and Literature: Two Approaches to Wrecked Journeys

In the late 1980s, when the first shipwrecks of *pateras* were publicized, and continuing into the early 1990s, each wrecked *patera* in the Strait might fill a whole page of a newspaper. Today, they have become such a common spectacle that news reports about them have been reduced to a few lines in the newspapers and brief announcements, if any, in the television news. The daily presence of these shipwrecks has accustomed the Spanish audience to hearing about them, leading people to see them as something prosaic and ordinary.

As a rule, Spanish television and newspapers tend to deal with the migrants only once they have entered into contact with Spain, creating an image of North African immigrants as a homogeneous group. Moreover, press reports often emphasize the large number of immigrants who enter Spain. Terms such as *avalanche*, *waves*, *invasion*, *multitude*, and so on have become common in the daily press in relation to immigration. As Daniela Flesler and Adrián Pérez Melgosa observe, “[t]he immigrant ‘Moors’ [...] are rendered visible as foreign invaders in the act of their transit from another land, and in their arrival as an ‘other’ to the coast of a territory that does not belong to them” (157). In this sense, headlines such as “Los vecinos de Marijón, dispuestos a impedir la ‘invasión’ de los refugiados africanos,”^{xliv} “El miedo a la invasión,”^{xlv} “La invasión tercermundista,”^{xlvi} or “Casi el 60% de los españoles considera que hay ‘demasiados’ inmigrantes”^{xlvii} are examples of how the immigrants are portrayed as a threat in the Spanish press. In his article “The Interference of al-Andalus: Spain, Islam, and the West,” Hishaam D. Aidi discusses how this threat is often cast in terms of Islam, and shows how Muslim immigration is seen by some conservative leaders as a new “Moorish invasion.” Aidi mentions, for example, an article from *The Guardian*, “Spain being ‘taken back to Moorish times,’” which is worth quoting directly.^{xlviii} British journalist Giles Tremlett recounts the view of the Spanish Catholic Church about the new government’s religious policies; according to Tremlett, Spain’s leading archbishop, Cardinal Antonio María Rouco Varela, disagrees

with “the government’s decision to cancel the reintroduction of compulsory religious classes and to find ways of financing other faiths, including Islam, with public money.” Rouco Varela says that the government is taking the country back to Medieval times, recalling the occupation of the Peninsula by the Muslims who crossed the Strait of Gibraltar in the eighth century: “Some people wish to place us in the year 711” (cited by Tremlett).

This idea of a massive sea invasion that appears in political and religious arguments is sustained and reinforced in the Spanish press by means of a continuous flow of news about arrivals in *pateras* and *cayucos*. Even though the majority of the undocumented immigrants from the other side of the Strait come to Spain by ferry or plane with a temporary tourist visa (and then remain after the visa expires), the arrival in *pateras* looms larger in the imagination of the press than the less dramatic and more common case of arrival by regular means. In fact, the immigrants arriving in *pateras* make up between 2% and 5% of the arrivals.^{xlix} However, “las pateras tienen un ‘encanto gráfico,’ hace visible la llegada y es sensacionalista, ergo vende” (Aierbe et al., 12).^l This sensationalism tends to peak during summer and autumn, a period when the Spanish press reports almost daily on the detentions and deaths of passengers of *pateras* and *cayucos*, creating a misleading idea of immigration based on “una visión patética, denigrante y de miserabilidad con una suprarepresentación que contradice que apenas supongan el 2% de la población que entra en el país” (Aierbe et al., 12).^{li} The spectacle that surrounds the *pateras* and *cayucos*, together with the disproportionate coverage of the number of immigrants who arrive or die in them, creates an idea of immigration as a threatening and uncontrollable phenomenon for the Spanish society. This view justifies “política y mediáticamente, la información de medidas físicas de control y negativa de entrada o los reiterados procesos de regularización y reforma de leyes de extranjería” (Aierbe et al., 12).^{lii}

The massive number of news stories related to shipwrecks contrasts with the lack of depth in their approach to this topic. When *pateras* capsize in the waters of the Strait, they are presented as a problem for Spain, which has to take care of both the drowned and the surviving migrants. The moment of the actual shipwreck or the events that preceded it are usually absent in the press, which tends to treat the shipwreck’s outcome as a *spectacular* event, focusing mainly on the ways in which Spain is affected by it. In order to do so, the press uses

images of drowned Africans lying in rows on the beaches of southern Spain, or of the Guardia Civil and Spanish Red Cross volunteers helping the survivors of the shipwrecks in Andalusian ports. Of course, the Spanish mass media's discourse on immigration is not monolithic. Television and newspapers also produce documentaries and human-interest stories which offer more nuanced and informed portrayals of the journeys in *pateras* and *cayucos*. This is, nevertheless, a minor narrative when compared to the hundreds of articles and photographs of migrants that portray them as a problem to the country.

In the prevalent rhetorical logic of major Spanish newspaper stories, shipwrecks are presented as an isolated and uncontextualized event, in the sense that no explanation of preceding events is given. The death of the migrant is blamed on the boat itself, the rickety and unreliable *patera* or *cayuco*. On the other hand, numerous Spanish novels, story collections, and plays consider the failure of the migrants' journeys from another perspective, as part of the whole continuum of experiences that make up their journey. Here, the *patera* is not the cause of the accident; rather it is a reminder of the consequences of European immigration policies, which leave migrants with only one possibility for crossing the Strait. In fact, the boat in itself is seldom responsible for the migrants' deaths, since most of them will be forced to jump out of it before they reach the coasts of Spain. Thus, many literary works do not even deal with an actual shipwreck, but approach the failure of the migrants' journeys as the final consequence of a long series of factors that have driven them to disaster. Works such as Ignacio del Moral's play *La mirada del hombre oscuro* (1992), Lourdes Ortíz's story *Fátima de los naufragios* (1998), Andrés Sorel's novel *Las voces del Estrecho* (2000), and Nieves García Benito's volume of stories *Por la vía de Tarifa* (2000), among others, examine in depth the reasons that make these journeys fail. Fracturing the negative rhetoric of a threatening invasion, they manage to individualize migrants by referring to their different homelands – and consequently to their rootedness in another country – and by presenting the diverse reasons – poverty, wars, refugee status – these migrants had for coming to Spain.

The protagonists of these stories are the migrants themselves, who find in these works room to voice their experiences of displacement and isolation as they attempt to break through into a different world which they believe will be paradise. By turning the migrants into the protagonists of their own stories, these narratives offer a new point of

view on the steps that will lead them to their deaths; conversely, the examination of the wrecks of their journeys allows Spanish fiction to reflect on the border established by “Fortress Europe” and its consequences for the lives of those who risk the trip to reach the other shore.

To understand how literature changes our understanding of the migrants’ wrecked journeys, I will focus in particular on Andrés Sorel’s novel *Las voces del Estrecho*, a text where this event plays a major role in the characters’ lives.^{liii} The protagonists of *Las voces del Estrecho* have drowned in their attempt to cross the Strait of Gibraltar, but this fact doesn’t prevent them from desiring to tell what preceded and caused their deaths. Their voices reach the reader through Ismael, a fisherman who, intimidated by the sea ever since he experienced a shipwreck, spends his time burying the bodies of dead African immigrants he finds on the shores south of Cádiz: Barbate, Zahara, Medina, and Tarifa. As Irene Andres-Suárez points out, “[p]ese a que la travesía, el naufragio [...] adquieren la preeminencia en la obra, como ocurre en casi todas las que se ocupan de la inmigración en España, Andrés Sorel presta mucha atención a la vida de los naufragos mismos antes de salir de su propio país” (271).^{liv} By means of retrospective scenes of the various steps in their emigration, their experiences are made public to an audience which had ignored them because the death of the protagonists had made it impossible for their stories to survive and be heard. The novel, structured as a collection of short stories narrated from beyond the grave by individual migrants, allows the reader to encounter diverse experiences of their crossing of the Strait. There are as many stories as storytellers, as many migrations as migrants. Sorel thus manages to individualize the lives of the migrants, “de-homogeneizing” and “de-spectacularizing” them by portaying a “polifonía de voces” (Andres-Suárez, 265),^{lv} narrating the diverse reasons that made their journeys fail.

Together with Abraham, an artist “interesado en los misterios que el Estrecho entierra en sus aguas” (Sorel, 9),^{lvi} the fisherman Ismael decides to visit a place on the beach where the drowned immigrants dwell, waiting to tell their stories. It is here that Ismael “identificaba sus gritos” (Sorel, 10),^{lvii} a fact that makes Abraham want to “seguir sus palabras, convertirlas en imágenes” (Sorel, 10).^{lviii} By combining the words of Ismael and the images of Abraham, in conjunction with the stories told by the deceased immigrants themselves, the reader forms a

more complex view of why their journeys fail. The *travelling* voices of the novel condemn the horror and barbarity that takes place in the Strait, right at Europe's back door.

The journeys of these travelling voices are full of obstacles, beginning with the hardships that led them to emigrate – hunger, unemployment, a deceptive idea of the destination – and continuing through their encounter with the mafias, who control the smuggling of migrants into Spain, and ending with their embarkation in the *patera* and drowning in the Strait of Gibraltar. The protagonists of Sorel's stories will try to overcome these barriers, but from the very first problem they encounter, their journeys will become “chronicles of a death foretold.” The “shipwreck” of their journeys will thus start with the first obstacle they encounter, and it will conclude with their actual physical death in the waters of the Strait. It is only after they are dead that they can give the audience an accurate account of the wreck of their venture, an experience that started as soon as they set out for the North.

Besides the unconventionality of having dead migrants tell their own stories, the force of *Las voces del Estrecho* lies in the ways the stories are told. The wrecks of the migrants' trips are not presented as the *cause* of problems for Spain, but as the *consequence* of a complex series of factors. They are not seen from the Spanish shore as an inconvenience for the host country, but from the point of view of the migrants themselves. For instance, in the story “La mujer sin cabeza,” Nadiva is a Moroccan woman who drowned in the waters of the Strait while trying to reach the southern coasts of Spain. She tells the reader why she emigrated; the lack of work in Morocco and the needs of her family forced her to leave her homeland:

Sí, tradicionalmente son los hombres quienes emigran, pero ahora nos toca a nosotras hacerlo para buscar el sustento para nuestras familias [...], para sobrevivir cuando nos convertimos en un estorbo, en una carga que nadie quiere. En Marruecos falta el trabajo: ¿qué podemos hacer sino buscarlo en otras tierras, en Europa? (Sorel, 120)^{lix}

The decision to leave their country turns the characters of *Las voces del Estrecho* into emigrants. They are not adventurers embarking on a

journey to explore or discover new lands; rather, they are escaping from the hardships they suffer in their own homes. From that point on, the different stages of their journeys will be marked by necessity and difficulties:

Cansancio, apatía, falta de fuerzas, desánimo. Algunos caminaron cientos de kilómetros. Los que cruzaron el Chad, Nigeria, Argelia, Marruecos, andando, hasta poder embarcar rumbo a España. Muchos quedaron en los caminos. Otros en las cárceles, hacinados en celdas que ocupan hasta cincuenta personas [...] No existen allí diferencias, clases sociales: estudiantes, jornaleros, licenciados, albañiles, hombres, mujeres, niños: la religión y las palabras concluyen donde comienza la represión. (Sorel, 214)^{lx}

Although their desires are strong, many of these migrants will die along the way, while others will be caught and taken to prison in countries that have agreements with “Fortress Europe.”^{lxi} The protagonists of Sorel’s novel know that “se estaba construyendo la muralla africana, a imitación de la antigua muralla china, pero más científica, con radares de larga distancia, sensores térmicos, visores nocturnos, rayos infrarrojos, y policías, helicópteros y patrulleras vigilando los espacios, tierra, mar y aire” (Sorel, 55).^{lxii} That is why those who are able to continue the journey will be forced to rely on the mafias of the Strait to cross to the other side.^{lxiii} Today, the mafias of the Strait are in control of the migrant traffic, and – like the repatriation agreements – they too can be seen as a form of contact with “Fortress Europe.” In Sorel’s novel, the mafias are identified as:

Ellos ... ¿que quiénes son ellos? [...] Una red que tiene en el corazón de Ceuta su centro de operaciones [...] Sus tentáculos se extienden de Madrid a La Coruña, de Murcia a Málaga, no sólo en las capitales, sino en muchísimos prostíbulos, los puticlubs diseminados por las carreteras españolas. Consiguen papeles para nosotras, a la mayoría les mienten diciéndoles que es para servir en familias. (Sorel, 36)^{lxiv}

In their journey towards disaster, the protagonists of *Las voces del Estrecho* will get rid of their identification papers so they cannot be

sent back to their countries in case they are caught by the police. In exchange, the mafias will provide them with papers to work in Spain. But during the journey across the Strait, the migrants will be lacking any kind of identification. To understand this condition of lacking papers, it is useful to remember the terms of Diana Fuss, who argues that identification is “the physical mechanism that produces self-recognition. Identification inhabits, organizes, instantiates identity” (2). Without identification, the migrants’ ties to their homelands are broken. This involves the loss of any affiliation as a member of a group; but it also makes it more difficult for the migrant to comprehend himself or herself as a separate entity, since she or he lacks the reference of the group. In *Las voces del Estrecho*, the absence of identification papers signals a loss of identity; no longer emigrants and not yet immigrants, the migrants will never receive the “promised” new papers, having drowned on their way to what was presented to them as paradise, as the “promised land.”

Moreover, the migrants find themselves at the mercy of the trafficker whom they paid to be taken to the other shore. Their loss of agency aggravates their loss of identity. *Las voces del Estrecho* examines this moment in depth, looking particularly at the agent’s demand that the migrants abandon the boat in order to avoid being caught by the Spanish security systems. Even though the migrants’ journeys are diverse, this is an event which many of them share. This moment of jumping into the water appears in five stories: “Travesía desde Tánger,” “Asilah,” “El tiempo de Abraham,” “La Gran Ramera,” and “El eterno navegante.” The jump, however, is described in the stories from different perspectives. For example, in the story “La Gran Ramera,” “el pasante les obligó a saltar a todos en plena mar diciéndoles que les faltaban sólo unos metros para llegar a la arena, y el se dio la vuelta para salvar la patera y el motor” (Sorel, 156).^{lxv} Khadija, the protagonist of the story, loses her life when she is forced to leave the boat so the mafia agent can safeguard the *patera* from hitting the rocks by the coastline. Khadija seems to experience total powerlessness, losing all agency to fight the decision of the agent, a situation that becomes even more dramatic when we realize her life has become less important than a boat. If in “La Gran Ramera” the traffickers force the migrants to jump out near the coastline of Spain, in “Asilah” the traffickers simply return their passengers to the Moroccan shore after a night at sea while telling them that they are close to Spain:

Nos obligaron a arrojarnos al agua, alegando que hacia la barca se dirigía una patrullera española. El mar estaba revuelto. Braceábamos desesperadamente. Pretendíamos dirigirnos hacia las sombras de las rocas divisadas entre la bruma. Pero las olas nos empujaban hacia dentro, nos engullían [...] Me dolían los pies, los brazos apenas podían moverse, cerraba los ojos, ya había dejado de ver a los otros, yo estaba solo, solo en aquel inmenso lecho de agua. (47)^{lxvi}

The migrants of “Asilah” thus drown back in Moroccan waters, on the beach of Asilah, a coast town and vacation resort in Morocco. In both stories, the causes of the wreck of the journeys are similar, and the outcomes are parallel. The protagonists of the stories lose their lives in their attempt to cross the Strait; when they jump out of the *patera*, their journeys of hope, of endurance, turn into journeys of desperation on the edge of an abyss. The loss of agency that afflicted them in the boat is accentuated here, since their bodies appear unable to fight the sea. Some will disappear in the Strait, while others will wash up on the beaches of Spain and Morocco, where tourists choose to spend their vacations. *Las voces del Estrecho* highlights this tragic incongruity where the same space is shared by both recreation and death. Even though the bodies of these migrants have come to rest, *Las voces del Estrecho* allows their unrestful souls to narrate their stories, and thereby to make the Spanish reader aware of what is happening in his or her own country. The powerlessness the migrants experienced during the jump is mitigated, and now they are able to tell the reader why their bodies appeared on the beaches, where they appeared, who is responsible for the disaster, and what caused their deaths.

Sorel further highlights the migrants’ powerlessness with a metaphor he develops; fishermen traditionally observe seagulls to learn the whereabouts of fish, and in Sorel’s novel, too, seagulls treat the migrants like fish:

Éstas [las gaviotas] son quienes, en numerosas ocasiones, alertan con sus vuelos, con sus chillidos, con sus concentraciones y desesperados aleteos a los pescadores o a las autoridades. Gaviotas que cuando falta comida saltan sobre las arenas de la playa trazando signos y dibujos con sus afiladas uñas, con sus

ganchudos y taladrantes picos, y que de pronto se elevan, huelen, ven, sienten, un instinto atávico las lleva en salvaje algarabía al lugar en que han encallado o flotan los restos de los muertos, en los que se sumergen desgarrando la podrida carne que aún asoma en ellos. (Sorel, 17)^{lxvii}

The drowned migrants become nothing more than dead bodies that seagulls approach as if they were dead fish – “peces muertos, sin que nadie nos recogiera para subastarnos en la lonja” (Sorel, 47),^{lxviii} an indication of the indifference of Spain towards the migrants. This moment becomes even more dramatic for those characters who disappear in the waters of the Strait and end up being devoured by fish, the fate of Fátima and Marién: “estamos ahora aquí. Pero ya sin cuerpos. Estos se los disputan los peces” (Sorel, 53).^{lxix}

To understand this objectification and animalization of the migrant in the novel, it is helpful to consider the ideas of the anthropologist Michael Jackson. In *Politics of Storytelling: Violence, Transgression, and Intersubjectivity*, Jackson explores how people are both the subjects of stories and are subjected to them. Paraphrasing Hannah Arendt’s *The Human Condition*, he argues that “every person is at once a ‘who’ and a ‘what’ – a subject who actively participates in the making or unmaking of his or her world, and a subject who suffers and is subjected to actions by others, as forces of circumstances that lie largely outside his or her control” (12-13). In the case of Fátima and Marién, the loss of “humanity,” that is, their dehumanization by becoming food for animals, turns them into a “what,” an object, without any agency over their lives.^{lxx}

Las voces del Estrecho is full of such losses; the very moment the migrants give up their identification papers, they symbolically break ties with their past; they also give up their agency as subjects when they place themselves under the control of the trafficker; and they lose their human condition when they become “fish” in their crossing of the Strait. In fact, it could be objected that Sorel’s vision is too bleak – his characters are presented as utterly powerless, having lost their identity and their agency in their way to the north. As Jackson suggests, however, storytelling can be seen as a “vital human strategy for sustaining a sense of agency in the face of disempowering circumstances” (15). By having the migrants tell their own stories, the

novel provides a space where the migrants can be seen as recovering their agency. What matters in these stories is the ways in which they “enable us to regain some purchase over the events that confound us, humble us, and leave us helpless, salvaging a sense that we have some say in the ways our lives unfold. In telling a story we renew our faith that the world is within our grasp” (Jackson, 17). Along these lines, we might suggest that the goal of *Las voces del Estrecho* is not merely to reproduce the loss of identity, agency, and humanity. The novel presents the migrants not only as a “what” but as a “who,” not only as objects, but also as subjects who tell their own stories, inviting readers to be aware of both their losses and suffering, as well as of the possibilities of empowerment that come through giving voice to their own experiences. *Las voces del Estrecho* thus emphasizes the utter powerlessness of the migrants, but offers a space to its characters, who find in their voices a way to fight against the helplessness and speechlessness that surround their different journeys.

The novel adopts two points of view in the way it tells these stories, presenting the migrants as individuals, and at the same time as members of a group. On the one hand, *Las voces del Estrecho* examines the journey of each particular character in depth; each character has his or her own name, life, and experience of failure. The individual stories of characters such as Khadija, Nadiva, Fátima, or Marién help the reader recognize the diversity of the journeys to the north. On the other hand, even though their stories are different, they share the same outcome, the shipwreck of their journeys in the waters of the Strait. The common outcome of these experiences makes us realize that they are not isolated occurrences. *Las voces del Estrecho*, that is, illustrates the complexity that surrounds these failed journeys by revealing the failure to be a symptom of the forces operating in the border that separates Africa from Europe. Jackson again cites Arendt: “though every story discloses an agent who initiated and suffered the events recounted, this particular subject never remains the sole *author* of his or her own life story, for the story comes into being within an ‘already existing web of human relationships’” (23). Thus, even though Sorel’s stories are structured around the specific theme of the wreck of the migrants’ journeys, they place this event in the broader context of forces such as immigration policies and poverty; if due to immigration policies the migrants have to resort to the *pateras* as their only way to make the crossing, the deprivation they suffer in their

countries force them to leave their homelands in the first place. These two main forces leave the migrant caught between the Scylla of poverty and unemployment at home and the Charybdis of European immigration policy; they are simultaneously pushed towards the North and the South. And the Strait of Gibraltar is where these two forces meet, and where the migrants in the *pateras* are doomed to fail by forces beyond their control. Even though Europe and Africa are only separated by a narrow fifteen-kilometer “Estrecho” (in Spanish the word means both “narrow” and “Strait”), this separation proves wide enough to wreck the lives of the immigrants. Thus, the Strait as separation may be geologically narrow, but the political, social, and economic differences between North and South make it an insurmountable barrier, where the migrants are “sumergidos por la miseria del mundo” (Sorel, 183).^{lxxi}

Against Sorel’s project, it could also be argued that it is a Spanish voice, not a migrant’s, that narrates the journeys across the Strait in *Las voces del Estrecho*. It is true that Sorel is not literally giving a voice to migrants, but rather trying to imagine what that voice might sound like. In this context, we must remember that immigration is still a relatively new phenomenon in Spain, and there is not yet a significant number of works produced by immigrants themselves about their experiences. The significance of works such as Sorel’s *Las voces del Estrecho*, Ignacio del Moral’s *La mirada del hombre oscuro*, and Lourdes Ortiz’s *Fátima de los naufragios*, among others, lies in the fact that they have introduced the character of the North African immigrant into Spanish culture for a Spanish audience. On the African side of the Strait, writers are producing important works about the journeys in *pateras* of Moroccans. Examples of these are Rachid Nini’s *Yawmiyat muhajir sirri* (1999), Mahi Binebine’s *Cannibales* (1999), and Laila Lalami’s *Hope and Other Dangerous Pursuits* (2005). These works, however, are written in Arabic, French, and English respectively; even though the first two have been translated into Spanish and narrate stories about journeys to Spain, their primary target readers are not Spaniards. We will likely have to wait a few more years to read what the second generation of migrants from North Africa is writing in Spain, and in Spanish. In the meantime, works such as *Las voces del Estrecho* help denounce the silence surrounding the figure of the immigrant, opening a new window for the Spanish reader onto the humanitarian disaster of the Strait.

Furthermore, Sorel has managed to create another perspective on failed sea journeys. If these failures have been traditionally considered the result of forces of Nature or Fate, his novel reveals them to be part of a more complex network of human forces and human agency. In this sense, Sorel's novel could be thought of as a form of "engaged literature." In an article from *El País*, Sorel talks about *Las voces del Estrecho*, explaining that "[q]uería hacer de las cifras seres humanos, personas que tienen una vida detrás, con sus creencias, religión y costumbres" (quoted in "Andrés Sorel recrea").^{lxxii} Although a fictional work, his novel is an attempt to dramatize the stories behind the statistics. It reacts to immediate contemporary concerns and seeks to present an unfamiliar perspective on themes, ideas, and images that most Spaniards will recognize immediately, thanks to frequent coverage in the press, television, and political debates. Sorel's work makes the wreck of the migrants' lives into a metaphor for the failure immigrants are *condemned* to encounter. Moreover, as the stories are told in the first person by characters who are migrants themselves, they draw the reader into a deeper understanding of the kinds of experiences that migrants encounter on their journeys.

The idea of wrecked sea journeys as a human and humanitarian disaster attracts audiences, and Sorel takes advantage of this interest to force his audience to encounter people who would otherwise remain unknown in Spanish society, their stories lost in the waters surrounding Spain. Even though the "European dream" of the migrants is wrecked with their deaths at the gates of "Fortress Europe," this work allows the voices of these transnational travelers to survive, exposing how poverty experienced in their homelands, Spanish immigration policies, the artificial border established to separate the two shores of the Strait, and the mafias that take advantage of their desperation are responsible for the shipwreck of their lives. By studying the causes of these sea wrecks and giving voice to their protagonists, Sorel manages to denounce the horrors of the journey across the Strait and lament the deaths of thousands of people who risk their lives in search of a paradise that will never see them arrive.

Notes

^{xxxviii} *Pateras* are the small rickety boats used to cross the Strait of Gibraltar. The boats used to cross to the Canary Islands from the Western coasts of Africa are called *cayucos*.

^{xxxix} For the full text of the Laeken Declaration, see: European Union. *Laeken Declaration*. Dec. 2001. 15 August 2007
<http://ec.europa.eu/justice_home/unit/charte/en/declarations-laeken.html>.

^{xi} Ulysses, Triton, and Neptune are three of the various pilot schemes for interception at sea. They were implemented in 2003 and 2004 among several member states in order to guard the European Union's borders.

^{xli} External border security agency of the European Union (from French "Frontières extérieures").

^{xlii} The VISION-system is an automated system for mutual consultation on visa applications.

^{xliii} SIRENE II is an electronic communication system for Supplementary Information Requests at National Entries into the Schengen Area.

^{xliv} "The people from Marijón, ready to stop the 'invasion' of African refugees." All translations included in the footnotes are my own.

^{xliv} "The fear of invasion."

^{xlvi} "Third World invasion."

^{xlvii} "Almost 60% of Spaniards believe there are 'too many' immigrants."

^{xlviii} Aidi mentions this article as evidence of the present discourse of immigrant invasion in Spain, but does not quote it directly.

^{xlix} The lower estimate comes from Aierbe et al., p. 12; the higher estimate is given in *De la España que emigra a la España que acoge*, the catalog of an exhibition that took place in the Casa de la Provincia of Seville, Spain, from May 11 to June 30, 2007.

^l “the *pateras* have a ‘graphic charm, it makes the arrival visible and is sensationalist, so it sells.’”

^{li} “a pathetic and denigrating view of misery with an over-representation which contradicts the fact that they are barely 2% of those who enter the country.”

^{lii} “politically and mediatically, the information about physical control measures and the refusal of entry or the repeated processes of regularization and reform of the immigration policies.”

^{liii} On Sorel, see also Irene Andres-Suárez’s “*Las voces del Estrecho de Andrés Sorel*” and Simplicio Boyogueno’s “El proceso de construcción de la otredad en *Las voces del Estrecho y Las cartas de Alou*.”

^{liv} “Even though the crossing, the shipwreck [...] are the main themes in the novel, as is the case in almost all the works dealing with immigration in Spain, Andrés Sorel pays a lot of attention to the lives of the shipwrecked people themselves before leaving their own country.”

^{lv} “polyphony of voices.”

^{lvi} “interested in the mysteries that the Strait buries in its waters.”

^{lvii} “identified their cries.”

^{lviii} “follow their words, change them into images.”

^{lix} “Yes, traditionally men are the ones who emigrate, but now it is our turn to look for sustenance for our families [...], to survive when we become a nuisance, a burden nobody wants. There is no work in Morocco. What can we do but look for it in other lands, in Europe?”

^{lx} “Weariness, apathy, lack of strength, dejection. Some of them walked hundreds of kilometers. Those who crossed Chad, Nigeria, Algeria, Morocco, walking, until they were able to embark bound for Spain. Many of them were left along the way. Others were put in jail, crowded in cells with more than fifty people [...] There are no differences, social classes: students, workers, graduates, construction workers, men, women, children: religion and words end when repression begins.”

^{lxi} Examples of these are the repatriation agreements Spain has with countries such as Senegal, Guinea Conakry, Guinea Bissau, Morocco, Mauritania, Cape Verde, Mali, and Gambia, among others.

^{lxii} “the African wall was being built, similar to the old Chinese wall, but more technological, with long-distance radars, heat sensors, night cameras, infrared rays, and policemen, helicopters and patrols watching the area, ground, sea, and air.”

^{lxiii} If, just a few years ago, hashish was the most profitable mafia import, nowadays the mafias have made human trafficking into another lucrative business. This human trafficking reminds us of the slave market that operated for many centuries between Africa and Europe. However, if formerly Europeans paid to bring Africans to their soil, today the Africans themselves, treated as slaves, are paying in order to be transported, as if they were goods, to a land that does not welcome them. As Mary Nash points out: “España y Marruecos están enlazados por un conducto que trae gas de Argelia y por un tendido de alta tensión de 400.000 voltios, para llevar electricidad al otro lado del Estrecho. Pero los canales que más energía transportan son invisibles, forman una tupida red de soterradas canalizaciones por las que circula abundante ‘mercancía humana’, hachís, tabaco de contrabando y dinero negro a raudales” [“Spain and Morocco are connected by a pipeline which brings gas from Algeria and by an electrical cable of 400,000 volts, to bring electricity to the other shore of the Strait. But the channels which transport more energy are invisible, constituting a dense net of underground channels through which an abundant ‘human

merchandise, hashish, smuggled tobacco and lots of black money circulate”] (43).

^{lxiv} “They ... Who are they? [...] A network with its headquarters in the heart of Ceuta [...] Its tentacles spread from Madrid to La Coruña, from Murcia to Malaga, not only in the capital cities, but in countless brothels, the whorehouses scattered along the Spanish roads. They get papers for us, they lie to most of us saying we will be house maids.”

^{lxv} “The scoundrel forced them to jump in the sea, telling them that they were only a few meters away from the sand, and he turned back to save the *patera* and the engine.”

^{lxvi} “They forced us to jump in the water, claiming a Spanish patrol was approaching the boat. The sea was rough. We were swimming desperately. We tried to go toward the shadows of the rocks we could see through the mist. But the waves pushed us in, they were swallowing us [...] My feet hurt, I could barely move my arms, I closed my eyes, I could not see the others anymore, I was alone, alone in that immense bed of water.”

^{lxvii} “On numerous occasions, with their flying, with their shrieks, with their gatherings and desperate flapping of wings, they [seagulls] alert the fisherman or the authorities. Seagulls that, when hungry, jump over the sand of the beach, sketching signs and drawings with their hook-shaped and drilling beaks, and that suddenly lift, smell, see, feel, an atavistic instinct takes them in a savage hullabaloo to where the remains of the dead bodies have been washed ashore or are floating, and they insert their beaks, tearing apart the rotten meat that still remains on them.”

^{lxviii} “dead fish, without anyone picking us up to take us to the fish market.”

^{lxix} “we are here. But without our bodies. Fish are the only ones that fight over them.”

^{lxx} This objectification of the migrant is common in many press accounts. As Mikel Mazquiaran points out, it can be seen in the use of the verb “interceptar” [intercept], which “produce el efecto de cosificar al inmigrante” [“produces the effect of objectifying the immigrants”](106). Spanish newspapers offer numerous headlines such as “Interceptan a 148 inmigrantes en Almería en las últimas horas” or “Interceptados en la costa de Motril 59 inmigrantes, diez de ellos menores.” According to the Real Academia de la Lengua Española, however, “interceptar” can only refer to *things*. In the *Diccionario de la lengua española* it is defined as “apoderarse de algo antes de que llegue a su destino” [“to take possession of *something* before it reaches its destination”] (1290). Nevertheless, it is used in the Spanish press to equate the migrants to their means of transportation.

^{lxxi} “submerged by the misery of the world.”

^{lxxii} “I wanted to turn the numbers into human beings, people who have a life behind them, with their beliefs, religion, and customs.”

BIBLIOGRAPHY

- Aidi, Hishaam D. "The Interference of al-Andalus: Spain, Islam, and the West." *Social Text* 87, 24.2 (2006): 67-88.
- Aierbe, Peio, et al. Introduction. *Análisis de prensa 2002. Inmigración, racismo y xenofobia*. San Sebastián: Tercera Prensa, 2003.
- "Andrés Sorel recrea el drama de la inmigración en 'Las voces del Estrecho.'" ELPais.com 24 June 2000. 25 Feb. 2008 <http://www.elpais.com/articulo/cultura/SOREL/_ANDReS/Andres/Sorel/recrea/drama/inmigracion/voces/Estrecho/elpepicul/20000624elpepicul_5/Tes>.
- Andres-Suárez, Irene. "Las voces del Estrecho de Andrés Sorel." *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Ed. Irene Andres-Suárez, Marco Kunz, and Inés D'Ors. Madrid: Verbum, 2002. 257-278.
- Binebine, Mahi. *Cannibales*. Casablanca: Editions le fennec, 2001.
- Boyogueno, Simplicio. "El proceso de construcción de la otredad en *Las voces del Estrecho* y *Las cartas de Alou*." *Memoria colonial e inmigración: La negritud en la España posfranquista*. Ed. Rosalía Cornejo Parriego. Barcelona: Bellaterra, 2007. 167-189.
- "Casi el 60% de los españoles considera que hay 'demasiados' inmigrantes." *elmundo.es* 29 Dec. 2005. 25 Feb. 2008 <<http://www.elmundo.es/elmundo/2005/12/29/sociedad/1135856219.html>>.
- "Cuando llegan las pateras." *elmundo.es* 3 September 2003. 25 Feb. 2008 <<http://www.elmundo.es/elmundosalud/2004/09/03/medicina/1094218539.html>>.

-
- De la España que emigra a la España que acoge*. Catálogo 375.
Madrid: Fundación Francisco Largo Caballero y La Obra Social de Caja Duero, 2007.
- Del Moral, Ignacio. *La mirada del hombre oscuro*. Madrid: SGAE, 1992.
- “El miedo a la invasión.” *ELPAIS.com* 18 Aug. 1991. 25 Feb. 2008.
<http://www.elpais-com/articulo/opinion/EUROPA_OCCIDENTAL/ITALIA/UNION_EUROPEA/ALBANIA/EUROPA_CENTRAL/EUROPA_ORIENTAL/ORGANIZACION_DE_SEGURIDAD_Y_COOPERACION_EN_EUROPA_/OSCE/miedo/invasion/elpepiopi/19910818elpepiopi_8/Tes>.
- European Union. *Laeken Declaration*. Dec. 2001. 15 Aug. 2007
<http://ec.europa.eu/justice_home/unit/charte/en/declarations-laeken.html>.
- Flesler, Daniela, and Adrián Pérez Melgosa. “Battles of Identity, or Playing ‘Guest’ and ‘Host’: The Festivals of Moors and Christians in the Context of Moroccan Immigration in Spain.” *Journal of Hispanic Cultural Studies* 4.2 (2003): 151-168.
- Fuss, Diana. *Identification Papers*. New York: Routledge, 1995.
- García Benito, Nieves. *Por la vía de Tarifa*. Madrid: Calambur, 2000.
- Goytisolo, Juan. “Constructing Europe’s New Wall: From Berlin to the Strait.” *Middle East Report* (1992): 17-19.
- “Interceptan a 148 inmigrantes en Almería en las últimas horas.” *elmundo.es* 30 August 2004. 25 Feb. 2008.
<<http://www.elmundo.es/elmundo/2004/08/30/sociedad/1093862516.html>>.

- Jackson, Michael. *The Politics of Storytelling: Violence, Transgression, and Intersubjectivity*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2002.
- . "La invasión tercermundista." *ABC* 28 Dec. 1996: 3.
- Lalami, Laila. *Hope and Other Dangerous Pursuits*. Orlando: Harcourt, 2005.
- . "Los vecinos de Manjirón, dispuestos a impedir la 'invasión' de los refugiados africanos." *ELPAIS.com* 21 Sept. 1990. 25 Feb. 2008. <http://www.elpais.com/articulo/madrid/MADRID/ESPANA/AFRICA/vecinos/Manjiron/dispuestos/impedir/invasion/refugiados/africanos/elpepiespmad/19900921elpmad_3/Tes>.
- Mazquiaran, Mikel. "El tratamiento de los medios de comunicación sobre inmigrantes irregulares." *Análisis de prensa 2002. Inmigración, racismo y xenofobia*. Ed. Peio Aierbe et al. San Sebastián: Tercera Prensa, 2003. 103-121.
- Nash, Mary. *Inmigrantes en nuestro espejo: inmigración y discurso periodístico en la prensa española*. Barcelona: Icaria Antrazyt, 2005.
- Nini, Rachid. *Yawmiyat muhajir sirri*. Rabat: Manshurat Wizarat al-Shuun al-Thaqafiyah, 1999.
- Ortiz, Lourdes. "Fátima de los naufragios." *Fátima de los naufragios*. Barcelona: Planeta, 1998.
- Real Academia de la Lengua Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 2003.
- Sorel, Andrés. *Las voces del Estrecho*. Barcelona: Muchnik, 2000.

Tremlett, Giles. "Spain 'Being Taken Back to Moorish Times.'" *The Guardian* 7 July 2004.

---. 15 Feb. 2008.

<<http://www.guardian.co.uk/world/2004/jul/07/spain.religion>>.

**Sistemas autoritarios y las narraciones de la historia argentina:
el caso de Respiración artificial**

Paula Oliva- Fiori
Wayne State University

En su ensayo "Sarmiento, escritor" Ricardo Piglia alude a la imposibilidad de ser escritor en la Argentina del siglo XIX debido a la falta de autonomía de la literatura con respecto a la política. Pero es dentro de este contexto en el cual "la política invade todo" (19) cuando se publica uno de los mejores textos literarios argentinos: el Facundo de Sarmiento. De esta forma, la adversidad en el terreno político se transforma en el "caldo de cultivo" capaz de engendrar buena literatura. La escritura se origina a partir de la acotación de espacios que impone el poder estatal y los textos que pretenden tratar la realidad política son, en definitiva, los mejores textos ficcionales.

Ya en el siglo XX, el ámbito literario argentino se asigna un terreno propio y el planteamiento de lo político en la literatura va a adquirir nuevas texturas mas allá de las cuestiones institucionales, los enfrentamientos ideológicos y las denuncias de las violaciones a los derechos producidas por los "gobiernos de turno".

Inmerso en la cultura del terror impuesta por la última dictadura militar argentina, Ricardo Piglia publica en 1980 su primera novela, Respiración artificial, la cuál a partir de su línea inicial ("¿Hay una historia?") plantea el interrogante acerca de la unicidad o multiplicidad de la historia o "historias". Este texto, que ha sido visitado y revisitado por la crítica a lo largo del más de cuarto de siglo que media desde su publicación hasta nuestros días, se articula fragmentariamente desde elementos tales como la historia (social y personal) y la crítica literaria, las cuáles diseminan un contenido político. Sin embargo, estas alusiones no son expresas sino que se plantean en forma elíptica y cifrada. Es que si bien para Piglia toda la tradición literaria argentina se origina en el Facundo, personalmente se inscribe en la línea que, a su entender, traza Macedonio Fernández, la cual resulta de conjugar ficción y política o, más bien, que inscribe a la política en el discurso ficcional.

En el ensayo "A few words to sing", contenido en Toward the Postmodern, Jean-François Lyotard expresa que "*The function of art and politics is to make people dream, to fulfill their desires (but not to*

allow their realization), to transform the world, to change life, to offer a stage on which desire (the director) plays out its fantasmatical theatrics” (41) (mi énfasis). Me interesa aquí remarcar la asociación que realiza Lyotard entre arte y política, cuya función de cambiar el orden establecido se plantea como una búsqueda, un sueño y hasta una utopía. En este sentido, pero también siguiendo la idea de Walsh que no concibe a la literatura desvinculada de la política, Piglia busca proponer nuevos espacios dentro del esquema de las interrelaciones que existen entre ficción y política.

“Ficción perpetua”

A pesar de su admiración por Rodolfo Walsh y de la influencia que recibe de éste en el terreno literario, el compromiso intelectual de Piglia pasa por su escritura. En las relaciones entre política y ficción, sigue la línea de Macedonio Fernández, quien une novela y Estado y, al mismo tiempo, descubre el carácter ficcional de la política, prestando atención a “la intriga, el complot, los espejismos de la verdad”, creando otra tradición dentro de la novela argentina (Crítica 93/4). En este sentido, mientras el Estado manipula las realidades queriendo imponer un criterio de verdad único, la literatura disemina las posibilidades que se esconden tras ese pretendido criterio de verdad.

En su ensayo “Novela y utopía” (Crítica y ficción) Piglia se pregunta: “¿Cómo funciona la ficción en la sociedad? ¿Cuál es el poder de la ficción?” (101). Para tratar de responder a estos interrogantes, parte de ciertos presupuestos acerca de las relaciones entre poder y política:

1) El Estado como un narrador de historias que tratan de imponer una manera de contar la realidad. Desde esta perspectiva, la ficción no constituye un elemento privativo de la literatura, un recurso al que echa mano solamente el escritor; dentro de su concepción, la política y la ficción tienen muchos puntos de intersección. Para Piglia el Estado también se erige en un contador de historias de forma y contenido ficcional, imponiendo una manera de “leer” la realidad. Tomando el concepto de “fuerzas ficticias” de Paul Valery, a Piglia le interesa trabajar en las zonas grises que combinan realidad y ficción, con esta necesidad del Estado de construir historias que lo sustenten en el poder. Estas “fuerzas ficticias” son las que muchas veces programan

y deciden el sentido de la historia, lo que Piglia ha dado en llamar “la novela del Estado (Tres propuestas 21/7).

En este sentido, el Estado trata de imponer un lenguaje neutro alejado de cualquier discurso crítico y los *mass media* se hacen eco de esta manipulación oficial. En consecuencia Piglia, opina que “los que no hablan así están excluidos y esa es la noción actual de consenso y de régimen democrático” (Tres propuestas 38).

2) La sociedad como generadora de sus propios relatos de “resistencia y oposición”, que contradicen las versiones oficiales. En la historia política argentina la ficción estatal ha ocupado un lugar destacado, especialmente durante la última dictadura militar en la cual, a la par de la censura capilar y las desapariciones seguidas de tortura y muerte, el gobierno buscaba uniformar los relatos, eliminando los contra-relatos sociales, precisamente el material con el que trabaja Piglia en sus ficciones.

3) La figura del intelectual que busca descubrir esa verdad que el Estado manipula y así promover el ejercicio de la memoria colectiva: “Siempre habrá un testigo que ha visto y va a contar, alguien que sobrevive para no dejar que la historia se borre. Eso dice el contrarrelato político. La voz de Kafka” (Tres propuestas 27).

Desde esta perspectiva, se revaloriza la producción literaria por su capacidad de aportar un punto de vista más interesante que la de los analistas políticos, ya que el uso de la ficción cumple una función enriquecedora al querer acercarnos a la realidad. En este sentido, en El concepto de ficción, Juan José Saer explica:

Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria (12).

El uso de la ficción les permite a escritores y críticos trabajar desde una óptica que ofrezca una mayor riqueza interpretativa o, como dice Sarlo en “El saber del texto”, “Las ficciones se presentan, con frecuencia, como versiones e intentos de rodear, desde ángulos

diferentes, una totalidad que, por definición, no puede ser representada por completo” (7) .

Renzi o el heredero del enigma político argentino

En Respiración artificial hay una tensión entre Renzi y Maggi que se ríe de esa mirada estetizante y en algún sentido esa tensión es la novela, porque en el fondo se narra una especie de educación sentimental de Renzi, una educación política, histórica, de Renzi, digamos así. Crítica y ficción (101)

El sabe oír; él es quien sabe oír. Respiración artificial (204)

Respiración artificial no presenta un contenido político en forma expresa (con algunas excepciones, tales como la figura del censor que trata de decodificar las cartas que intercepta), sino que trabaja con un desplazamiento histórico, un viaje desde el centro (Buenos Aires) a la periferia (Concordia), una búsqueda que conlleva un aprendizaje, incontables historias aparentemente inconexas entre sí, una ausencia que domina todo el texto, un encuentro que no se producirá nunca. A lo largo de sus páginas la novela irá presentando una trama sostenida a partir de micro-relatos que, de forma fragmentaria y contradictoria, irán deconstruyendo la historia personal, familiar, nacional y mundial. Por el texto desfilan íconos de la política nacional de todos los tiempos: el mencionado censor, los radicales, los militares, los golpistas, los traidores, los exiliados, los desaparecidos y muchos nombres propios, tales como Rosas, Alberdi, Caseros, Sarmiento. A su vez se plantean varios enigmas representados por los papeles de Enrique Ossorio, la desaparición de Marcelo Maggi y el legado que éste deja a su sobrino Emilio Renzi, en la búsqueda de una relectura del pasado y del presente. En la ficción Ossorio muere pero deja el testimonio de su versión de la historia, Maggi es quien se transforma en el heredero de ese secreto que trata de descifrar y finalmente Renzi lo recibe como el eslabón más joven de la cadena.

Lo que busca Maggi con sus cartas, la cita que arregla con su sobrino (que nunca llegará a concretarse) y el legado que le transmite, es un cambio de perspectiva que multiplique las posibilidades de

“repensar lo político”. Justamente es ante el joven Renzi, en quien se encarna el futuro argentino, cuando el Senador insiste en que es “preciso aprender a resistir” (57).

Maggi sabe que se expone pero elige a Renzi para transmitirle el archivo de Ossorio (“son tres carpetas con documentos y notas y páginas escritas con una letra firme y clara”, 213) y también su propia versión de los hechos.

A lo largo de la trayectoria narrativa, el personaje de Renzi será el que experimentará más cambios. En 1976, publica su novela “La prolijidad de lo real” de la cual no se dan muchos detalles pero cuyo título sugiere una idea de orden fijo^{lxxiii}. Luego de su encuentro con Tardewski y todos los personajes del club de Concordia, y de recibir los papeles de Maggi, Renzi escribe “Respiración artificial” cuyo texto contiene un recuestionamiento de la realidad, donde conviven diferentes enunciados que disienten entre sí.

¿Y cuales serían estos hechos que el texto se resiste a revelar? Precisamente de eso se trata el enigma que propone la novela; pensemos, por ejemplo, ¿qué fines persigue Tardewski al presentar su autobiografía que incluye sobre el final el descubrimiento de un encuentro entre Hitler y Kafka, cuando el primero no era el Führer y el segundo no había escrito El Proceso?

Esta revelación, que cambia el rumbo de la vida del propio Tardewski, pretende presentar un mayor acercamiento entre política y ficción y al escritor (el intelectual que sabe escuchar y trata de contar) como un visionario de la realidad futura: “Kafka hace en su ficción antes que Hitler, lo que Hitler le dijo que iba a hacer. Sus textos son la anticipación de lo que venía como posible en las palabras perversas de ese Adolf, payaso, profeta que anunciaba... un futuro de una maldad geométrica” (205)

Kafka encarna la figura del escritor que “sabe oír”, “que está atento a esa narración social y también el que las imagina y las escribe” (Tres propuestas 25); lo mismo persiguen Enrique Ossorio, Maggi y el propio Renzi con su segunda novela, testimoniar con su escritura desde el ámbito ficcional.

El “saber oír” es una de las “lecciones” principales que se le imparten a Renzi y, desde allí saber leer para después escribir, anticipando, sugiriendo, con la suficiente destreza para salir del centro y la habilidad de mirar en muchas direcciones, inclusive al pasado, pero

desde la perspectiva de un presente abierto a la crítica y al debate político desde el campo cultural^{lxxiv}.

Respiración artificial representa una especie de condensación fragmentaria, cifrada y hasta a veces alucinada, de la historia política argentina, desde los tiempos de la independencia y las luchas intestinas del siglo XIX, hasta su recreación más reciente representada por el gobierno de facto que se inició en la segunda mitad de los años setenta del siglo XX.

El presente de la trama planteada se traduce en la recopilación de testimonios (marginales y muchas veces delirantes) y su traspaso a la generación más joven, representada por el personaje de Emilio Renzi, quién se transforma en el heredero de ese pasado fragmentario que simboliza el archivo de Ossorio. Este pasado histórico, a diferencia del carácter un tanto estático del tiempo presente en que se desarrolla la novela, es fluído, se proyecta al futuro (especialmente con la novela utópica de Ossorio) y, lejos de presentarse como una verdad acabada, disemina incertidumbres y sospechas.

El pasado histórico se presenta con el objeto de acercarse al presente; por eso se trata más bien de una novela sobre las distintas formas en que nos es posible decodificar la historia, las diferentes maneras en que podemos leerla, mirando no sólo retrospectivamente el pasado, sino también concentrándonos en el actual estado de la sociedad.

Esta "mirada histórica", como la llama Maggi, se proyecta al presente, y pone de relieve los indicios de una intención didáctica en los campos político y literario, con el enigma oculto de cómo "repensar lo político", quizás para no repetir los errores del pasado o despertar la memoria colectiva. La mirada histórica recupera la marginalidad para desestabilizar el centro; en este sentido, las reivindicaciones, pugnas y polémicas que formaron parte de otro siglo son necesarias en tanto y en cuanto nos ayudan a acercarnos al presente, al cual los diferentes narradores prefieren no referirse en forma concreta.

Respiración artificial enlaza de una manera dinámica dos dictaduras de distintas épocas, en las que las irreconciliables diferencias políticas no generan un punto de encuentro, dejando para los vencidos la única salida de resistir, diseminando sus propias versiones de los hechos. La historia argentina y universal se cuenta a través de cartas, reflexiones cortadas y, especialmente en la segunda parte, mediante una conversación en donde se realizan disquisiciones que van desde Platón

a Borges y Arlt, pasando por Joyce, Wittgenstein, Hitler y Kafka, desde una pequeña ciudad de frontera en la provincia de Entre Ríos.

Los personajes, en su mayoría exiliados y “descentrados” presentan, en visión microscópica, una especie de “eterno retorno” político y sus consecuencias sociales, que han dominado la escena nacional desde los albores de la historia argentina: el carácter ambiguo del exilio, la problemática del que se va y que, desde esa perspectiva habla y escribe sobre el país.

Respiración artificial abre el debate político a espacios no tradicionales, más allá del ámbito de las instituciones, elecciones o partidos políticos. En la novela la acción se sitúa entre los años 1976 y 1979 pero sólo encontramos referencias muy indirectas a la situación político- institucional argentina durante ese período de la dictadura militar.

Para Demaría, Respiración artificial comienza exactamente donde termina "El matadero" de Echeverría: narra el "después" de la violencia al explorar el vacío dejado por la "desaparición" física de Marcelo Maggi (81).

Siguiendo esta tradición narrativa, pero con el objeto de deconstruir el pasado y el presente, los diferentes personajes elegirán escribir un texto ficcional para dar su versión, aún cuando en algunos casos no consigan concretar sus aspiraciones. En Ossorio se trata de la novela utópica a la cual se dedica encerrado en una habitación en Nueva York, cuyo enigmático título es “1979”. En el caso de Maggi sería el texto que quiere escribir sobre el propio Ossorio y la época de Rosas, pero como “una especie de Rimbaud, que se alejó de las avenidas de la historia para mejor testimoniarla” (26). En Kafka, quien también aparece hacia el final de la novela co-protagonizando el ficcional encuentro con Hitler, se concretará en El Proceso, el cual “presenta de un modo alucinante el modelo clásico del Estado convertido en instrumento de terror” (194) anticipando la aparición del futuro estado nazi, y en Renzi, precisamente se concretará en su libro “Respiración artificial” que recoge todas esas voces literarias y políticas que en su propia dispersión, fragmentariedad y respondiendo a juegos del lenguaje irreconciliables entre sí, presentan elípticamente la situación del estado actual de una sociedad que, desde los márgenes, se narra a sí misma.

Este cúmulo de relatos, que deambulan por el pasado y el presente, representan el legado fragmentario que Renzi (y

eventualmente el lector) deben articular, aunque el mensaje final sea, en definitiva, buscar, pensar, asociar, estar alertas y resistir. En las distintas voces se percibe la urgencia del autor por transmitir ideas que surgen a borbotones de los múltiples personajes presentados en la novela. En este sentido Piglia, mediante la escritura de Respiración artificial, prolonga la inquietud del proyecto comunitario planteado por la revista Punto de vista: abrir nuevos espacios de discusión política a partir de ámbitos no tradicionales, tales como la literatura y el debate cultural.

NOTAS

^{lxxiii} “La prolijidad de lo real” es el nombre con el que aparece en julio de 1978 el primer capítulo de Respiración artificial (con algunas variantes) en la revista Punto de vista (número 3)

^{lxxiv} En reportaje con Corbatta, Piglia sostiene que “..se puede hacer política - siendo un intelectual- hablando de Mansilla, de Hernández, de Sarmiento, de las novelas de Cortázar....la idea que el campo cultural y literario es un campo de debate político es una idea importante” (16).

OBRAS CITADAS

- Corbatta, Jorgelina. "Ricardo Piglia, o la pasión de una idea. Un diálogo". Nuevo Texto Crítico. Vol. IX, n 18 (Julio- Diciembre 1996: 153- 73).
- Demaría, Laura. Argentina-s. Ricardo Piglia dialoga con la generación del 37 en la discontinuidad. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- Lyotard, Jean-Francois. Toward the Postmodern. New Jersey: Atlantic Highlands, 1982.
- Piglia, Ricardo. Crítica y ficción. Buenos Aires: Planeta, 2000.
- Respiración Artificial. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- "Sarmiento, escritor". Filología 31, n I-2 (1998: p 19-34)
- Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades). Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2001.
- Saer, Juan José. El concepto de ficción. Buenos Aires: Ariel, 1998.
- Sarlo, Beatriz. "El saber del texto". Punto de vista. Año IX, n 26 (Abril 1986: 6-7).
- Sarmiento, Domingo F. Facundo. Buenos Aires: Peuser, 1955.

ACKNOWLEDGMENTS

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

Cutberto Garza, Provost and Dean of Faculties

Office of the Provost and Dean of Faculties

Michael A. Smyer, Dean of the Graduate School of
Arts and Sciences

**The Graduate School of Arts and Sciences Alumni, through the
Boston College Fund**

Eliza Bliss-Moreau, Graduate Student Association President

The Graduate Student Association

The Department of Romance Languages and Literatures

Especially

Professor Dwayne Carpenter, Chair

Professor Ernesto Livon-Grosman, Director of Graduate Studies

French, Italian and Spanish Faculties

**Romance Language and Literatures Staff and Graduate
Assistants
and Mrs. Cindy Bravo**

