



Institut International de Sociocritique — Montpellier

International Institute for Sociocriticism — France

FORMES TEXTUELLES ET MATÉRIAU DISCURSIF  
RITES, MYTHES ET FOLKLORE

**Sociocriticism**



Institut International de Sociocritique — Montpellier

International Institute for Sociocriticism — France

**Direction de la publication :**

Editor : *Edmond CROS*

Université Paul-Valéry

B.P. 5043

34032 Montpellier — Cédex — France

**Abonnements :**

Annual Subscriptions (two volumes)

Individuals : \$ 25 — FF 160,00

Institutions : \$ 50 — FF 350,00

ISSN : 0985-5939

ISBN : 2-902-879-19-9

Rev. 14-170

116.886

THEMES TEXTUELLES ET MATERIAU DISCURSIF  
RITES, MYTHES ET FOLKLORE

**Sociocriticism**

Vol. IX, 1 (N° 17) 1993

Vol. IX, 2 (N° 18) 1993



2003  
P. B.

Direction de la publication et de la diffusion :  
Sociocriticism  
Vol. IX, 1 (N° 17) 1993  
Vol. IX, 2 (N° 18) 1993  
1003 Paul-Valéry  
B.P. 5049  
34033 Montpellier — Cedex 03 — France

Abonnements :  
Annual Subscriptions 1993 Volume 9  
Individuals - \$ 25 - FF 160 000  
Institutions - \$ 50 - FF 330 000

ISSN : 0985-3939  
ISSN : 2-902-179-39-0

SOMMAIRE

FORMES TEXTUELLES ET MATÉRIAU DISCURSIF  
VOL. IX, 1 (N° 17, 1993)

Formes textuelles et matériel discursif  
Formes textuelles et matériel discursif  
Formes textuelles et matériel discursif

FORMES TEXTUELLES ET MATÉRIAU DISCURSIF  
RITES, MYTHES ET FOLKLORE

Formes textuelles et matériel discursif  
Formes textuelles et matériel discursif

RITES, MYTHES ET FOLKLORE  
VOL. IX, 2 (N° 18, 1993)

Rites, Mythes et Folklore  
Sociocriticism Vol. IX, 1 (N° 17) 1993  
Sociocriticism Vol. IX, 2 (N° 18) 1993

Rites, Mythes et Folklore  
Rites, Mythes et Folklore  
Rites, Mythes et Folklore

## SOMMAIRE

### FORMES TEXTUELLES ET MATÉRIAU DISCURSIF VOL. IX/ 1 (N° 17, 1993)

- D'un sujet à l'autre,  
**Edmond Cros** ..... 7
  
- Beyond dependency : Alejo Carpentier and the third world,  
**Eugenio D. Hatibag** ..... 23
  
- "She is abused" : the battered-wife syndrome in *Othello*,  
**Sheryl Craig** ..... 45
  
- Identité et introversion dans *La Recherche* de Marcel Proust,  
**Jean-François Lavis** ..... 63

### RITES, MYTHES ET FOLKLORE

VOL. IX/ 2 (N° 18, 1993)

- Dans la marge du texte, le rêve. Pour une approche théorique du  
texte culturel. Les composantes folkloriques de la structure  
filmique dans *Viridiana* de L. Buñuel,  
**Edmond Cros** ..... 89
  
- Un Espacio textual de convergencia. Acerca de las categorías de  
ficción, historia y creencia en el relato folklórico,  
**María Inès Palleiro** ..... 105
  
- La seducción de la muerte : un modelo de actuación,  
**María Inès Palleiro** ..... 121

- Ritual y mito en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega y los casos de la honra,  
**Alan E. Smith** ..... 141
- Littérature noire au Brésil : expression de frontière entre le savant et le populaire,  
**Zila Bernd** ..... 167

#### LE POINT SUR LA RECHERCHE

- *La dinámica de la variación en el relato oral tradicional riojano. Procedimientos discursivos de construcción referencial de la narrativa folklórica,*  
**María Inès Palleiro**, Tesis de doctorado (síntesis) ..... 177

#### ACTUALITÉ SCIENTIFIQUE

- Installation du Conseil scientifique de l'Institut international de sociocritique, Montpellier, 22 avril 1994 ..... 185

*Ce numéro double est servi sur l'abonnement 1994 qui correspond à ce seul volume*

I.S.B.N. VOL IX (1 et 2) : 2 - 902 - 879- 19- 9

## FORMES TEXTUELLES ET MATÉRIAU DISCURSIF

VOL. IX/ 1 (N° 17, 1993)

## D'un sujet à l'autre

Edmond CROS

La culture peut être définie – entre bien d'autres définitions possibles – comme l'espace idéologique dont la fonction objective consiste à ancrer une collectivité dans la conscience qu'elle a de son identité. Son premier caractère est donc d'être spécifique : elle n'existe que dans la mesure où elle se différencie des autres et ses limites sont balisées par un système d'indices de différenciation, quels que soient les découpages et la typologie qui sont envisagés (cultures nationales, régionales, cultures dites de classe etc.). Elle fonctionne comme une mémoire collective qui sert de référence et elle est en conséquence vécue officiellement comme gardienne de continuité et garante de la fidélité que le sujet collectif se doit de garder envers l'image qui lui est ainsi donnée de lui-même. L'histoire la fait cependant apparaître comme le produit des enjeux politiques et des contradictions idéologiques, aux contours fluctuants, rectifiés sans cesse par de nouveaux enjeux sociaux ou historiques qui aboutissent à des refigurations fondamentales ou à des reniements.

Représentation donc essencifiée par excellence, elle est le lieu où l'idéologique s'exerce le plus efficacement, d'autant plus qu'elle se greffe sur la problématique de l'identification où la subjectivité est sommée de venir s'abîmer dans la représentation collective au sein de laquelle elle s'aliène.

Lorsque je parle de *sujet culturel* je désigne simultanément :

1. une instance de discours investie par *Je*,
2. l'avènement et le fonctionnement d'une subjectivité,
3. un sujet collectif,
4. un processus d'assujettissement idéologique.

La culture n'est pas une idée abstraite. Comme le rappelait Louis Althusser à propos de l'idéologie, elle n'a pas d'existence idéale. Elle n'existe que par ses manifestations concrètes, à savoir :

1. le langage et les différentes pratiques discursives,
2. un ensemble d'institutions et de pratiques sociales,
3. la façon dont elle se reproduit dans les sujets suivant certains modes sous des formes cependant toujours identiques pour chacune des cultures concernées.

Le sujet peut avoir assimilé et intériorisé plus ou moins la culture dont il relève mais il n'a aucune action sur elle au niveau individuel. La culture est en effet un bien symbolique collectif qui n'existe que parce qu'il est collectivement partagé. Les écarts qui séparent sur ce plan un individu d'un autre individu ne correspondent qu'à des variations dans le degré d'appropriation de ce bien collectif, ou, plus exactement, à une plus ou moins grande adéquation de l'individu aux modèles de comportement et aux schémas de pensée qui lui sont proposés. Sans doute ces écarts reproduisent-ils, plus ou moins bien d'ailleurs, des différenciations de classe mais je n'aborde pas la question à partir d'un point de vue qui tiendrait en compte la typologie des cultures de classe. J'entends par sujet culturel une instance qui subsume tous les individus d'une même collectivité afin de ne pas occulter sa nature idéologique fondamentale : sa fonction objective est en effet d'intégrer dans un même ensemble tous les individus, tout en les renvoyant à leurs respectives positions de classe dans la mesure où chacune de ces classes sociales s'approprie, comme je le disais, de façons diverses, ce bien collectif.

La formule que je citais de L. Althusser revient à poser en fait la question de l'avènement du sujet et de son aliénation par un *déjà là* idéologique inscrit dans les pratiques sociales et institutionnelles tout autant que dans le langage.

### *De l'avènement du sujet*

En ce qui concerne les modes d'intervention des pratiques sociales et institutionnelles dans cette aliénation on se souviendra de ce qu'en dit L. Althusser ou encore de ce qu'écrit P. Bourdieu dans *Le sens pratique* : l'idéologique me convoque comme sujet et, ce faisant, me fait advenir sous cette forme (L. Althusser) ; l'adéquation de l'habitus au champ culturel relève de même de la con-naissance – *con-nascere* (P. Bourdieu). Je souhaiterais montrer que le sujet culturel est l'agent de cette aliénation en m'intéressant plus particulièrement à la façon dont ce sujet culturel opère non seulement dans et par le langage mais aussi dans et par le discours.

C'est effectivement par le langage que l'homme se constitue comme sujet : « Pour que la parole assure la communication, écrit Émile Benveniste en 1958, il faut qu'elle y soit habilitée par le langage dont elle n'est que l'actualisation. En effet, c'est dans le langage que nous devons chercher la condition de cette aptitude. Elle réside, nous semble-t-il, dans une propriété du langage peu visible sous l'évidence qui la dissimule et que nous ne pouvons encore caractériser que sommairement. *C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet* ; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'"ego". [...] Or nous tenons que cette "subjectivité", qu'on la pose en phénoménologie ou en psychologie, comme on voudra, n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. Est "ego" qui dit "ego". Nous trouvons là *le fondement de la "subjectivité" qui se détermine par le statut linguistique de la personne.* [...] Il est donc vrai, à la lettre, que le fondement de la subjectivité est dans l'exercice de la langue. Si l'on veut bien y réfléchir, on verra qu'il n'y a pas d'autre témoignage objectif de l'identité du sujet que celui qu'il donne ainsi sur lui-même. »<sup>1</sup>

On sait que, pour Benveniste, la seule réalité à laquelle renvoie *je* est la réalité du discours ; *je* est en effet une forme vide qui est en attente d'être investie pour devenir instance de discours.

Lorsque le sujet s'implante dans ce réseau *ces formes donc le parlent*. Cette conception de la subjectivité comme produit du langage implique déjà, en conséquence, *une diffraction entre le sujet parlant et le sujet parlé*.

<sup>1</sup> Benveniste Emile, "De la subjectivité dans le langage", *Journal de psychologie*, juil-sept 1958, PUF, repris dans *Problèmes ...*, 1966, p. 259-260. (C'est moi qui souligne)

La culture est une réalité première. On peut, à son propos, paraphraser Louis Althusser et prétendre que la culture *m'interpelle en tant que sujet*.

Le sujet culturel est donc un avatar du sujet idéologique. Je souhaiterais montrer d'une part comment, dans le cadre d'un système plurisystémique, il est introjecté au moment de la formation du Moi et de la subjectivité et, d'autre part, à partir d'une série d'analyses textuelles, comment il intervient en tant qu'instance de discours, dans les représentations littéraires ou filmiques.

Avec cette émergence de la subjectivité, telle qu'elle est décrite par É. Benveniste, nous sommes passés du domaine de la langue à celui de la parole, domaines constitutifs, toujours pour Benveniste, d'une antinomie chez le sujet : « Or la langue est une structure socialisée, que la parole asservit à des fins individuelles et intersubjectives, lui ajoutant ainsi un dessin nouveau et strictement personnel. La langue est un système commun à tous ; le discours est à la fois porteur d'un message et instrument d'action. En ce sens, les configurations de la parole sont chaque fois uniques, bien qu'elles se réalisent à l'intérieur et par l'intermédiaire du langage. Il y a donc antinomie chez le sujet entre le discours et la langue » (« Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne » in *Problèmes*, 1966, p. 78)

Cette antinomie est-elle aussi évidente ? Dans son étude sur la fonction du langage dans la théorie freudienne, Émile Benveniste parle d'un « langage » de l'inconscient « si particulier qu'il (Freud, E. C.) a tout intérêt à le distinguer de ce que nous appelons ainsi » (*ibid.*, p. 86). L'analyste, en effet, doit considérer le discours du patient analysé « comme truchement d'un autre "langage" qui a ses règles, ses symboles et sa syntaxe propres et qui renvoie aux structures profondes du psychisme » (*ibid.*, p. 78). Cet écart serait plus particulièrement accusé dans le domaine du symbolisme : « En regard de ce symbolisme qui se réalise en signes infiniment divers, combinés en systèmes formels aussi nombreux et distincts qu'il y a de langues, le symbolisme de l'inconscient découvert par Freud offre des caractères absolument spécifiques et différents » (*ibid.*, p. 85). Cette symbolique inconsciente serait cependant gérée par une relation dynamique d'intentionnalité (la motivation constante en étant la « réalisation d'un désir refoulé »), ce qui permet de la rapprocher de « certains procédés typiques de la subjectivité manifestée dans le discours [...] il s'agit des procédés *stylistiques* du discours » (*ibid.*, p. 86).

La symbolique inconsciente relève-t-elle, pour É. Benveniste, d'un langage ou de certains procédés stylistiques du discours ?

Il y a, en fait, entre le langage et la parole, tout un espace d'indifférenciation qui demande à être interrogé. C'est ainsi que, dans la même étude, É. Benveniste juge tout à fait pertinent le rapprochement que fait Freud entre la symbolique du rêve et ce qu'il appelle « l'imagerie inconsciente » perceptible dans toutes les représentations collectives populaires : « Cette symbolique, dit Freud, n'est pas spéciale au rêve, on la retrouve dans toute l'imagerie inconsciente, dans toutes les représentations collectives, populaires, notamment : dans le folklore, les mythes, les légendes, les dictons, les proverbes, les jeux de mots courants ; elle y est même plus complète que dans le rêve » (*ibid.*, p. 86)

Cette « imagerie inconsciente », telle qu'elle est ici décrite comme héritage et sédimentation transhistoriques, relève du matériau géré par l'instance que je qualifie de sujet culturel et qui est l'instance médiatrice entre la structure socialisée qu'est le langage et la parole. On la voit à l'œuvre dans le *texte culturel* (Cf. *infra* « Dans la marge du texte, le rêve »)

Les réflexions d'Émile Benveniste coïncident, partiellement du moins, avec l'affirmation de Jacques Lacan selon laquelle l'inconscient est structuré comme un langage : « L'inconscient, écrit É. Benveniste, use d'une véritable rhétorique qui, comme le style, a ses "figures" [...] La nature du contenu fera apparaître toutes les variétés de la métaphore, car c'est d'une conversion métaphorique que les symboles de l'inconscient tirent leur sens et leur difficulté à la fois. Ils emploient aussi ce que la vieille rhétorique appelle la métonymie et la sinecdoque... » (*ibid.*, p. 87).

Pour Jacques Lacan, on le sait, la substitution du signifiant Nom de Père au signifiant phallique permet à l'enfant d'advenir comme sujet en accédant à la pratique de la langue, ce qui revient à dire que le sujet qui advient est divisé par l'ordre même du langage, dans la mesure où un symbole du langage désigne métaphoriquement l'objet primordial du désir devenu inconscient ; c'est dans la mesure où il ne sait pas ce qu'il dit, c'est-à-dire dans la mesure où il est parlé que le sujet est clivé. « L'enfant, en effet, ne sait plus ce qu'il dit dans ce qu'il énonce. Autre manière d'évoquer que l'enfant accède au langage en ne sachant pas ce qu'il dit. Le langage apparaît donc comme cette activité subjective par laquelle on dit tout autre chose que ce que l'on croit dire dans ce que l'on dit » (Dor J., 1985, p. 132)

Pour Joël Dor ce « tout autre chose » s'institue « fondamentalement comme l'inconscient qui échappe au sujet qui parle parce qu'il en est constitutivement séparé » (*ibid.*). On ne saurait cependant réduire ce « tout autre chose » à l'inconscient. J'ai déjà évoqué à plusieurs reprises la nature et la fonction que jouent les concrétions socio-discursives produites par les différents sujets transindividuels sur le mode du *non-conscient*, en appliquant cette notion goldmanienne au registre des expressions linguistiques. Le sujet y transcrit les spécificités de son insertion socio-économique et socio-culturelle ainsi que l'évolution des valeurs qui balisent son horizon culturel sans que la transcription de ces éléments ne fasse l'objet, chez le sujet parlant, d'une prise de conscience ni d'un processus de refoulement. En les parlant, le sujet dit toujours plus qu'il ne veut dire et qu'il ne croit dire. Insérées sous la forme de microsémiotiques intratextuelles, ces caractéristiques discursives, qui sont le produit des spécificités des structures sociales, repoussent les limites de la visibilité sociale des textes. (Cros, E. 1980 et 1990). Produits discursifs à l'origine, ils sont stockés dans la mémoire du langage en y perdant l'immédiateté de leur sens et sont appelés à être réactivés par l'instance discursive qui correspond au sujet du *non-conscient*, lequel, par là même, peut être considéré, comme je le proposais plus haut, comme médiateur entre la parole et le langage. Le sujet du *non-conscient* est alors parlé dans le discours au même titre que le sujet du désir, même si l'un et l'autre prennent, pour s'exprimer, des voies différentes. Lorsque le *je* reprend à son compte les énoncés du sujet du *non-conscient*, il n'est qu'un tenant-lieu du *ils*, ou, dans le meilleur des cas, du *on*, ce qui revient à dire que le sujet du désir est doublement bâillonné. Il l'est en effet, en ce cas, par une instance qui gère un réseau de valeurs sociales et de paradigmes éthiques lové sous les leurres de la subjectivité.

L'émergence du sujet dans et par le langage fait advenir un système plurisystémique au sein duquel je souhaite que soit examiné le rôle joué par le *sujet culturel* dont le *sujet du non-conscient* est une composante majeure.

### Son aliénation

L'ordre signifiant qui est responsable de la division du sujet l'est également de son aliénation, ceci en vertu d'une propriété spécifique du langage qui opère une scission entre le réel et ce par quoi ce réel est représenté. Le signe convoque le réel et le réel s'évanouit dans le signe au bénéfice de sa représentation :

« Par le mot, qui est déjà une présence faite d'absence, l'absence même vient à se nommer » (Lacan J., « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », 1953, in *Écrits*, 1966, p. 276)

Il en est de même pour le sujet qui ne figure dans son propre discours qu'au prix d'une scission entre ce qui serait l'authenticité de son être et le symbole qui le représente, car le sujet qui advient s'insère dans le langage sous la forme d'un *tenant-lieu* : le sujet est toujours *représenté* dans le langage aux dépens de sa vérité ; cette représentation implique l'évanouissement du sujet de l'inconscient ou sujet du désir, l'impossibilité pour ce dernier d'exprimer lui-même l'authenticité de son désir qui reste masquée par le langage :

« Ce qu'il y avait là de prêt à parler [...] disparaît de n'être plus qu'un signifiant » (« Position de l'inconscient » (1960) in *Écrits*, 1966, p. 840).

Le sujet ne parle pas, il est parlé dans son discours sans qu'il ne le sache ; il reste masqué dans le défilé de la parole du sujet parlant :

« Le sujet, donc, on ne lui parle pas. Ça parle de lui et c'est là qu'il s'appréhende » (*Écrits*, p. 835).

Lorsque le sujet barré (\$) naît ainsi au langage et par le langage, il est immédiatement pris dans un réseau de signes organisé en trajets de sens et tracés idéologiques qui constitue ce qu'on désigne généralement du nom de culture et qui est lui-même géré par l'instance que je désigne sous le nom de *sujet culturel*. La vérité du *sujet* est à jamais perdue, occultée par les différents discours qui contribuent à son effacement et à son évanouissement. De tous ces discours c'est probablement celui du *sujet culturel* qui le bâillonne le plus efficacement, car la question se pose de savoir qui parle dans le sujet parlant et comment ces différentes paroles s'y donnent à entendre. Nous avons déjà abordé ce problème à propos de ce tout autre chose qui se dit au-delà ou en deçà de ce que l'on croit dire. Voyons ce qu'il en est dans tout acte de discours en examinant rapidement les empreintes du procès d'énonciation dans l'énoncé et les différentes formes que peut prendre la présence de l'énonciateur. Le sujet parlant se met en scène dans l'énonciation sous la forme de *Je*, s'appropriant ainsi « un ensemble de signes "vides", non référentiels par rapport à la réalité, toujours disponibles et qui deviennent "pleins" dès qu'un locuteur les assume dans chaque instance de son discours » (É. Benveniste, « La nature des pro-

noms », *For Roman Jakobson*, Mouton & Co, La Haye, 1956, repris dans *Problèmes*, 1966, p. 254).

Pour Benveniste, on le sait, ces signes vides, en attente de réactivation, correspondent à des « indicateurs qui relèvent de classes différentes (pronoms, adverbes, locutions adverbiales, forme verbale du présent de l'indicatif) » (1966, p. 253).

C'est en s'appropriant ce réseau que le sujet advient mais la description même qu'en donne Benveniste permet de mieux comprendre comment la vérité de son être s'évanouit dans le préconstruit du langage et s'efface derrière un tenant-lieu qui le masque. Cependant cette vérité ne peut advenir – avant d'immédiatement se perdre – que dans cette articulation du langage que constitue l'énonciation : « La présence de l'inconscient (...) est à chercher en tout discours en son énonciation » (*Écrits*, p. 834), c'est-à-dire dans le *dire* que Jacques Lacan oppose au *dit* (énoncé) où la vérité, pour se faire entendre, ne peut que s'y *mi-dire*.

Le sujet peut cependant se trouver *présentifié* sous d'autres formes qui témoignent de la distance plus ou moins grande qu'il prend par rapport à ses énoncés (nous, tu, ils, on...), c'est-à-dire par rapport à sa propre subjectivité, qui, à la limite, peut disparaître de la mise en scène. On trouvera ces cas limites avec les emplois des formes impersonnelles qui caractérisent les reprises explicites de la doxa, des topos, des clichés, des idéologèmes, lesquelles représentent la strate la plus visible de l'instance gérée par le sujet culturel. Dans tous ces cas, l'énonciateur peut être une infinité de sujets ou aucun, ce qui revient au même, une non-personne, « un invariant non personnel et rien que cela » (Benveniste, « Structures des relations de personne dans le verbe », *Bulletin de la Société de linguistique*, XLIII, 1946, in *Problèmes*, 1966, p. 231).

Le *Je* a laissé la place au *ils* qui dans le parler populaire, renvoient aux forces dominantes lointaines et donc irréprésentables, ceux qui sont absents – pour reprendre la définition des grammairiens arabes que rappelle Benveniste –, cette non-personne qui possède « comme marque l'absence de ce qui qualifie spécifiquement le "je" et le "tu" », c'est à dire l'absence de tout indice de subjectivité, l'absence de toute marque d'énonciation.

Le sujet culturel, qui s'exprime essentiellement dans l'énoncé, se distingue par là même radicalement du sujet du désir qui ne peut se donner à entendre que dans l'énonciation.

Ces cas limites ne sont cependant que des indicateurs d'un processus plus général où le sujet qui parle en termes de *Je* s'illusionne en reprenant à son compte ou en semblant reprendre à son compte un *déjà là* idéologique. Sous le masque de la subjectivité on voit alors opérer le discours du sujet culturel. Or ce sujet culturel, de nature doxologique, légifère, dicte des normes de comportement, désigne des paradigmes, rappelle des vérités fondées sur l'expérience ou sur la foi. *Il développe ainsi une stratégie discursive qui est radicale dans l'éviction du sujet du désir.*

### *Le sujet culturel, un espace projeté d'identification*

La notion de sujet culturel implique un processus d'identification, dans la mesure où elle se fonde sur un mode spécifique de rapports du sujet aux autres. Dans le sujet culturel en effet *Je* se confond avec les autres, le *Je* est le masque de *tous* les autres.

Encore convient-il d'écarter, dans un premier temps tout au moins, toutes les marques extérieures de l'identification (imitations, rôles sociaux, mimétisme...). Le sujet culturel se construit dans l'espace psychique d'un seul et même individu, ce qui ne signifie pas qu'on doive écarter des phénomènes collectifs qui, dans le cadre de pratiques institutionnelles modélisent uniformément les participants. La notion de sujet culturel relève donc avant tout de la problématique de l'appropriation du langage dans ses rapports avec la formation de la subjectivité d'une part, et avec des processus de socialisation de l'autre. Le sujet ne s'identifie pas au modèle culturel, c'est au contraire ce modèle culturel qui le fait advenir comme sujet. L'agent de l'identification est la culture et non le sujet. Le sujet en effet n'a d'autre issue que de s'identifier de plus en plus aux différents *tenants-lieu* qui le présentent dans son discours.

On reconnaîtra dans la façon dont je pose le problème le schéma explicatif auquel a recours Jacques Lacan pour expliquer l'émergence de la subjectivité. L'hypothèse que je propose en effet est que le *sujet culturel* et le *Moi* adviennent dans un même temps.

Je partirai des observations d'Émile Benveniste touchant à la dialectique du *Je* et du *tu*, où il situe le fondement linguistique de la subjectivité :

« Le langage n'est possible, écrit-il en 1958, que parce que chaque locuteur se pose comme sujet en renvoyant à lui même comme je dans

son discours. De ce fait, je pose une autre personne, celle qui, tout extérieure qu'elle est à "moi", devient mon écho auquel je dis tu et qui me dit tu. [...] Polarité d'ailleurs très singulière en soi et qui présente un type d'opposition dont on ne rencontre nulle part, en dehors du langage, l'équivalent. Cette polarité ne signifie pas égalité ni symétrie : "ego" a toujours une position de transcendance à l'égard de tu ; néanmoins aucun des deux termes ne se conçoit sans l'autre ; ils sont complémentaires mais selon une opposition "intérieur/extérieur" et en même temps ils sont réversibles. [...] Ainsi tombent les vieilles antinomies du "moi" et de l'"autre", de la société et du langage. Dualité qu'il est illégitime et erroné de réduire à un seul terme originel, que ce terme soit le "moi" qui devrait être installé dans sa propre conscience pour s'ouvrir alors à celle du "prochain" ou qu'il soit au contraire la société qui préexisterait à l'individu et d'où celui-ci ne se serait dégagé qu'à mesure qu'il acquèrerait la conscience de soi... » (« De la subjectivité dans le langage », *Psychologie*, juill.-sept. 1958, PUF, repris dans *Problèmes...*, 1966, p. 260)

Et il écrivait déjà en 1956, dans « Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne », « Du seul fait de l'allocution, celui qui parle de lui même *installe l'autre ex soi et, par là même se saisit lui même, se confronte, s'instaure tel qu'il aspire à être...* » (repris dans *Problèmes...*, 1966, p. 77 ; c'est moi qui souligne).

On trouvera dans l'analyse de la structure du lien épistolaire dans le *Lazarillo de Tormes*, un exemple de fonctionnement de cette « réalité dialectique » dans le cadre d'une pratique sociale (la correspondance) qui s'articule, précisément parce qu'elle est pratique sociale, sur la notion de sujet culturel (Cros, 1984).

Sur un autre plan cependant, à partir de cette réversibilité et de cette spécularité du *Je* et du *Tu* mises à jour par Benveniste, nous devons en venir, une fois encore, à Jacques Lacan et, plus particulièrement, à ce qu'il dit du narcissisme et du stade du miroir.

Pour J. Lacan, c'est l'identification imaginaire qui détermine la structure du Moi. Celui-ci n'est pas assimilable à un sujet de la connaissance qui serait envisagé en fonction des notions de perception ou de conscience ; il n'est que le produit de la captation imaginaire qui caractérise le narcissisme ; au stade du miroir en effet le Moi se forme par l'image de l'autre, le Moi est une

concentration d'images renvoyées par l'autre. On en verra une illustration particulièrement nette dans la mise en scène du Moi que constitue le portrait de Mateo Alemán et que structurent les représentations narcissiques sur un arrière-fond de paranoïa (cf. *D'un sujet à l'autre - Sociocritique et Psychanalyse*, sous presse).

L'image de l'enfant dans le miroir et l'image de l'autre constituent une seule instance, le *Moi idéal*. L'enfant voit son image totale dans le miroir alors que, jusqu'ici, il s'éprouve comme un corps morcelé et qu'il n'a pas encore la maîtrise de son corps. Cette prématurité est à l'origine de son aliénation imaginaire par l'image idéale de lui-même qui prépare son identification ultérieure au semblable, à l'image de l'autre, lequel incarne la maîtrise du corps et en qui se réalise son propre désir :

« Le sujet repère et reconnaît originellement le désir par l'intermédiaire non seulement de sa propre image mais de l'image du corps de son semblable... » (*Le Séminaire*, Livre I, p. 169).

Cette rivalité spéculaire, vécue comme une situation d'affrontement, suscite « la plus intime agressivité » et débouche sur le désir de la disparition de l'autre :

« ... ce que le sujet trouve en cette image altérée de son corps, c'est le paradigme de toutes les formes de la ressemblance qui vont porter sur le monde des objets une teinte d'hostilité en y projetant l'avatar de l'image narcissique, qui, de l'effet jubilatoire de sa rencontre au miroir, devient dans l'affrontement au semblable le déversoir de la plus intime agressivité » (« Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien », in *Écrits*, op. cit., p. 809 ; c'est moi qui souligne).

Dans le texte d'Antonio de Nebrija (Espagne, 1492) que j'étudie dans *D'un sujet à l'autre*, on verra comment, dans des situations historiques génératrices d'angoisse, les fantasmes de peur sont responsables de l'altération que le scripteur fait subir à l'espace symbolique de l'identité collective en déconstruisant le topos de la *translatio imperii* par l'effacement de la représentation du « Turc », reniant ainsi en partie son héritage culturel.

C'est l'*idéal du Moi* qui, seul, peut réguler les rapports entre le *moi* et le *moi idéal*. Or cet *idéal du Moi* est formé par l'intériorisation des traits symboliques inscrits dans la culture, c'est à dire par l'introjection de l'instance que je qualifie de *sujet culturel*. C'est donc ce *sujet culturel* qui opère comme médiateur entre le *moi* et le semblable :

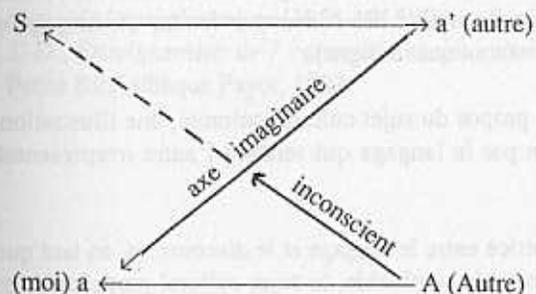
« ...les désirs de l'enfant passent d'abord par l'autre spéculaire. C'est là qu'ils sont approuvés ou réprouvés, acceptés ou refusés. et c'est par là que l'enfant fait l'apprentissage de l'ordre symbolique et accède à son fondement qui est la loi » (*Le Séminaire*, livre I, 1966, p. 202).

Dans la nouvelle de l'*Abencerrage* (Cf. *D'un sujet à l'autre*), ce sont les valeurs chevaleresques qui s'incarnent aussi bien chez Abindarraez que chez Rodriguez de Narvaez qui constituent la structure de médiation où viennent s'identifier l'une dans l'autre les représentations respectives des deux frères ennemis. Mateo Alemán, de même, se met en scène sous les traits d'un idéal du Moi (la sentinelle et le serpent comme symboles de la sagesse, le paradigme de l'éloquence, l'exemple de l'homme d'action, la vocation didactique...) (cf. *D'un sujet à l'autre*).

Le sujet culturel et le Moi constituent bien deux instances d'un même espace psychique : *le premier (le sujet culturel) s'implante en lieu et place de l'objet, c'est-à-dire dans un vide, à savoir l'espace de la représentation inconsciente préalable à l'existence d'autrui qui était en attente de cet extérieur* » (Sur la notion d'*objet*, cf. Nasio J.-D., 1992, pp. 149-152, et, plus particulièrement : « Je m'explique : prenons par exemple la scène d'une mère évoquant devant son fils un lointain ascendant familial. Sans que le fils s'en aperçoive, un simple détail du récit lié au personnage évoqué viendra s'inscrire dans son inconscient. C'est-à-dire qu'un détail sans importance apparente – maintenant isolé et complètement détaché de la figure de l'ancêtre – est venu s'emboîter dans le moule d'une représentation inconsciente déjà là. Interrogeons-nous alors : dans cette séquence, où repérerions-nous l'objet ? L'objet n'est pas la mère qui parle, ni le personnage familial remémoré ni même le détail inconsciemment perçu, mais la représentation déjà là confirmée à présent par l'inscription inconsciente d'un détail du récit. Bref, c'est exactement cette représentation, consacrant l'existence inconsciente de l'autre, que nous appelons objet »).

Le sujet culturel est-il ainsi le leurre de l'autre ? Tandis que, dans le langage, le *je*, tenant-lieu du sujet du désir, investit les formes vides du réseau de l'énonciation, dans la formation du Moi, le *sujet culturel*, en tant que tenant-lieu de l'autre, vient se mouler dans la représentation inconsciente et déjà là d'autrui.

Le Moi se façonne donc sur l'image de l'*objet*, entendu chez J. Lacan, comme nous venons de le voir, comme une représentation inconsciente préalable de l'autre, ce qui nous amène à rappeler la dialectique de l'identification de soi à l'autre et de l'autre à soi, telle qu'elle apparaît dans le schéma L de la dialectique intersubjective que J. Lacan articule sur le stade du miroir (« Séminaire sur la lettre volée », 1956, in *Écrits*, 1966, p. 53).



S= le sujet qui « ne sait pas ce qu'il dit et pour les meilleures raisons, parce qu'il ne sait pas qui il est ». Il ne peut donc se voir à la place où il est :

« Il se voit en a et c'est pour cela qu'il a un moi. Il peut croire que c'est ce moi qui est lui » (« D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », 1958, in *Écrits*, op. cit., p. 549).

Ayant accédé à son identité à partir d'une image qui a été vécue comme l'image d'un autre avant d'être assumée comme la sienne, il perçoit, en retour, et de façon corrélatrice, l'autre sous la forme de sa propre image :

« Cette forme de l'autre a le plus grand rapport avec son moi, elle lui est superposable et nous l'écrivons a' » (« Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse », *Séminaire*, L. II, 1954-1955, Paris, Seuil, 1978, p. 285).

A représente les vrais sujets, les Autres authentiques jamais atteints car ils sont ex-sistants, c'est à dire *placés hors du circuit de communication (ex-sistere)* par le mur du langage qui sépare précisément A de S :

« Nous nous adressons de fait à des A1, A2 qui sont ce que nous ne connaissons pas, de véritables autres, de vrais sujets.

« Ils sont de l'autre côté du mur du langage, là où en principe je ne les atteins jamais. Fondamentalement, ce sont eux que je vise chaque fois que je prononce une vraie parole, mais j'atteins toujours aa' par réflexion. Je vise toujours les vrais sujets et il me faut me contenter des ombres. *Le sujet est séparé des Autres par le mur du langage* » (*ibid.*, p. 285-286. C'est moi qui souligne).

On trouvera, à propos du sujet culturel colonial, une illustration de ces processus d'aliénation par le langage qui rendent l'autre irréprésentable (cf. *D'un sujet à l'autre*).

Instance médiatrice entre le langage et le discours, et, en tant que leurre de l'autre, entre le Moi et le semblable, le sujet culturel participe du système qui bâillonne le sujet du désir. Contrairement à celui-ci qui est à débusquer dans l'énonciation, il ne se donne à voir et à entendre que dans l'énoncé.

Dans le cadre d'un système plurisystémique, il fonctionne comme une instance intrapsychique qui recouperait celle du sujet du non-conscient sans pourtant s'y réduire. Les exemples que je propose dans *D'un sujet à l'autre* montrent comment il opère et se donne à voir dans la production culturelle.

## BIBLIOGRAPHIE

- Benveniste Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, Tel, 1966.
- Cros, Edmond, *Théorie et pratique sociocritiques*, Montpellier/Paris, CERS/Éditions Sociales, 1980.
- , *De l'engendrement des formes*, Montpellier, CERS, 1990.
- , *Lecture idéologique du Lazarillo de Tormes* (en collaboration avec A. Gómez Moriana) Montpellier, CERS, Co-textes n° 8, déc. 1984.
- Dor, Joel, *Introduction à la lecture de Lacan*, Paris, Denoël, L'espace analytique, 1985.
- Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- , *Séminaire, livre I, Les écrits techniques de Freud (1953-1954)*, Paris, Seuil, 1975.
- , *Séminaire, livre II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse (1954-1955)*, Paris, Seuil, 1978.
- Nasio, J.-D., *Enseignement de 7 concepts cruciaux de la psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1992.

## Beyond dependency: Alejo Carpentier and the third world

Eugenio D. HATIBAG  
Iowa State University

### "Notre droit à l'opacité"

In *Les discours antillais* the Martinican writer Édouard Glissant claimed a colonized peoples' right to "opacity": the right to oppose, "against the [western] universal of transparency [...], a multiplicity of the diverse." We hear the same claim to opacity in the voice of another Antillean writer by the name of Alejo Carpentier. For Carpentier, too, the "universal of transparency" was an oppressive illusion imposed by the Occident; he countered this false universal by writing a chronicle of Latin American particularity in all its recalcitrant opacity.

Through the looking-glass transparency of universal history, Hegel saw America as "the land of the future," and this meant that "What *has* taken place in the New World up to the present time is only an echo of the Old World" (86-87). One could say that José Martí took up the cause of opacity some sixty years later when he wrote in "Nuestra América": "Injértese en nuestras repúblicas el mundo, pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas" (244). Anticipating Leopoldo Zea's assertion that the Hegelian philosophy of universal history was a philosophy "en función con los intereses expansivos de Europa" (9), and knowing that culture was a battleground in the war of the

mind, Martí affirmed the right of Latin American republics to possess and create their own culture and history and to repudiate the notion that their continent was no more than an echo, reflection or emanation of Europe.

Alejo Carpentier's narrative fiction may be situated in the gap between Hegel and Martí. For Carpentier, Hegel may have been right: the future is open, but Latin America has been a land whose destiny has to an extent been imposed by colonizing powers.<sup>1</sup> But only *to an extent*. For in Carpentier's view, Martí was also right: Latin America has its own history and culture, the "trunk" of the tree to which the rest of the world should be grafted. This meant that Latin American autonomy must begin with a sense of identity, drawn not from the "imported book" (243), but rather from knowledge of that which is unique in its own history. "Conocer el país," wrote Martí, "y gobernarlo conforme al conocimiento, es el único modo de librarlo de tiranías" (244). Carpentier understood, as did Martí, that Latin American self-knowledge posed a challenge to foreign hegemony and called for an end to dependency.<sup>2</sup> And like Martí, Carpentier understood that the production and dissemination of discourse played a major role in determining the distribution of power in the politics of "Nuestra América." Knowing that universal history developed as a specifically European interpretation, and that it was therefore not truly "universal," Carpentier endeavored to rent the falsely transparent veil of Reason, to give a voice to an American particularity as the basis for a new sense of Latin American identity. Carpentier's problematic *mundonovismo* can be read as a program to found this identity in a discourse on Latin America, or, in "Latin America" as discourse, uncannily mirroring the vitality, dynamism and dignity of a distinctly non-European culture.

For Carpentier, then, what is Latin American is both unique and derivative: it is defined by both its difference from the European and its situatedness in the "planetary drama" of a relation which cast Europe and North America in the leading roles. This dual vision in Carpentier manifests itself, as I hope to demonstrate, in a materialist and ultimately political account of Latin American tradition. Stravinsky's definition of tradition serves as the epigraph of Carpentier's *La música en Cuba* (1946): "Une tradition véritable n'est pas le témoignage d'un passé révolu," but rather "une force vivante qui anime et informe le présent." Inasmuch as Carpentier's narratives summon up an usable past that would animate and inform action in the present, they are necessarily allegorical; they refer, even and especially in the presentation of individual experience, to a public or national drama in the context of the strug-

gle against imperialism.<sup>3</sup> This thesis will have obvious implications for a more general theory of third world literature and decolonization.

The birth of the world-system or "the planetary drama of the Relation" in which the third world as such was created, is brought down to human terms in Carpentier's "El Camino de Santiago" (1958). Set in Spain and Cuba during the sixteenth century, it is the story of Juan el Romero, who is drawn to the newly discovered West Indies as much by the promise of adventure and wealth as by a desire to witness such wonders—reported in the tales of an itinerant *indiano*—as the American harpy, the fountain of youth and the lost city of Manoa (30). After a disillusioning experience abroad, Juan returns from the West Indies to a Spain benighted by the terrors of the Inquisition, but this time *he* is the *indiano* who tells the same tale he heard from the first *indiano* to another pilgrim named Juan, who, in his turn, will forsake the road to Santiago for the road to the New World. Carpentier's cyclical redoubling of characters in Juan el Indiano and Juan el Romero—two men who are one man, or one man who becomes two—alludes to the transpersonal and collective dimensions of the Spanish drive to colonize the New World. The two Juans are part of a larger movement they only partially understand. Economic interests lie at the root of this movement, as they are in the simultaneous stories-within-the-story of "Semejante a la noche." Yet other kinds of interests have intertwined with the economic. Juan's pilgrimage to the holy shrine is indefinitely deferred, but the religious hope that motivated that pilgrimage is rechannelled into the quest for a new life. Like the multiple soldier of "Semejante a la noche," the eponymous Juan will desire as much as his epoch needs and allows him to desire. "El Camino de Santiago thus exemplifies Carpentier's own internationalist perspective and his awareness of the extent to which America was indeed 'invented' by European man and became 'la materialización de viejos sueños malogrados en su mundo'" (NL 60). But Carpentier would also insist that this eurocentric image of America would give way before a revelation of what was undreamt—of in Europe.

#### *Originality of America*

The anti-Machado manifesto that Carpentier signed in 1927, and whose signing would initiate a chain of events soon leading to his exile, advocated "el arte vernáculo y [...] el arte nuevo en sus diversas manifestaciones," but also called for Cuban economic independence and Latin American cordiality and

union (NL 85). The connection between politics and avant-garde art was therefore already in Carpentier's mind when later on in that same year he penned a vigorous rebuttal to an article appearing in *La Gaceta Literaria* of Madrid. This article had asserted that all intellectual and artistic production in the Spanish language should, on the basis of that common denominator, consider Madrid as its "meridiano intelectual." Carpentier responded that American artists and intellectuals were concerned with producing a truly autochthonous art that would distance itself from Europe, and all the more from Madrid precisely because Spain's preponderant linguistic influence presented the greatest threat to American artistic autonomy. As Carpentier explains, Latin American problems are particular, "peculiarísimos," to Latin America, which offers its writers an as yet unexploited wealth of themes, types and musical motifs unknown to the Old World. Carpentier approvingly cited Lisardo Zía's assertion that "la única aspiración de América, es América misma" (NL 226).

"América misma" was the theme of Carpentier's 1975 lecture on "Conciencia e identidad de América" given at the Universidad Central de Venezuela. In the lecture, Carpentier evoked a veritable *Retablo de maravillas americanas*, a dazzling panorama of original contributions to the identity of the continent. These contributions are represented by the temples of Mitla and Bonampak (NL 81); Nahuatl poetry (NL 82); insurrections of slaves and Indians, of the Granadian *comuneros* and Tupac Amaru, insurrections which formed part of the continental movement of anti-colonial resistance culminating at Playa Girón (NL 85). Carpentier's thesis was that Latin American originality is not a new idea if one recalls such monumental accomplishments. For, as Carpentier said in the same lecture, "éramos ya, *originales*, de hecho y de derecho, mucho antes de que el concepto de *originalidad* se nos hubiese ofrecido como meta" (81).

Carpentier may have declared the originality of *Nuestra América*, but his narratives also demonstrate that cultural production everywhere is a process of bricolage: a matter of re-producing and re-combining pre-given cultural elements derived from elsewhere.<sup>4</sup> As Édouard Glissant and others conceived it,<sup>5</sup> cultural synthesis in the Antilles is analogous to linguistic creolization. It is an innovating process constituting a general strategy for cultural survival, whereby the subordinate—slave or mestizo—appropriates and adapts to his own ends the masters' language and customs within a syncretic and necessarily cross-cultural space of identity.<sup>6</sup> Creole language and culture therefore manifest a form of personal resistance to structures of social dominance and

define themselves by their difference from the official language and from colonial or plantation society. As a Latin American literary strategy, creolization may also display a mastery of European and colonial culture as well in order to recontextualize, parody and transform it.

Carpentier in *Los pasos perdidos* (1955) creolizes the novel form by its own polyphonic structure. This structure orchestrates and dialogizes the forms of other genres: travelogue, autobiography, novel, confession, tragedy, and epic. And so it follows that in his search for a primordial nature, Carpentier's narrator-protagonist paradoxically discovers, as González Echevarría points out, "que la selva está hecha de libros" (46). But not only books. The search also leads him to the "texts" of an oral culture encountered in the songs of the *juglares*, the dance of the *diablos*, and above all in the stories he hears on the way, stories of el Dorado and Amalivaca, and even the one about the eight members of a scientific mission frozen in ice, "sorprendidos por el mal" (84). Carpentier's syncretizing collation of American and myth, those of the "imported book" and those of local speech, argues that art is an expression not only of professional artists in the "lettered city," but also of a living speech community.<sup>7</sup>

Whereas Europe has, not surprisingly, exerted a dominant influence on the art forms of America, Carpentier is fond of reminding us that America has exerted a reciprocal influence on art in Europe and the rest of the world. In *La música en Cuba*, for instance, Carpentier observed that "la isla formaba parte del vasto sector continental sometido a influencias africanas, exportando danzas que tenían más fuerza y poder de difusión, que las que importaba" (70). More generally, the creolization process, in combining and transforming African, indigenous and European contributions, will indeed produce an art of international impact.

### *Colonization in Reverse*

Afro-American influences on European consciousness appear frequently in Carpentier's novels. In *El reino de este mundo* (1949), Pauline Bonaparte is shown to succumb to the occult appeal of Solimán's magic arts. In *La consagración de la primavera*, the choreographer Vera endeavors to stage the first *Sacre du printemps* danced by a black company. On a festive note, *Concierto barroco* (1974) presents an imaginative reworking of music history that again affirms a notion of America's reciprocal influence on the Old World.

In *Concierto barroco*, the year is 1709 and an *indiano* of Mexico listens while his black servant Filomeno tells the story of his great-grandfather, Salvador Golomón. Golomón, it turns out, fought valiantly against the French pirate Girón, his feats recorded in Silvestre de Balboa's epic poem *Especulo de paciencia* (1608), which Filomeno glosses in retelling his great-grandfather's story. Aside from praising the heroism of a black man in the colonial epoch, Balboa's poem remarkably depicts the musical performance at the fiesta in honor of Golomón, for "en aquel universal concierto," says Filomeno, "se mezclaron músicos de Castilla y de Canarias, criollos y mestizos, naboríes y negros" who played instruments that included flutes, rebecs, vihuelas and other European instruments, but also "sonajas, marugas y tambores" of Afro-American creation (25). *La música en Cuba* comments precisely on Balboa's image of *discordia concors* (in typical pleonastic style). The instruments meet and mix in what amounts to a prodigioso crisol de civilizaciones, encrucijada planetaria, lugar de sincretismos, transculturaciones, simbiosis de músicas aún muy primigenias o ya muy elaboradas, que era el Nuevo Mundo. (169)

Later in the novel, Carpentier stages a second scene of musical symbiosis in Venice's Ospedale della Pietà. In a sort of baroque jam session, Vivaldi, Scarlatti, Handel and the students of the Ospedale improvise to the syncopated African percussion provided by Filomeno, and then all dance in chain to Filomeno's "snake-killing" song, reminiscent of Nicolas Guillen's "Sensemayá":

— *La culebra se murió,  
Ca-la-ba-són,  
Son-són.* (45)

The improvised performance provides a fanciful example of "colonization in reverse," to borrow the joking title of Louise Bennett's poem, as does Vivaldi's opera based on the epic of Montezuma and Cortes. Yet this opera, full of absurd anachronisms and outright falsifications, provokes only disgust in the *indiano*. In Vivaldi's *Montezuma* (an historically genuine opera, as Carpentier notes), he sees a blatantly distorted image of an America projected from the European perspective. Although he was born in Spain, the *indiano* begins to feel a certain identification with those who had been so ludicrously misrepresented:

Y, de pronto, me sentí como fuera de situación, exótico en este lugar, fuera de sitio, lejos de mí mismo y de cuanto es realmente mío... *A veces es necesario alejarse de las cosas, poner un mar de por medio, para ver las cosas de cerca.* (76)

The *indiano*'s declaration presents a curious interplay of distance and proximity: he identifies with the Latin American while in Europe (just as Carpentier discovered his own latinity in the French libraries), and precisely through a European text on America. Although Spanish by nationality, the *indiano* begins to feel the first stirrings of a nationalist sentiment tied to Latin America and reechoes Carpentier's early expression of commitment to "América" as something *other* than its European representation. Against the universal transparency of those who, like Vivaldi and Giusti, saw in America a grotesque image of themselves, Carpentier here strategically defends Latin America's identity in terms of a fundamental negativity. Carlos expresses the same notion to Vera in *La consagración de la primavera* (1979) when he remarks that "hay otra América, la que tú ignoras, como buena europea" (29). The "other America," "Nuestra América": a constant obsession throughout Carpentier's *œuvre*. Carpentier now affirms a cultural heritage conceived as self-originating and self-disseminating. But if to affirm something is to negate something else, the question arises: In what ways do Carpentier's texts negate the potentially annihilating domination of Western culture? The answer, as I see it, lies in a work of decolonization on the textual field of battle that is history.

#### *Une vision prophétique du passé*

Carpentier's manner of reevaluating Latin American history resembles the "critical" mode of historiography defined by Nietzsche in *The Use and Abuse of History*.<sup>8</sup> Critical historiography sets aside what Nietzsche calls "antiquarianism" and "monumentalism," for these orientations sustain an "historical culture" that exerts an oppressive influence on life. Instead, critical historiography analyzes the past in order to understand the social forces that created it, and thereby to understand how a break with that past can be effected in the present. To undertake history writing in such a way is to begin to throw off the crippling burden of tradition, to heroize the present, to "feel and act *unhistorically*" (64)<sup>9</sup> and thus paradoxically to create a new history.

Carpentier's narratives express such a will to create, or to create the possibility of, a new history. But first, as in his novels set in the eighteenth century, Carpentier must meticulously re-create a colonial culture, or a textual simulacrum of its "lived" texture. In this colonial world, Carpentier depicts the structural violence of the plantation system and social stratification, and the overt violence of slave-holding. The violent aspects of eighteenth-century life reveal themselves in Carpentier's novels as if to prove Kant's judgement that he and his contemporaries did indeed live in an age of enlightenment, but that this did not mean that they lived in an enlightened age. Carpentier's *El siglo de las luces* (1962), set in the Caribbean during the epoch of the French Revolution, shows that the enlightened struggle for *Liberté, égalité et fraternité* was a thing apart from the colonial domination and economic marginalization to which the Caribbean was subjected during that century. Carpentier once commented that the eighteenth century, the Age of Enlightenment, Peace and Humanism, was ironically "uno de los siglos más sangrientos [...] que se ha visto en la historia" ("Habla" 38-39). The novel exemplifies the ironic gap between ideal and reality in numerous accounts. Slaves are transported to a Dutch port aboard the French ship *L'ami du peuple*; runaway slaves in Parimaribo, Surinam, are subjected to the surgical amputation of their left foot; 875 English soldiers are executed by firing squad on Guadeloupe; slavery is reinstated in the French colonies by the Law of the 30th of floréal of the Year II. Traveling between islands, the character Esteban learns of "explotadores del Terror que, para dar muestra de alto civismo, hacían encuadernar textos de la Constitución en piel humana" (86). Civilization has undoubtedly produced some curious forms of barbarity, these examples seem to say. They demonstrate how the Enlightenment had become a myth of authority in the New World, effecting the disempowerment of individual subjectivity on a philosophical and psychological level and indirectly legitimizing a violent state apparatus on a political level.<sup>10</sup> Reason and violence go arm in arm; *la letra con sangre entra*.

The relation of colonial dependency to the ideological discourse of the Enlightenment is further exemplified in *El siglo* in the personal and public trajectory of Victor Hugues. Victor Hugues first appears to the principal characters Esteban, Sofía and Carlos as a sort of surrogate father, teacher, and bringer of European and especially French culture to their Havana household, which Hugues helps the youths to put in order. Under his tutelage, the adolescents will establish normal and regular dining hours, practice their French, and

allow the merchandise in their father's warehouse to be sold. The youths therefore receive the doctrine of the Enlightenment as something imported and ready-made,<sup>11</sup> more like an imposed culture than as a set of convictions springing from native experience.<sup>12</sup> In this manner, the relationship of the colony to the metropolis is parodied in the adolescents' relationship to their guardian. Both the adolescents and the colony, situated on the margin of "una Revolución destinada a transformar el mundo" (75), are guided by a paternalistic authority into a modern world created by Europe.

Carpentier will present Hugues as the man who brought the French Revolution to the Antilles in the form of a printing press, the Decree of the 16th of pluviôse of the Year II (for the emancipation of the slaves) and the first guillotine in the New World. For these accomplishments and for his unquestioning dedication to the Revolution, Hugues will earn the honorific of "un Robespierre hipostático." Yet the contingencies of colonial politics will move him to set aside his Jacobin ideology in favor of an absolutist political practice. Having drifted away from his radical convictions, Governor Hugues becomes the prototype of the despotic colonial administrator, one who authorizes the arrest and execution of counterrevolutionaries, who implements the restitution of slavery on the island and orders the pursuit of runaway slaves, thus contradicting and cancelling the egalitarian principles he once defended.

The colonial past in *El siglo de las luces* thus appears as an iron cage of repressive conformity, but it also appears as matrix of revolutionary alternatives, as Carpentier demonstrates in his treatment of voodoo culture,<sup>13</sup> maroonage and slave revolt both here and earlier in *El reino de este mundo*. In *El reino*, slave revolt becomes a new paradigm for social revolution, as González Echavarría has pointed out ("Socrates" 545), for it presents an authentic example of anti-colonial and anti-European resistance. In a talk he gave on Cuban television during Carifesta 79, Carpentier asserted that the idea of independence had remained only an abstraction in the minds of the *philosophes*. In the legendary pact of Bois Caiman, however, nace el verdadero concepto de independencia. Es decir que al concepto de colonización traído por los españoles a Santo Domingo, en la misma tierra se une el concepto de descolonización o sea el comienzo de las guerras de independencia. (NL 184)

The slaves who worked the plantations, who created and preserved a kind of neo-African identity in their music, stories and Creole language: it was these who in their first uprisings struck the definitive blow against European

colonialism. Carpentier indeed restores a broken tradition in recovering this history of collective struggle against colonial tyranny. He is also among the first writers to portray the slave as an individual.<sup>14</sup> Ti Noël is the carrier of a secret, "native" history that includes his participation in the revolt and his forced labor under Henri Christophe, and well as his fathering twelve children by one of the plantation cooks. As a paradigm of individual particularity, he helps to complete a picture of Caribbean history<sup>15</sup> seen from the viewpoint of one who knows, and really knows, why "el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo" (144). Yet Ti Noël's participation in making history is both inspiring and disillusioning, since his revolution leads to the kind of tyranny exercised by Christophe and later by the Republican Mulattos. Joining the particular detail to the universal drama, Carpentier's Haiti thus stands as an historical symbol of anticolonial revolt to other third world countries, but it also stands as an illustration of the *révolution refoulée*, caught in the traps inherent in an incomplete decolonization.

Carpentier once said that the value of Latin American history lies in its "enseñanzas de un pasado *mucho más presente de lo que suele creerse*, en este continente, donde ciertos hechos lamentables suelen repetirse [...] con cíclica insistencia" (NL 86). In the cyclical histories of *El reino* and *El siglo*, the overthrow of colonial authority only creates a power vacuum to be filled by the imitators of the colonial model. One seeks a way out of this cyclical nightmare, a way to step out of history.

Certain characters of *El siglo* seem to step out of history, although only temporarily, during certain privileged moments of perception and insight. What they see in such moments is a metaphor by which to grasp a particular history beyond an unacceptable universal history. In her transit by boat from La Habana to Port-au-Prince, Sofia observes a multitude of "medusas irisadas" drifting their way to certain death on the beach: "se asombraba ante la continua destrucción de lo creado que equivalía a un perpetuo lujo de creación" (55). For Esteban, the fish of a coral forest "sumaban sus entidades de auto sacramental al Gran Teatro de la Universal Devoración" (127). The cycle of birth and death, of continual creation and destruction here emblemized, mirrors the historical creation and destruction of social structures and therefore a more encompassing historical movement. Arriving at the Venezuelan Bocas del Dragón and wanting to "forget the epoch" (127) there where the fresh water meets the salt, Esteban recalls the northward migration of the Caribs toward the offshore islands, a migration thwarted by their encounter with the newly-

arrived Europeans: "Los invasores se topaban con otros invasores [...] que llegaban a punto para aniquilar un sueño de siglos" (173). One conquering tribe meets another, more powerful conquering tribe. And the rest is history. Yet beyond that history, in the twin myths of El Dorado and the northward migration, Carpentier finds the "dream of centuries": an utopian hope or consubstantial spiritual impulse disguised under the cloak of greed, egoism and aggression<sup>16</sup>; another secret tradition on which to found a Latin American identity.

Having perceived himself as a mere marginalized individual in "un mundo de Magnos Acontecimientos," Esteban searches for the bases of a new American self, and the search leads him to create a personal mythology of origins. In a "forest of coral" he perceives "los primeros barroquismos de la Creación," "una imagen tangible, una figuración [...] del Paraíso Perdido" (125). When Esteban climbs a tree, the passage suggests a nuptial and sexual act, perhaps it is Martí's tree he climbs. Looking out from the crown, Esteban is struck by the intuition that "Los grandes signos del 'Tau,' del Aspa de San Andrés, de la Serpiente de Bronce, del Ancora y de la Escala, estaban implícitos a todo Árbol, anticipándose lo Creado a lo Edificado, dándose normas al Edificador de futuras Arcas" (115). The natural world thus reborn in myths of origins provides a Esteban with a fresh and sensuous figuration of Paradise Lost and the Tree of Life. Its own fountainhead of myth, America too, these figures seem to say, offers a new beginning for a humanity attuned to the signs of creation.

Anticipating such privileged moments in *El siglo*, *Los pasos perdidos* (1953) reinscribes Latin American history from the viewpoint of myth, considering the past as a living patrimony, one which the narrator-protagonist experiences in a journey he imagines as going backwards in historical time. Subjective time conflates with mythical time in the narrator's mind, producing a sort of archetypal euphoria in which a man of the twentieth century can believe that he participates in the conquest and searches for Manoa and attends the first mass celebrated in the New World. Nonetheless, the narrator's search for natural origins and the essence of the Latin American leads to a cultural dead-end: he does not escape the institutional mediations of the North American museum, library, university and concert hall that First World modernity imposes upon his perception of the "natural" and the "primordial." Striving to return to Santa Mónica de los Venados, he finds that the incisions are covered by the flood, the steps are lost; he may catch a glimpse of paradise, but the Angel of the Flaming Sword bars his entry.

In the context of a world violently unified by colonialism, however, the search itself is creative of new forms and new visions of the humanly possible. In particular, *Los pasos perdidos* plays a serious game with time that reformulates the opposition between nature and Latin American culture. Glissant remarks on the Antillean writer's desire to uncover a "primordial trace" on which a renewed sense of temporality may be established:

Parce que le temps antillais fut stabilisé dans le néant d'une non-histoire imposée, l'écrivain doit contribuer à rétablir sa chronologie tourmentée, c'est-à-dire à dévoiler la vivacité féconde d'une dialectique réamorcée entre nature et culture antillaises. (133)

This "dialectique réamorcée" or dialectic "re-commenced"—literally, "re-primed," like a gun or pump—ultimately means a decolonizing reappropriation of time. In time thus re-primed, history emerges not as the oppressive continuum of disaster, or the continuing subjugation of a Latin American nature and peoples, but as a ground of possible ruptures and discontinuities. The "war of time" is in Carpentier a war against the time of an imposed non-history, a war whose purpose is to re-establish this non-history's "tortured chronology" and open up a different horizon of futurity. Carpentier knew that what was needful was no less than *un recuerdo del porvenir*, or, in Glissant's words, "une vision prophétique du passé" (132).

The political dimension of this temporal problematic, wherein the image of the past contains an index of futurity for present action, is more explicitly developed in *El siglo de las luces*. Here Carpentier makes use of deliberate anachronisms that juxtapose a past event with a present one. "Los gobiernos tienen miedo," says Doctor Ogé to Victor Hugues in an early dialogue; "un miedo pánico al fantasma que recorre Europa" (11). The ironic citation of the *Communist Manifesto* leaps the gap between the present and the past, putting them in what Walter Benjamin would call the same "configuration pregnant with tensions" (*Illuminations* 262). Strangely, the cited configuration shows the eighteenth-century past as carrying the legacy of the present. Conversely, the present of the *Communist Manifesto* draws revolutionary strength from the hope that animated the struggles of American forebears. Ogé goes on to speak of the scientific advances and secret orders of an age that seek "un ideal de igualdad y armonía, a la par que laboraban por el perfeccionamiento del Individuo, destinado a ascender, con el auxilio de la razón y de las Luces,

hacia las esferas donde el ser humano veríase por siempre librado de temores y de dudas." (55–56)

Whereas the novel will have placed the idea of reason and enlightenment in an ironic context of irrational violence, the dream of reason still captures the imagination of modernity. Carpentier vividly depicts the violence of the Age of Reason as if to preserve an image of its suffering that will "animate and inform" the unreasonable present, as if the act of remembering the past were the first step in redeeming its suffering and its unrealized ideals. Again, Carpentier's vision affirms a deep affinity with Benjamin's. Benjamin's "materialist historiography," implicit in Carpentier's reading of the past, is an operation that purposely juxtaposes two epochs in a dialectical image or "constellation" in order "to blast open the continuum of history" (*Illuminations* 262). In Carpentier, the present is viewed as the product of the past; but historical remembrance, in the dialectical image, will effect a break with the continuous tale of injustice and barbarism by bringing that continuum to a "standstill," Benjamin's "Jetztzeit" which would signify "a Messianic cessation of happening, or, put differently, a revolutionary chance in the fight for the oppressed past" (263).

Carpentier configures the events of two epochs to similar effect in *El arpa y la sombra* (1979). The novel reports the results of the project sponsored by Popes Pius IX and Leon XII to canonize Columbus as an "American" saint capable of counteracting the secularizing and liberalizing influences sweeping the continent in the nineteenth century. The novel thus presents the fascinating result of an historical investigation of another historical investigation. As a discourse on discourse, the novel demystifies the figure of the Discoverer, undermining the virtual apotheosis he had undergone both in the popular imagination and in literary panegyrics such as those of Paul Claudel and León Bloy. By the novel's end, the Discoverer is rediscovered. Documents, testimony, and his own deathbed recollections reveal that Columbus was motivated primarily by an obsession with procuring gold for himself and the crown and not souls for Christendom; that he conceived an enterprise for transporting Indians to Europe as slave labor; that he appropriated the ten thousand *reales* promised to Rodrigo de Triana for the first sighting of land, and gave them to his mistress, the mother of his illegitimate son; and that the financing of his voyage was probably obtained in part through a sexual dalliance with the Catholic Queen herself. In addition to his venality, Columbus was a poor navi-

gator who knew little about using the astrolabe, and a worse cartographer for having mistaken the New World for the kingdoms of Cathay, Cipango and the Indias of Marco Polo. In light of the evidence, the postulation for sainthood is denied and the Discoverer of America is demoted from imposing father figure to a sad ghost, one of the "Invisibles."

Carpentier is not of course blind to the heroic splendor of one whose enterprise "habría de dar al hombre una cabal visión del mundo en que vivía, abriendo a Copérnico las puertas que le dieron acceso a una incipiente exploración del Infinito" (31). So it's Hello New World, and *Goodbye, Columbus*: what matters more than the person of the Discoverer is the, for him, posthumous revelation of an America to which Columbus was ever blind, never knowing the character of the people and the land he discovered, both of which remained opaque to the gaze of the now "transparent" shade.

### *Fables of Community*

But just what is that American character? *El arpa y la sombra* suggests that the Latin American cultural identity is an open question, not a thing to be located and fixed. But as Carpentier's writings demonstrate, this identity can be *fabulated*. In this sense of the word, a *fable* would be the many-voiced tale that a community tells itself in order to know itself. But a community often not recognize itself in this tale because the tale may negate and contradict that community as it is.<sup>17</sup>

The myths, legends and histories of Carpentier's fabulations form a heterogeneously mobile community of discourses exploring the grounds of a potential human community, united now in its common dependency, to be united later in its interdependency and liberty. Carpentier said in his "Conciencia e identidad de América" that "para mí terminaron los tiempos de la *soledad*. Empezaron los tiempos de la *solidaridad*" (NL 87). Fables of communal solidarity present themselves in the idyllic *palenque* of "El Camino de Santiago"; in the defiant Pact of Bois Caiman; in the self-governing village of Santa Mónica de los Venados; in Esteban and Sofía's self-sacrifice on May 2, 1808; and even in the Afro-Baroque jam session in the Ospedale della Pietà. All these prefigurations of the potential Latin American community anticipate what a real Latin American community, the protagonist of its own history, could be. For "De fábulas se alimenta la Gran Historia," the *indiano* of *Concierto barroco* reminds us; "[...] lo fabuloso está en el futuro" (77).

In a genuinely universal history of the future, to the making of which Carpentier's writings have contributed, third world societies can no longer be perceived as absolutely original or as absolutely derivative. Within the drama of the relation, both the universal history of colonial impositions and the particular mixings of diverse cultural phenomena within those societies contradict the essentialist dichotomies that *Los pasos perdidos* evokes in order to subvert. In their evocation of Latin American particularity, they echo Glissant's assertion that "Toute théorie généralisante de l'histoire qui sous-estimerait les redoutables vécus du monde et leurs sautes (leurs impasses possibles) peut constituer piège" (129). Carpentier's texts, as I have suggested, refuse to fall into the First World's trap, call it what you will: transparency, economic neo-colonialism, developmentalist modernization. They instead confront and counter that imposition with the subversive truth of Carnival. Carpentier's texts seen as a whole thus appear as festive gatherings-together of languages and genres, of European, African and indigenous cultural forms, of "high" and "popular" art. In valorizing American particularity, plurality and otherness, they disturb the calm transparency of the Same in noisily celebrating the opacity of the Multiple. Yet we must not, as Marianna Torgovnick warns, celebrate third world carnivalization too blithely. Although carnivalization displays a democratizing drive to decenter authority and break down hierarchies, we must keep in mind the unequal power of conflicting cultural contributions and the correlative effects of that imbalance.<sup>18</sup> Carpentier both acknowledges and redresses this imbalance by subverting the apodictic claims of universal history and by creating the unifying foundational myth of an "Other America." And in championing this cause, Carpentier has also championed the cause of an entire world undergoing the birthpangs of nationalistic revolt—none other than "nuestro mundo sometido a trascendentales mutaciones, cuyos signos anunciadores aparecen ya en muchos lugares del mapa" (NL 25).

## NOTES

1. In his *Latinoamérica Tercer Mundo*, Leopoldo Zea develops a Hegelian reading of Latin American history as one of a master/slave relationship between the Euro-American colonizing powers on the one hand and the peoples of Latin America on the other. For Zea, Hegel's Universal History served as an ideological legitimation of conquest and colonization. Zea re-situates Latin American history within Universal History in elaborating the theory, which forms part of the background of my discussion, of Latin American dependency. Dependency theory relies on the concept of an economic and political world order in which the colonized countries on the "periphery," including those of Latin America, are required to provide prime materials and open markets for the manufactures of the metropolitan "center." This theorization sets the stage for the next act of the historical dialectic: the new "masters" (the mestizos of the nineteenth century and the national bourgeoisie of the twentieth) will in their turn be overthrown by the "slaves." In the Latin American nationalistic or social revolutions of this century, "La historia [...] nos está mostrando que la esclavitud de la noria [de la dependencia] puede ser rota. Que los pueblos que forman el llamado Tercer Mundo pueden, en el mismo empeño de sus dirigentes por alcanzar las inalcanzables metas del sistema capitalista, tomar conciencia de sus propias metas y luchar por ellas" (28). A properly Latin American philosophy, in Zea's view, will therefore critique and challenge the bases of dependency and point the way toward decolonization.
2. In his *Calibán*, Roberto Fernández Retamar presents the bourgeois ideologues as an example of a class of radical intellectuals that broke from the dominant thought patterns of the epoch. Today, "salvo en aquella zona que orgánicamente provenga de las clases explotadas, la intelectualidad que se considere revolucionaria debe romper sus vínculos con la clase de origen (con frecuencia la pequeña burguesía), y también debe romper sus nexos de dependencia con la cultura metropolitana que le enseñó, sin embargo, el lenguaje, el aparato conceptual y técnico" (83). Carpentier himself in 1979 referred to the concept of dependency when he said that "la elección entre causas justas y causas injustas" in Latin America was a matter of choosing between two manichean alternatives: "1) La de estancamiento—que es inadmisibile; 2) La de un progreso real en el plano nacional y colectivo, al cual debemos aspirar, a menos de aceptar la idea—falsa por lo demás—de que somos países fatalmente sometidos a dependencias y neocolonialismos" (*La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo* [from here on referred to by the initials NL] 28–29). Further on, Carpentier asserts that "todo poder autoritario" in modern Latin American history depends on "a) Los grandes capitales; b) Las oligarquías nacionales; c) Los monopolios extranjeros; d) Las empresas multinacionales y e) El respaldo (y ayuda) del Departamento de Estado norteamericano, es factor negativo, agente de opresión—luego inadmisibile" (NL 28–29).
3. In his essay "World Literature in an Age of Multinational Capitalism," Fredric Jameson outlines a theory of "world literature" with consideration for the significance of the third world. For Jameson, Third World cultures cannot be properly understood as isolated and autonomous; "rather, all are in various distinct ways locked in a life-and-death struggle with First World cultural imperialism" (140). Above all, third world culture is "situational and materialist," and cannot afford the kind of subjective idealism or aestheticism evident in the cultural productions of the first world. The cultural penetration by foreign capital, or

- "modernization," works upon older, more archaic cultures in the third world; within this systemic model, this relation means that third world cultures "offer a more unvarnished and challenging image of ourselves" (140). Jameson argues that all third world cultural productions are "necessarily" allegorical, whereby private or individual dramas, even those displaying some form of psychosexual dynamic, are national allegories. In allegory thus conceived, the private dimension alludes to the public, not by means of "symbolic levels of a narrative," but rather by means of "a set of loops or circuits which intersect and overdetermine each other" (146).
4. "Originality" has of course in recent theoretical discourse fallen under the suspicion of being a romantic notion loaded with unspoken metaphysical assumptions. Derridean deconstruction in particular, in its attack on presence, the transcendental subject and the illusions of phonocentrism, has opposed, against the belief in original creation, the idea of "originary secondariness." Against the engineer's dream of unmediated work upon the pristine universe, deconstruction has opposed the mediated reality of the *bricoleur* who must of necessity work with the odds and ends already at hand. An idea of a cultural "symbiosis," a sort of *bricolage* writ large that ignores the charge of secondariness or notions of an original model, lies at the heart of Carpentier's decolonizing theory.
  5. With the Caribbean in mind, but with implications for all Latin America, Édouard Glissant writes that "la vocation de synthèse ne peut que constituer un avantage, dans un monde voué à la synthèse et au 'contact de civilisations.' L'essentiel est ici que les Antillais ne s'en remettent pas à d'autres du soin de formuler leur culture. Et que cette vocation de synthèse ne donne pas dans l'humanisme où s'engluent les bêtas" (16).
  6. Marc Zimmerman writes that for the slave, the creolization process takes the form of "a kind of psychic maroonage, leading the preservation and development of the 'little tradition' [...] which the subordinate maintains in everyday life even in the course of submitting to largescale socio-economic pressures of dominance. That is, creolization enables the subordinate to preserve some bases for a totalistic, humanized view of social life" (43).
  7. Carpentier expresses this democratizing conception of art in elaborating his notion of the social functions of music: "Fue plegaria, acción de liturgia, poesía, poesía-danza, psicodrama, antes de cobrar (pe gracia, encantación, ensalmo, magia, narración escandida, liturgia, poesía, poesía-danza, psico-drama), antes de cobrar (por decadencia de sus funciones más bien que por adquisición de nuevas dignidades) una categoría artística" (MC 165). With clear implications for literature, Carpentier envisions a new scale of values in which the old hierarchies of music do not apply when music is viewed as a part of a culture. In addition, what has been denominated as "popular" in art has always been either considered as Art or incorporated into the art of the elite.
  8. The following discussion develops some key concepts presented by Enrique Pupo-Walker in "Una lectura crítica de la historia."
  9. This Nietzschean theme is developed in its political and radical implications by Walter Benjamin. Cf. especially "Theses on the Philosophy of History" in *Illuminations* (New York, 1969) 253–267, and "Surrealism" in *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings* (New York, 1979) 177–192.
  10. The theme of Enlightenment's passage into myth is developed in Horkheimer and Adorno's *Dialectic of Enlightenment*.

11. In *The Political Unconscious*, Fredric Jameson argues that the Enlightenment became not only a philosophical and scientific project in history, but an event that "may be grasped as a properly bourgeois cultural revolution, in which the values and the discourses, the habits and the daily space, of the *ancien régime* were systematically dismantled so that in their place could be set the new conceptualities, habits, life forms, and value systems of a capitalist market society" (95-96).
12. The Latin American drive to *europeanize* has meant, according to Octavio Paz, that "la renovación del mundo hispánico, su modernización, no podía brotar de la implantación de principios propios y elaborados por nosotros sino de la adopción de ideas ajenas, las de la Ilustración europea" (16).
13. Cf. Sylvia Carullo, "El *vaudou* como protagonista en *El reino de este mundo*," in *Afro-Hispanic Review*, Vol. 9, nos. 1-3, January, May and September 1990, 3-10.
14. Wilson Harris draws attention to this figure and its importance in Caribbean literature. He writes: "Let us look at the *individual* African slave. I say *individual* deliberately though this is an obviously absurd label to apply to the persons of slaves in their binding historical context. But since their arrival in the Americas bred a new and painful obscure isolation (which is difficult to penetrate in any other terms but a free conceptual imagination) one may perhaps dream to visualize the suffering and original grassroots of individuality" (33).
15. Similarly, the personal experiences of Esteban Montejo in Miguel Barnet's *Biografía de un cimarrón* and Juan Manzano in his *Autobiografía de un esclavo* will contribute to impressing the figure of the slave as individual, the slave as paradigm, upon the consciousness of Latin American and Caribbean literature.
16. Cf. Wilson Harris on "the open myth of Eldorado": "An instinctive idealism associated with [the Conquest] was overpowered within individual and collective by enormous greed, cruelty and exploitation [...]; nevertheless, the substance of this adventure, involving men of all races, past and present conditions, has been gun to acquire a residual pattern of illuminating correspondences. El Dorado, City of Gold, City of God, grotesque, unique coincidence, another window within upon the Universe, another drunken boat, another ocean, another river" (35).
17. Cf. Octavio Paz in "La Democracia en América Latina" maintains the close relation of literature and society without reducing the former to a simple reflection of the latter; instead, he asserts that there is something like a dialogue between the two: "La literatura expresa a la sociedad: al expresarla, la cambia, la contradice o la niega. Al retratarla, la inventa; al inventarla, la revela. La sociedad no se reconoce en el retrato que le presenta la literatura; no obstante, ese retrato fantástico es real: es el del desconocido que camina a nuestro lado desde la infancia y del que no sabemos nada, salvo que es nuestra sombra (¿o somos nosotros la suya?)" (11).
18. "But the problem with the carnival idea, applied too uncritically," writes Torgovnick, "is that it ignores the real social and economic cost of the global village. To count the cost is not soft-hearted or soft-headed; it is morally imperative. It may sound a discordant note at the carnival, but that note is still heard—daily—in the ghettos and shantytowns of the urban jungle, especially in third world cultures" (41).

## WORKS CITED

- Bakhtin, M. M., *The Dialogic Imagination, Four Essays*, Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, University of Texas, 1981.
- Barnet, Miguel, *Biografía de un cimarrón*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1968.
- Carpentier, Alejo, *La consagración de la primavera*, 12th ed. Mexico, Siglo Veintiuno, 1981.
- , *Ecue-Yamba-O, Obras completas de Alejo Carpentier, vol. 1*, Ed. María Luisa Puga, Mexico, Siglo Veintiuno, 1983.
- , *Guerra del Tiempo y otros cuentos*, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1982.
- , "Habla Alejo Carpentier" (interviews by Candela Vázquez, et al.), *Recompilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Ed. Salvador Arias, La Habana, Casa de las Américas, 1977, 15-55.
- , *La música en Cuba*, 2nd ed. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- , *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1981.
- , *El recurso del método*, 17th ed. Mexico, Siglo Veintiuno, 1978.
- , *El reino de este mundo*, 7th ed. Barcelona, Seix Barral, 1978.
- , *El siglo de las luces*, Caracas, Ayauchó, 1979.
- , *Tientos y diferencias*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México (Dirección General de Publicaciones), 1964.
- Carullo, Sylvia, "El *Vaudoux* como protagonista en *El reino de este mundo*," *Afro-Hispanic Review*, Vol. 9, nos. 1-3 (Jan., May and Sept, 1990), 3-10.
- Derrida, Jacques, "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences," *The Structuralist Controversy, The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1972, 247-272.
- Frank, Andre Gunder, "The Development of Underdevelopment," *Imperialism and Underdevelopment, a reader*, Ed. Robert I. Rhodes, New York and London, Monthly Review Press, 1970, 4-17.
- , *Latin America, Underdevelopment or Revolution, Essays on the Development of Underdevelopment and the Immediate Enemy*, New York, Monthly Review Press, 1969.

- Fernández Retamar, Roberto, *Calibán, Apuntes sobre la cultura en nuestra América*, Mexico, Editorial Diógenes, 1971.
- González Echevarría, Roberto, "Introducción" de *Los pasos perdidos*, Ed. Roberto González Echevarría, Madrid, Ediciones Cátedra, 1985, 15-53.
- , "Socrates Among the Weeds, Blacks and History in Carpentier's *Explosion in a Cathedral*," *The Massachusetts Review XXIV* (Autumn 1983), 545-561.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *The Philosophy of History*, Trans. J. Sibree, New York, The Colonial Press, 1900.
- Horkheimer, Max, and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment*, Trans. John Cumming, New York, Seabury, 1972.
- Huysen, Andreas, "Mapping the Postmodern," *New German Critique* 33, Fall 1984, 5-52.
- Kadir, Djelal, *Questing Fictions, Latin America's Family Romance*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.
- Kant, Immanuel, "What is Enlightenment?" *The Philosophy of Kant, Immanuel Kant's Moral and Political Writings*, Ed. Carl J. Friedrich, New York, the Modern Library, 1949, 132-139.
- Jaguaribe, Helio, "Dependencia y autonomía en América Latina," *La dependencia político-económica de América Latina* (also with essays by Aldo Ferrer, Miguel S. Wionczek and Theotonio Dos Santos), 9th ed. Mexico, Siglo Veintiuno, 1977, 2-85.
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious*, Ithaca, Cornell UP, 1981.
- , "World Literature in an Age of Multinational Capitalism," *The Current in Criticism, Essays on the Present and Future of Literary Theory*, Eds. Clayton Koelb and Virgil Lokke, West Lafayette, Indiana, Purdue UP, 1987, 139-158.
- Manzano, Juan Francisco, *Autobiografía de un esclavo*. Ed. Ivan A. Schulman, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975.
- Martí, José, "Nuestra América," *Antología mínima*, Ed. Pedro Álvarez Tabío, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, Instituto Cubano del Libro, 1972, 241-259.
- Nietzsche, Friedrich, *The Use and Abuse of History*, 2nd ed. Trans. Adrian Collins, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1979.
- Paz, Octavio, "La Democracia en América Latina," *América Latina, Desventuras de la democracia*, Ed. Enrique Krause, Editorial Joaquín Mortiz del Grupo Editorial Planeta, 1984, 11-42.

- Torgovnick, Marianna, *Gone Primitive, Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1990.
- Zea, Leopoldo, *Latinoamérica, tercer mundo*, Mexico, Editorial Extemporáneos, 1977.
- Zimmerman, Marc, "The Unity of the Caribbean and Its Literatures," *Process of Unity in Caribbean Society, Ideologies and Literature*. Eds. Ileana Rodríguez and Marc Zimmerman, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1983, 28-56.

### "She is abused": The Battered-Wife Syndrome in *Othello*

Sheryl CRAIG

Studies in the last twenty years by psychologists, psychiatrists, and social workers have enabled researchers to create a psychological profile of abusive husbands and of their battered wives. Although abusive relationships can take various forms and each marriage is somewhat unique, there are many commonalities in the marriages of these aggressive/submissive couples; patterns of behavior and lifestyle have also been observed. When outside factors add stress to such volatile relationships, the results are as predictable as they are disastrous. In light of what we know about wife abuse, it is clear that the marriage of Othello and Desdemona is a recipe for wife-beating. The fact that Shakespeare was able to so accurately assess the personalities and patterns of spouses caught up in a cycle of violence, hundreds of years before such data were compiled, is a tribute to his genius and insight. Othello fits the psychological profile of the aggressive, abusive husband, and Desdemona is typical of the fearful, submissive wife. Their deteriorating and increasingly violent marriage is reflective of what is now known as the battered-wife syndrome.

There may be some understandable reluctance on the part of any reader to apply twentieth-century psychology and sociology to a work of literature written in Renaissance England. Granted, our culture has changed, and we must examine the cultural attitudes towards violence and marriage in the Renaissance before we consider further. Critic Leonard Tennenhouse, in *Power on display*, observes that the Renaissance theatre was rife with acts of

violence directed toward the female characters: "Women on the Jacobean stage are tortured, hung, smothered, strangled, stabbed, poisoned or dismembered" (116). When compared with the Duchess of Malfi, Desdemona may not appear to be particularly brutalized. But was the Renaissance stage an accurate reflection of the attitudes of the society? Historian Lawrence Stone, in *The Family, Sex, and Marriage in England 1500-1800*, asserts that England in the Renaissance was indeed a violent country: "The law courts were clogged with cases of assault and battery" (93). However, the disputes were rarely among family members. Stone speculates that marital abuse was more common than court records would reflect: "A great deal of casual wife-beating or child-battering, which today would end up in the courts, simply went unrecorded in Medieval and Early Modern times" (95).

In spite of the prevalent brutality, attitudes, particularly in the middle and upper classes, were changing. Stone contrasts the attitudes of Englishmen in the thirteenth century, when "married life was brutal and often hostile, with little communications, much wife-beating, and frequent mutual threats" (117), with the attitudes of Englishmen in the Renaissance, when "wife-beating was actively discouraged" (136). Desdemona's kinsman, Lodovico, reflects the new Renaissance attitude of shock and disgust at wife-battering: "What, strike his wife?" (4.1.300).

Stone credits the change to enlightened thinkers in the middle and upper classes who stressed "the ideal of the companionate marriage" (136). Public opinion "no longer approved of wife-beating as a passtime (*sic*) for frustrated and drunken husbands" (226). Stone also notes that extreme violence was rarely directed towards family members:

It is significant that the one large-scale study of crime in Medieval England, in the early fourteenth century, shows that violence was far more frequently directed outside the family within it. Only eight percent of homicides, for example, were within the family, compared with over fifty percent in England today. . . . Neither Othello nor Oedipus nor Cain were familiar figures in fourteenth-century England, any more than they were, so far as I know, in sixteenth century. (95)

Therefore, Othello's murder of Desdemona is at least unreflective of society in Shakespeare's day; although there may have been many assaults in Renaissance England, men rarely murdered their wives. Desdemona's murder-

ous husband and the Duchess of Malfi's murderous brother probably reflect cultural taboos rather than cultural norms.

Because of the guilt and shame that are an integral part of wife-beating, most violent couples keep their activities secret. This shroud of secrecy has long caused us to misunderstand and misinterpret the actions and motives of both the abuser and of his victim; Othello and Desdemona are no exception. Critics, like Andre Green in "Othello: A Tragedy of Conversion," speculate that Desdemona is a masochist: "She finds pleasure in her husband's abuse" (336). This is a common misconception about battered wives; Lewis Okun, in *Woman Abuse: Facts Replacing Myths*, states that people tend to view battered women "as masochistically seeking a beating for unconscious thrills. Instead of receiving sympathetic assistance or support, survivors of battering are blamed for not terminating their relationships" (9). The reader who devalues Desdemona for her apparent helplessness and lack of action to save herself is only reflecting the long established prejudice against Desdemona and all battered wives. Generations of readers have viewed Desdemona with a mixture of pity and scorn, as reflected in the essay "Desdemona," by the Victorian actress Ellen Terry: "The general idea seems to be that Desdemona is a ninny, a pathetic figure chiefly because she is half-baked" (61). However pervasive, this reading of the character is misguided, as Desdemona is a shockingly realistic portrayal, not of a ninny, but of a woman trapped in the battered-wife syndrome.

We actually witness Othello's violence only once before he kills Desdemona, when he "strikes her" (4.1.262), but this does not imply the absence of previous abuse, as battering husbands are notoriously secretive and most of their violence takes place in the privacy of their own homes (Gelles 96). When Othello hits his wife, he is behaving as all other abusive husbands studied: 100 percent of the violent husbands had hit their wives with a clenched fist. Othello's other methods of abuse are less common, but not unheard of: 19 percent reported attempted strangulation and 2 percent reported attempts to suffocate them (Renvoize 20). It is probably safe to assume that when Othello strikes Desdemona, there is considerable force behind the blow. A. C. Bradley, in *Shakespearean Tragedy*, agrees that Othello means to hurt his wife: "It seems certain that the blow is by no means a tap on the shoulder with a roll of paper, as some actors, feeling the repulsiveness of the passage, have made it" (184). Okun states that the batterer is most likely to strike at the "usual target area of the head and face" (50). The fact that Othello strikes his

wife in public implies a more advanced level of violence in the marriage. Lawrence Miller, in *King of the Hill*, has observed that at times, abusive men will display their control over their wives in public: "If he senses those he is with will be impressed, he makes sure other see that he dominates her" (28). After Othello strikes his wife, he calls Desdemona back in order to humiliate her further. Desdemona's death scene is the only scene in the play in which we see Othello and Desdemona alone together.

Desdemona fits the profile of the typical battered wife. Robert Sigler, in *Domestic Violence in Context*, states that battered wives "come from families that encouraged passivity" (18). Desdemona's submissive temperament is apparent before she ever appears on stage. Her father, Brabantio, describes her mild personality: "A maiden never bold; Of spirit so still and quiet that her motion Blushed at herself" (1.3.106-08). Desdemona describes herself as "subdued" (1.3.272) and "obedient" (3.3.101). Such a pliant personality is vital to an abusive relationship; "the gentle Desdemona" (1.2.27) is the ideal potential mate for an abusive man. A stronger spouse would resist, retaliate, or flee.

The mutual attraction between Othello and Desdemona is symptomatic of an abusive relationship. Miller believes that "the woman who is drawn to a domineering male will never date a man she feels she can't lean on, just as the domineering male will never date a strong, assertive woman" (35). This helps to explain Desdemona's attraction to an older, physically unattractive, and uncultured man (2.1.261-62), especially in view of the fact that she has so many desirable suitors (1.2.82-84), whom she rejects. According to Jean Renvoize, in *Web of Violence*, each spouse fills some void in the other spouse's psyche: "Behind all this violence we repeatedly see evidence that both partners need each other, for whatever complicated reason" (37). Othello explains their attraction as a mixture of awe and sympathy: "She loved me for the dangers I has passed, And I loves her that she did pity them" (1.3.183-84). Desdemona is drawn to Othello because she perceives him to be strong, and his control over her hinges on her perception of him as being powerful.

Othello is able to project a superhuman image of himself in his stories of his life, which Iago calls "fantastic lies"; Othello courts and wins Desdemona by "bragging" (2.1.255). As Okun has observed, a distorted perception of her spouse is typical of abused wives:

Another factor magnifying the battered woman's fear of her violent mate is that she often comes to believe in his omnipotence. This is

partly a result of the intense dependency upon him that she experiences and that he deliberately cultivates in her. It is partly a result of the fact that she knows he can do things that other people do not do—both positive and negative behaviors. (73).

Othello projects himself as one who triumphs over "most disastrous chances, Of moving accidents by flood and field; Of hairbreadth scapes i' th' imminent deadly breach" (1.3.149-51). Unlike Brabantio and Iago, Desdemona believes Othello's stories of his own power and mastery, and she consequently falls under his spell: "I saw Othello's visage in his mind, And to his honors and his valiant parts Did I my soul and fortunes consecrate" (1.3.274-76). Othello correctly assesses Desdemona's personality and the control he now has over her; he has only to catch her alone, in "a pliant hour" (1.3.167), in order to make her his wife.

Othello's mental domination of Desdemona is what researchers like Okun have observed, "the chilling overall similarity of woman-battering to brainwashing" (132). The battered wife must be conditioned mentally before she will tolerate physical abuse. The extent of Othello's control over Desdemona is evident by Brabantio's reaction to their elopement: "Run from her guardage to the sooty bosom Of such a thing as thou—to fear, not to delight" (1.2.85-86). Brabantio correctly suspects mind control: "Thou hast enchanted her" (1.2.78). Unable to understand the abusive situation Desdemona is now trapped in, Brabantio wrongly suspects "drugs or mineral" (1.2.89), but he is accurate in his description of Othello's as an "abuser" (1.2.93).

Poor old Brabantio is stunned by Desdemona's behavior, and it does seem odd that any woman would leave such a kindly father in order to marry an abusive husband, yet J. Gayford in his study of battered wives in Britain found that "47 percent of the women in his sample stated they came from happy homes" (Renvoize 47). Brabantio realizes that Desdemona is doomed to be an "unhappy girl" (1.1.179). The modern reader may feel that Brabantio overreacts to the hasty marriage of his daughter, but Othello and Desdemona's secret tryst is a clue to their ill-fated union.

According to Steven Ozment, in *When Fathers Ruled: Family Life in Reformation Europe*, in Shakespeare's England, the law required witnesses and parental consent for a valid marriage (19-20). Yet clandestine marriages, like that of Othello and Desdemona, were tolerated: "Despite the hostility to

secret marriages, however, the new marriage courts continued to recognize sexually consummated private vows as a valid marriage" (30). Although courts may have recognized them, parents did not: "The courts were filled with cases of contested betrothal" (25). Couples like Othello and Desdemona had their reasons for avoiding the legal marriage in church. In *For Better, for Worse: British Marriages, 1600 to Present*, historian John Gillis reveals the most common reasons for clandestine marriages; they were the recourse of "couples disparate in age and social status" and of those with "the desire to avoid 'the Knowledge of Friends,' meaning family" (96). The clandestine marriage offered all of these advantages to Othello and his bride.

Not waiting for a legal marriage is typical of the vast majority of couples in abusive relationships. According to Renvoize, abused wives are rarely virgins when they marry: "85 percent slept with their future husbands and 60 percent were pregnant by the time they came to live together" (46). But there is more than impatient lust at work here. As Okun has noted, "abduction of the battered woman by the batterer is often necessary in order either to ensnare her in the first place or to resume confinement" (116). Othello's elopement may have been more of a kidnapping than a marriage: "The woman abuse literature abounds with true stories of abduction and confinement of the battered woman by the batterer" (Okun 116). Brabantio has good reason to be outraged, and he correctly assesses the situation: "She's abused, stolen from me, corrupted" (1.3.68).

Another necessary factor in the wife beating equation is social isolation. Renvoize states that wife beaters "move frequently" (30). Once relocated, Sigler notes that abused wives "tend to isolate themselves socially" (18-19). This social seclusion may or may not be the wives' choice. Miller blames the isolation factor on the husband: "Since the husband needs absolute loyalty to himself over everyone else, he may resent the closeness his wife feels with her family" (57). Miller believes the dominating husband will "try to tear her away by finding ways to keep her from spending time with them" (57). This loss of family and friends results in what Renvoize has observed, that "many warring couples have little contact with other people, hardly know their neighbors, and have no friends to turn in times of trouble" (50).

This is certainly the case for Desdemona. Othello effectively achieves Desdemona's social isolation by first alienating her from her father, and then by taking her with him to Cyprus. Once in Cyprus, Desdemona has no family or friends to protect her when Othello becomes abusive. Okun has observed

that husbands may take elaborate measures to keep their wives in isolation: "Social battering also includes taking steps to alienate the battered woman's friends, or to alienate her from her friends, or to dictate her choice of friends" (69). Othello does all three; he alienates her by means of their secret marriage, "a gross revolt" (1.1.148), their trip to Cyprus, and Othello's choice of Desdemona's one female companion in Cyprus, Emilia (1.3.321). Desdemona is not even allowed to choose her own maid. Once in Cyprus, Othello has total control over Desdemona, an ideal situation for an abusive husband.

Researchers have noticed many psychological similarities between abused wives and political prisoners who have been brainwashed. As Okun has noted, "the restriction of movement achieved through abduction and enforced confinement—with its consequent isolation of the victim from her/his supportive social network—is one key method for imposing coercive control common to both the situations of woman abuse and brainwashing" (116). Battered wives and political prisoners are at the mercy of their tormentors: "The captive victim is made very dependent upon the controller; in fact, usually the controller will have the power to dictate whether or not the victim survives" (Okun 113). This is certainly the case with Othello and Desdemona; in Cyprus, Othello is supreme commander, and he decides when Desdemona will die.

Okun compares a battered wife to Patricia Hearst as a kidnap victim of the SLA (127). According to Okun:

Thought reform is intended to produce a psychological breakdown so that the prisoner becomes malleable. It is said to induce a personality change in the prisoner, brainwashing him into compliance with his captors. In woman abuse, the process involves a male captor (the batterer) breaking a woman's spirit and bending her to his will. (132)

The victim of such psychological assault eventually succumbs to the demands of her tormentor: "Facing a complete breakdown of psychological equilibrium, the thought reform prisoner changes in order to construct a self image that is defined by the coercive controller as acceptable" (Okun 118). After her imprisonment, rape, and abuse, Patty Hearst claimed that she had joined the SLA willingly, had been converted to its causes, and was in love with one of its leaders; she even changed her name to a name that was more acceptable to her captors.

Desdemona mirrors the behavior of Patty Hearst as a prisoner. She denies her family, as Hearst did, when she speaks to Othello of her father: "If you have lost him, Why, I have lost him too" (4.2.55-56). Desdemona struggles to lose her own identity and to associate herself with Othello. Like Hearst, Desdemona adopts a more acceptable name for herself by referring to herself as a "warrior" (3.4.169), a name Othello has given her (2.1.210), but one which really describes him. Desdemona slowly slips away as a person in her own right; she becomes merely an extension of Othello's own personality.

Abused wives are beset by a barrage of confusing and conflicting emotions as they struggle to understand and to adapt to their irrational spouses. As Miller has observed, the abused wives will lose her self-confidence: "Living with a domineering man, a woman cannot keep her self-esteem" (11). Unsure of herself, confused, and disoriented, the woman will usually accept the blame for causing her husband to act violently. Donald Baucom, in "Attributions in Distressed Relations," asserts that "such patterns occur among pronounced dominant/submissive relationships in which the more submissive person is blamed by both partners for the marital problems" (193). Baucom believes depression probably causes the submissive wife to accept the blame (193). Miller explains the wife's acceptance of blame as related to guilt: "She feels inadequate, that she somehow hadn't lived up to her spouse's expectations, and that only if she tried harder things would be better" (15-16). Okun believes that neither spouse recognizes the nature or severity of the problem: "Violence is initially viewed by both parties as an isolated event triggered or even justified by behavior committed by the victim which in turn angered or provoked the abuser" (67). The wife believes she can end the abuse by changing her behavior. This is a typical reaction according to Okun:

Battered women tend to take responsibility for the batterer's violence, especially early on in the marriage/relationship. The woman at least initially believes that she can end her man's violence against her by altering her behavior in order to please him. (73)

Whatever their motives for accepting the blame—low self-esteem, depression, or guilt—all attributes of abused wives (Sigler 19), women blame themselves for their abuse and try to alter their conduct in order to prevent future battering. Desdemona is no exception.

Desdemona believes she can adopt some new tactic to please the moody Othello: "What shall I do to win my lord again" (4.2.174). When she perceives Othello is distraught, she assumes guilt: "Am I the motive of these tears, my lord" (4.2.52). She accepts blame for Othello's cruelty: "'Tis meet I should be used so, very meet. How have I been behaved, that he might stick The small'st opinion on my least misuse" (4.2.125-27). She is determined to blame herself in some way: "It is my wretched fortune" (4.2.149). Critic Irene Dash, in *Wooing, Wedding, and Power: Women in Shakespeare's Plays*, notes the change in Desdemona: "Desdemona begins to blame herself—retrogressing—becoming forgiving and apologetic" (122). Desdemona seems determined never to blame Othello for his own actions. Just before her death, Desdemona adds her own words to the plaintive willow songs: "Let nobody blame him; his scorn I approve" (4.3.60). Even in death, she accepts the blame; when Emilia asks her who has attacked her, she replies "Nobody—I myself" (5.2.149). Miller has noticed this is common characteristic of the abused, submissive wife: "All of them swear they love their mates. They protect their partners, make excuses for them, even lie for them" (15). Julie Blackman, in *Intimate Violence*, states that battered women have "feelings of responsibility and guilt in relation to the batterer's action" (49).

Desdemona does share a common source of guilt with other abused women; she is a nag. Nagging is a common thread among battered wives. According to Richard Gelles, in *The Violent Home*, "wives who have been hit or beaten by their husbands often explain that they provoked the attack by nagging" (158). Renvoize asserts that nagging causes women to accept their abuse as their due: "When she quarrels with or nags her mate, she often accepts a blow without complaining, considering she 'asked for it'" (45). Desdemona is a self-confessed nag:

My lord shall never rest;  
I'll watch him tame and talk him out of patience;  
His bed shall seem a school, his board a shrift;  
I'll intermingle everything he does  
With Cassio's suit. (3.3.25-29)

Perhaps Desdemona is like many of the wives in Gelles's research: "A number of the wives who were victims of conjugal violence felt that if they could have kept quiet, violence never would have occurred" (158). Whatever

Desdemona may tell herself, Othello's cruelty is taking its toll, and her character deteriorates rapidly through the course of the play.

Desdemona becomes more introverted, less social, less active, and less interesting as the play progresses; she is reduced to the role of a pitiable martyr. Perhaps in fear of angering Othello, she seems to lose her ability to speak for herself. Tennenhouse observes "thus by the end of the fourth act, Desdemona has completely lost the verbal powers she possessed as the sophisticated lady who challenged Iago in a courtly game of wit during the second act of the play" (126). Desdemona is reacting as any victim of abuse. Renvoize has noted that "battered women have been damaged emotionally as well as physically" (47). The effects of physical and verbal abuse are cumulative, and Okun asserts that "each successive battering leaves the woman with less hopes, less self-esteem, and more fear" (76).

Desdemona has long feared Othello; she even feared him before their marriage. As Iago reminds Othello, Desdemona is terrified of him: "And when she seemed to shake and fear your looks She loved them most" (3.3.234-35). Othello is well aware of the fact: "And so she did" (3.3.236). Desdemona's father, Brabantio, also knew she was afraid of Othello and is mystified that his daughter would marry a man she seemed to dread: "To fall in love with what she feared to look on" (1.3.110). Desdemona admits her anxiety to Othello: "And yet I fear you; for you are fatal then When your eyes toll so" (5.2.42). Desdemona is already able to recognize the signs of coming abuse in the expression on Othello's face. Dash believes "Desdemona is terrorized by the intensity of Othello's emotion" (121), but her fear is more deeply rooted than that. Okun has observed that fear plays a major part in the battered wife's response to her husband's violence:

Fear, paralyzing terror, and anxiety seem to be the most ubiquitous emotional experiences among battered women. Victims of woman abuse are often immobilized by their fear of the batterer and his violence. This fear can literally petrify the woman so that she is unable to resist an attack or retaliate. (72)

This lack of resistance due to terror helps to explain Desdemona's death scene response. Desdemona pitifully begs for her life, but otherwise the text gives little indication that she does anything else to save herself.

Just before her murder, Desdemona is confused and preoccupied. She is unable to follow Emilia's conversation: "With who?" (4.2.115); "Who is thy lord?" (4.2.117). Desdemona is beset by abject, deep depression. She is plagued by thoughts of the sadness and death of her mother's maid, "poor Barbary" (4.3.36). Desdemona is so despondent that she is nearly unable to function: "I have much to do But to hang my head all at one side" (4.3.34-35). Her plaintive song, "Sing Willow," mirrors the darkness and melancholia of her mind. Such total apathy is not unusual among battered wives.

As a battered woman begins to realize that she cannot in any way control the abuse, depression sets in. According to Okun, "to confront the arbitrary nature of the abuse is much more difficult emotionally and often leads to depression" (73). This morbid melancholy helps to keep the battered wife in the abusive marriage; according to Blackman, "battered women remained in abusive relationships because they learned to be 'helpless'—learned that they were unable to control or prevent their husbands' violent outbursts" (49). Okun asserts that at this point the abused wife "either turns inward and attempts to build a protective shell around her emotions that will allow her to cope, or she may consider her only means of escape to be suicide or murder" (77). As Bradley has noted, Desdemona is "helplessly passive" (179). Diane Dreher, in *Domination and Defiance: Fathers and Daughters in Shakespeare*, states that Desdemona "embraces a neurotic self-effacement amounting to slow suicide" (91).

As Desdemona becomes more and more passive, Othello grows increasingly violent. Othello, like all other abusive husbands, reacts with violence, not because he feels powerful, but because he feels weak. Abusive husbands typically suffer from crippling inferiority complexes. According to Okun, "the batterer usually carries the self-image of a loser or an underachiever, even though others may perceive him as a success" (68). Sigler describes violent husbands as having "low self-esteem and negative self concepts. They feel helpless, inadequate, and ashamed" (20). Marilyn French, in *Shakespeare's Division of Experience*, has noticed insecurity in Othello: "Beneath his calm and assured exterior there is a sense of some kind of unworthiness" (211). Othello is somewhat understandably besieged by doubt as he has just married a spouse who is young, beautiful, educated, wealthy, and of a different race. He lacks Desdemona's virtues; he is older, physically unappealing, and somewhat crude (2.1.262). Othello doubts his desirability as a mate and allows that he has only "weak merits" (3.3.214). Othello tries to

reassure himself: "She had eyes, and chose me" (3.3.216), yet he admits "I am black And have not those soft parts of conversation That chamberers have, or for I am declined Into the vale of years" (3.3.198–301). Miller believes such insecurity in abusive husbands leads them to attempt to control their wives even further: "As his self-doubt increases, so does his need to dominate" (27). Thus, as Othello's insecurity grows, he becomes increasingly violent. This nagging inferiority is the root of Othello's jealousy.

Abusive husbands tend, as Sigler puts it, "to have poor communication skills" (20). Renvoize finds that "battering husbands dislike being interviewed," so much so that "even when husbands were at home, they often insisted that the wife talk for the family" (17). Othello would certainly fit this mold as he is a foreigner, ill-educated, and describes himself as deficient in this regard: "Rude am I in my speech, And little blessed with the soft phrase of peace" (1.3.92–93). Perhaps Othello echoes the thoughts of many abusive husbands: "And therefore little shall I grace my cause In speaking for myself" (1.3.128–30). Othello admits that he lacks "those soft parts of conversation" (3.3.299). His inability to speak well is probably directly linked to his lack of education, another factor in abusive relationships.

According to Renvoize, "the less education the husband had received the greater was the likelihood that he would physically abuse his wife" (23). Othello has been a soldier since his early childhood: "For since these arms of mine had seven years' pith Till now some nine moons wasted, they have used Their dearest action in the tented field" (1.3.94–96). He admits to a lack of education in anything but warfare: "And little of this great world can I speak More than pertains to feats of broil and battle" (1.3.97–98). In contrast to her husband, Desdemona has been educated. She refers to her schooling when she addresses Brabantio: "To you I am bound for life and education" (1.3.200). Renvoize has observed "a fairly high level of conjugal violence among women college graduates" (23). He speculates that "where a woman is more educated than her husband, the husband may feel frustrated" (23), not to mention inferior.

What Othello lacks in formal education, he may try to make up for in his battle prowess. This is also a factor related to wife-battering. Okun has observed, "there is a higher rate of perpetration of woman abuse among men employed in weapons-carrying occupations such as the military . . . Based upon this, one might expect woman abusers to be more likely to be military veterans than nonviolent husbands/male partners" (181). Okun reports that in

one extensive study, "a surprising 90% of abusers . . . were military veterans" (57). Okun believes military experience adds to the woman's fear of her spouse: "Some battered women know their mates have already committed murder in the past; many are involved with combat veterans who have killed as part of warfare" (130). Othello threatens his own men with physical abuse (2.3.175–76, 210–12 and 3.3.407–08). It is no wonder that Desdemona fears him.

For all his macho posturing, Othello seems completely undone by Desdemona's supposed infidelity. Juliet Dusinberre, in *Shakespeare and the Nature of Women*, states that Othello loses his masculine self-image: "Imagining himself wronged, Othello feels his identity as a man of action dissolve" (302). Not only does Othello fear he has lost his wife, he also believes he can no longer be a soldier: "Farewell! Othello's occupation's gone" (3.3.353). Without a career, Othello is more dangerous to Desdemona than ever; as Gelles has noticed, "unemployed men often beat their wives" (126).

Obviously Othello's image of himself as manly and virile is under attack. He feels compelled to strike back in the only way he knows, with violence. Sigler states that "factors that create stress in the lives of the participants tend to bring on episodes of violence" (20). Miller believes abusive husbands can be non-violent as long as they do not feel threatened: "As long as he isn't challenged significantly, he can survive without a major eruption" (56). Iago explains Othello's placid behavior in the beginning of the play: "They say base men being in love have then a nobility in their natures more than is native to them" (2.1.247–48). However, once riled, Othello is a force to be reckoned with: "Farewell the tranquil mind!" (3.3.393). Even without Iago's tireless efforts, Othello is already stressed. Dash points out that "Othello, unfamiliar with Venetian ways, enters a foreign territory both emotionally and socially" (119). Othello is being given confusing messages about women in European society. Iago tells him "they do let heaven see the pranks They dare not show their husbands; their best conscience Is not to leave't undone, but keep't unknown" (3.3.229–31). Iago seems to view women in the more traditional medieval way. Ozment reminds us that confusion about women prevailed Reformation Europe:

Because of woman's assumed overpowering sexual desire and her weak, pliant mind and will, medieval theologians, following a logic pe-

cularly their own, generally subjected her to the strictest standards of sexual morality, standards their own theories denied she could maintain. (11)

Unsure of himself and unsure of his wife, Othello's doubts grow and he increasingly loses self-control: "and when I love thee not, Chaos is come again" (3.3.103-04).

Another difficulty for this beleaguered couple is their disparity in age; Othello is considerably older than Desdemona. Freher points out that "critics have found an echo of the traditional father-daughter relationship, pointing to Othello's age, which makes him a father surrogate, and noting that he was her father's friend before the elopement" (91). The fact that Othello is middle-aged also puts him at risk for wife abuse. Most abusive husbands are between the ages of 40 and 51 years. According to Renvoize, "this group battered their wives more than twice as much as did the men in the 19-30 age group" (25). Had Othello been a younger man, he might not have been as dangerous.

Othello's reign of terror over Desdemona includes psychological abuse, as well as physical. Othello's story of the handkerchief is reflective of the psychological manipulation exercised by the worst abusers. Green has noticed that Othello tells two stories about the handkerchief: "According to the first version (III iv), an 'Egyptian charmer' gave it to Othello's mother, while according to another passage in the last scene of the play the Moor declares that the handkerchief was given to his mother by his father" (328). Green concludes that the explanation for the two conflicting versions lies in Othello's ulterior motive: "The Moor made it all up in order to frighten Desdemona" (328). Of course Othello has been frightening Desdemona since before their marriage with his wild and fascinating tales "of the Cannibals that each other eat, The Anthropophagi, and men whose heads Do grow beneath their shoulders" (1.3.159-61).

But the handkerchief is reflective of wife abuse in yet another way; abusive husbands verbally badger their wives. Renvoize has noticed,

a Gestapo kind of questioning which was continued until the wife, worn out, would admit to anything—false or true—in order to stop the interrogation, at which point the husband would beat her. (35)

Othello begins his questioning by setting a trap for his unsuspecting wife: "Lend me thy handkerchief" (3.4.56). It doesn't take Desdemona long to recognize premeditation: "This is a trick" (3.4.98). But no matter what Desdemona says, Othello returns to "The handkerchief!" (3.4. 103, 105, 109); "Fetch me the handkerchief" (3.4.100). Although he knows full well that Desdemona doesn't have the handkerchief and cannot produce it, Othello repeats this pattern of hounding. Othello indulges in similar harassment in act 5, scene 2, before he murders his wife; he hammers at her again and again to admit her infidelity. Othello refuses to accept anything Desdemona says in her own defense. Okun has also noticed this pattern of goading questions: "The batterer coerces a false confession from the battered women in order to justify or to rationalize his assaulting her. Often this involves her confession to non-existent extramarital sexual contacts" (116-17).

Renvoize asserts that abused women often report jealousy as their husbands' motive for abuse: "Sixty-six percent reported morbid jealousy on the part of their husbands. Nearly half the men had accused their wives of actual infidelity" (35). Okun finds that "abusive husbands are generally possessive and jealous. They may be highly intrusive and keep their mates under surveillance" (68). Renvoize found that of abusive men, "over a quarter checked their wives' movements" (35). Othello is no exception. He enlists the aid of both Iago and Emilia to act as spies for him: "If more thou dost perceive, let me know more, Set on thy wife to observe" (3.3.273-74). At the beginning of act 4, scene 2, we see Othello interrogating Emilia about Desdemona's activities. Othello is typical of the batterer Okun has observed: "The batterer's jealousy may reach the level of an obsession or of delusional certainty of the mate's infidelity" (68). Renvoize notes that "delusional jealousy is particularly dangerous since the man cannot be argued with" (35). Neither Desdemona nor Emilia is able to convince Othello that he is mistaken until it is too late. Renvoize has noticed that "the tragedy of Othello and Desdemona is, of course, a classic example of this kind of jealousy" (35).

Abusive men always resort to insults and name calling; Okun states that "verbal abuse from the assailant is virtually always present in battering relationships" (50). Okun has observed that "many batterers studiously avoid addressing or referring to their mates by name. Instead, she is referred to by her role" (126). As Othello's anger intensifies, he increasingly insults Desdemona and ceases to use her name. He calls Desdemona "wretch" (3.3.102), "slave" (3.3.495), "lewd minx" (3.3.533), "devil" (4.1. 262, 267), "weed" (4.2.77),

"commoner" (4.2.84), "strumpet" (4.2.92; 5.1.38; 4.2.93, 95), and "whore" (4.2.83, 99, 104, 159). His choice of names reflects Othello's idea of Desdemona's role. According to Okun, "there is as yet no record of a battering relationship free from this linkage of verbal and psychological, in addition to physical abuse" (71).

It is significant that Desdemona's death scene takes place in the bedroom; according to Gelles, "homicide research finds that the bedroom is the deadliest room in the house." In fact, "the bedroom is the room where a female is more likely to be killed" (96). The time of day is also an important factor; according to Gelles, most incidents of wife-battering occur "in the evening—from after dinner (8 PM) until bedtime (11.30 PM)" (99). Othello is in the right place at the right time, with the right motive.

Wife-beating normally follows a cycle, according to Okun:

Phase I is the tension-building stage. Minor battering incidents, involving verbal abuse, threats, and relatively mild physical force, occur during this time. Phase II, then, is the actual beating. Phase III is characterized by extremely loving, kind, and contrite behavior by the batterer. The assailant realizes he has gone too far and tries to make it up to the victim. (75-76)

Othello's remorse after murdering Desdemona is normal for abusive husbands: "Abusers in general only own up to feelings of this sort during the period of remorse which they often experience shortly after a battering incident" (Okun 66). Othello's fawning over and kissing Desdemona's lifeless body (5.2.413-14) is, therefore, typical behavior for a wife-beater. Even Othello's suicide could have been anticipated; according to Renvoize, "in all the researcher's samples there are instances where both men and women have attempted to take their own lives" (33).

Othello and Desdemona's tragedy is all too familiar: "As men in rage strike those that wish them best" (2.3.247). Although wife-beating is better documented and better understood today, the pattern of abuse is unchanged from that of Shakespeare's day. Shakespeare gives us a clear and accurate vision of the horror of the battered-wife syndrome, and he also gives us a solution; Desdemona could have been saved, if only the Duke had returned Desdemona to Brabantio, or if Lodovico had intervened. Unfortunately Desdemona would stand no better chance of survival in this age; Renvoize ob-

serves that "authorities do not move in with any effectiveness until a man has attacked his wife so brutally she either dies or is severely wounded" (39). Perhaps the true message of *Othello* is not "the tragic loading of this bed" (5.2.419), but rather to expose the attitude that protects and perpetuates wife-beating: "Let it be hid" (5.2.421).

## WORKS CITED

- Baucom, Donald, "Attributions in Distressed Relations, How Can We Explain Them?" *Intimate Relationships, Development, Dynamics, and Deterioration*, Ed. Daniel Perlman, Steve Duck, Sage, Newbury Park, 1987.
- Blackman, Julie, *Intimate Violence*, Columbia UP, New York, 1989.
- Bradley, A. C., *Shakespearean Tragedy*, Macmillan, London, 1971.
- Dash, Irene, *Wooing, Wedding, and Power, Women in Shakespeare's Plays*. Columbia UP, New York, 1981.
- Dreher, Diane, *Domination and Defiance, Fathers and Daughters in Shakespeare*, U of Kentucky P, Lexington, 1986.
- Dusinberre, Juliet, *Shakespeare and the Nature of Women*, Macmillan, London, 1975.
- French, Marilyn, *Shakespeare's Division of Experience*, Summit, New York, 1981.
- Gelles, Richard, *The Violent Home*, Sage, London, 1972.
- Gillis, John R., *For Better, for Worse, British Marriages, 1600 to Present*, Oxford, New York, 1985.
- Green, Andre, "Othello, A tragedy of Conversion, Black Magic and White Magic." *Shakespearean Tragedy*, Ed. John Drakakis, Longman, New York, 1992.
- Miller, Lawrence, *King of the Hill*, Bookmakers, Lakewood, 1989.
- Okun, Lewis, *Woman Abuse, Facts Replacing Myths*, State U of New York P, Albany, 1986.
- Ozment, Steven, *When Fathers Ruled, Family Life in Reformation Europe*, Harvard, Cambridge, 1983.
- Renvoize, Jean, *Web of Violence*, Routledge, London, 1978.
- Shakespeare, William, *Othello*, Ed. Louis B. Wright, Pocket, New York, 1957.

- Sigler, Robert, *Domestic Violence in Context*, U of Alabama P, Lexington, 1989.
- Stone, Lawrence, *The Family, Sex, and Marriage in England 1500-1800*, Harper, New York, 1977.
- Tennenhouse, Leonard, *Power on Display*, Methuen, New York, 1986.
- Terry, Ellen, "Desdemona." *Othello: Critical Essays*, Ed. Susan Snyder Garland, New York, 1988.

## Identité et introversion dans *La recherche* de Marcel Proust

Jean-François LAVIS

La définition que Paul Ricœur donne du texte s'énonce comme suit : « Appelons texte tout discours fixé par l'écriture »<sup>1</sup>. Si, dans *L'Ambivalence romanesque*, Pierre V. Zima ne fait aucunement référence aux travaux de Paul Ricœur, il n'en demeure pas moins qu'une contiguïté existe entre les deux chercheurs. L'hypothèse de travail de Pierre V. Zima consiste à inscrire l'écriture de *La recherche* sur un continuum. Le premier pôle incarne la transcription de la parole des mondains ; le second incarne l'écriture de la « pulsion mimétique », pour reprendre son expression<sup>2</sup>. En situant l'écriture de Proust sur un continuum, Pierre V. Zima concrétise la définition de Paul Ricœur. En effet, selon ce dernier : le texte prolonge la parole ou s'y substitue.

Conformément à la méthode de Paul Ricœur préconisant de réfléchir par paliers, j'ai à atteindre un deuxième niveau de définition succédant au premier niveau de qualification du texte. Précisément, j'ai à fonder la transition du texte au récit. Pour élaborer cette réflexion allant dans le sens d'une spécification croissante, j'en reviendrai au projet de Paul Ricœur. Comme l'indique le titre générique des volumes composant la trilogie de *Temps et récit*, son projet est de mettre à l'épreuve l'hypothèse d'une corrélation entre l'activité de raconter une histoire (le récit) et le caractère temporel de l'expérience humaine (le temps). Dans la construction de Paul Ricœur, la mise en intrigue est la clé de l'articulation entre temps et récit. En outre, tout discours écrit accède au statut de texte narratif, c'est-à-dire au statut de récit, à la condition que le

concept de mise en intrigue puisse être vérifié. Paul Ricœur affronte la question du caractère narratif de *La recherche* dans les pages du tome 2 de *Temps et récit*. Il y analyse le discours de Marcel Proust comme « fable sur le temps »<sup>3</sup>. Sa lecture est subordonnée à l'enquête sur la médiation entre temps et récit. Le concept de mise en intrigue est donc au cœur du chapitre. Cette réflexion de Paul Ricœur sur *La recherche* comme « fable sur le temps » me dispense d'éprouver son concept de mise en intrigue fondant la transition du texte au récit. En revanche, pour la raison qu'il qualifie le récit de Proust de « création romanesque »<sup>4</sup>, il s'avère nécessaire de poursuivre afin d'atteindre un troisième palier de discussion.

### La forme romanesque du récit.

Interrogeons-nous à la suite de Vincent Descombes dans *Proust philosophe du roman* : « En quoi consiste la forme romanesque d'un récit ? »<sup>5</sup>. Et, plus particulièrement : en quoi consiste la forme romanesque du récit de fiction *À la recherche du temps perdu* ?

L'intérêt de considérer cette question de la forme romanesque est double. Selon le raisonnement de Vincent Descombes, élucider ou, tout au moins, approcher ce qu'est la forme romanesque du récit contraint de définir ce qu'est une idée de roman – concept clé dans toute enquête soucieuse de produire une analyse sémantique du texte. Par ailleurs, circonscrire l'idée du roman dans le cas d'une enquête sociologique aboutit, comme on verra ci-dessous, à proposer un modèle d'analyse applicable à tout récit de fiction.

J'entrerai dans la question de la forme romanesque du récit en partant de l'épisode de *La fugitive* qu'examine Vincent Descombes. Cet épisode relate la nouvelle de l'événement de deux mariages réunissant les couples suivants : Gilberte Swann-Robert de Saint-Loup ; Mlle d'Oloron-Léonor de Cambremer.

La lecture des pages de *La fugitive* explorant cet événement conduit à avancer deux traits propres à toute idée qualifiable d'idée de roman.

L'événement mariage peut être inséré dans ce que Paul Ricœur nomme le « réseau conceptuel de l'action »<sup>6</sup>. Sans entrer dans les détails de l'analyse de Ricœur et sans la corrompre, on dira que ce réseau aide à reconstituer les

relations d'intersignifications unissant les agents entre eux et les unissant à leur faire. L'événement mariage restitué dans les rets du réseau de l'action dans lequel il est pris donne à voir que des agents interagissent avec d'autres agents à dessein de concrétiser un but dans des circonstances particulières. Dans l'exemple du mariage de Mlle de Forcheville (Gilberte Swann) et de Robert de Saint-Loup, les pages 321 et 322 de *La fugitive* sont explicites<sup>7</sup>. Elles détaillent les démarches respectives de Mme de Marsantes (la mère de Saint-Loup) et de la Princesse de Silistrie (rivale de Mme de Marsantes puisqu'elle aussi aspire à ce que son fils épouse les « cent millions » de Gilberte Swann-Forcheville).

L'événement mariage tel qu'il est écrit dans *La fugitive* suscite une idée de roman pour la raison suivante : inscrit dans le réseau de l'action, c'est-à-dire rattaché aux agents ainsi qu'à leur faire (les tactiques individuelles d'approche et de retrait, les propos de calomnie mais aussi de flatterie habilement distribués), le mariage apparaît comme le résultat d'une pure transaction, d'un pur calcul dont le mobile est financier (premier aspect d'une idée qualifiable d'idée de roman).

Parce que l'événement s'inscrit dans le réseau d'une action, c'est-à-dire prend part aux significations stratégiques d'une action dont l'enjeu est ici financier, l'événement participe d'un « symbolisme » ; « symbolisme » caractérisé par Paul Ricœur comme « signification incorporée à l'action et déchiffrable sur elle par les autres acteurs du jeu social »<sup>8</sup>.

L'annonce du mariage de Mlle d'Oloron (la nièce de Jupien adoptée par le baron de Charlus) avec le « petit » Cambremer donne lieu à deux commentaires contradictoires. Pour la mère du héros-narrateur Marcel, « C'est la récompense de la vertu. C'est un mariage à la fin d'un roman de Mme Sand »<sup>9</sup>. Différemment, pour Marcel, « C'est le prix du vice, c'est un mariage à la fin d'un roman de Balzac »<sup>10</sup>. Une discussion des deux références littéraires adoptées par le héros-narrateur et par sa mère est menée par Vincent Descombes. Cette discussion ne concerne pas le propos sociologique ici tenu (du moins la référence à Georges Sand). Par contre, ce qu'il convient de réfléchir, c'est le décalage entre les points de vue et, surtout, l'abîme qui sépare le point de vue de la grand-mère (rapporté par la mère à la douleur inconsolable) et l'intelligence froide du héros-narrateur qui perce l'énigme des mariages. Autrement dit, réfléchir les points de vue de la grand-mère et du héros-narrateur situant

les mariages dans des réseaux d'actions stratégiques et présentant le symbolisme dont ils relèvent. Le point de vue de la grand-mère est celui de la généalogie, celui des alliances matrimoniales respectueuses de ce que le narrateur appelle par dérision dans cet épisode la « sagesse atavique » du Faubourg<sup>11</sup>. À travers les observations respectives de la mère et du héros-narrateur, c'est un regard « entre-génération » qui est porté sur l'événement. Ce regard est chargé de symbolisme : au fil des générations, un changement de morale radical et initialement inconcevable est attesté. Précisément, la morale mondaine, son « côté castes » – « côté » en proie à l'obsession de maintenir chacun à son rang sur une échelle sociale stricte où se distribuent les bourgeois comme les aristocrates – ce « côté castes » est réduit à néant. La signification incorporée au réseau de l'action (les mariages sont le résultat de combinaisons financières) et déchiffrée sur elle par les acteurs du jeu social (la grand-mère, la mère et le fils) peut se formuler comme suit : les distances sociales séparant les bourgeois des aristocrates s'abolissent à la faveur des alliances matrimoniales complotées (second aspect d'une idée qualifiable d'idée de roman).

L'inscription de l'événement dans le réseau des actions stratégiques lui correspondant ainsi que l'identification du symbolisme dont cet événement relève rend possible la définition d'idée de roman.

L'idée possède un statut. Elle fait office de médiation au sens où elle rend intelligibles l'événement (les mariages) et l'expérience qu'en font les personnages<sup>12</sup>. En outre, l'idée enracine l'événement dans un symbolisme social (les alliances matrimoniales ruinent le mythe de la généalogie ; l'argent abolit les distances sociales ; le faubourg Saint-Germain s'ouvre aux riches bourgeois). On résumera donc en disant que l'idée correspond au cadre d'explication suivant lequel l'événement (du double mariage) est à appréhender (les combinaisons financières et les distances sociales abolies).

Dans le raisonnement tenu, l'idée a pour fonction d'assurer la transition entre une définition narrative du texte en termes de récit et la caractérisation romanesque que ce même récit peut prendre. En effet, comme on a vu, l'idée impose de retrouver un cadre d'explication inhérent au récit et propre à rendre compte de l'événement le composant. Ainsi, selon Paul Ricœur, si *La recherche* est un récit de fiction en raison de sa seule composition narrative, la forme de ce récit peut être qualifiée de romanesque en fonction de ce que

Vincent Descombes appelle sa « cosmologie »<sup>13</sup>. À savoir : le sens qu'acquièrent les événements au regard du symbolisme social en vigueur dans le récit.

### Le carriérisme mondain.

Ce symbolisme social dans lequel sont enserrés les événements composant *La recherche* pousse à parler, à la suite de Vincent Descombes, de la « ligne balzacienne de développement » du récit de Marcel Proust<sup>14</sup>. L'idée du symbolisme des asymétries sociales comme cadre d'explication possible des événements s'enchaînant au long des tomes de *La recherche* correspond, selon Descombes, au « scénario balzacien » de *La recherche*<sup>15</sup>. D'après lui, « l'œuvre de Proust inclut en elle la possibilité d'un impeccable roman balzacien, en ce sens qu'on pourrait réduire, par élimination des complications proprement proustiennes, l'histoire de Marcel à une idée balzacienne de roman »<sup>16</sup>.

La tâche est alors double. D'une part, dans le prolongement de ce qui a été dit au sujet de l'événement des deux mariages comme créneau d'ascension (ou de régression) sociale, il convient de montrer en quoi cet événement est, par contraste, éclairant pour la trajectoire « balzacienne » du héros-narrateur Marcel. Et, d'autre part, il importe de montrer en quoi cette hypothèse d'une trajectoire balzacienne peut éveiller une lecture sociologique non seulement de l'ensemble de *La recherche*, mais aussi de tout récit de fiction.

*De ces deux mariages je ne pensais rien mais j'éprouvais une immense tristesse, comme quand deux parties de votre existence passée, amarrées auprès de vous, et sur lesquelles on fonde peut-être paresseusement, au jour le jour, quelque espoir inavoué, s'éloignent définitivement, avec un claquement joyeux de flammes, pour des destinations étrangères, comme deux vaisseaux<sup>17</sup>.*

Je pense que le « quelque espoir inavoué » ne trahit pas uniquement un dépit sentimental. Cette expression manifeste également la conscience qu'a le héros-narrateur de sa faillite mondaine, impuissant qu'il est à contracter un mariage avec un « gros sac ». Autrement dit, impuissant qu'il est à participer à la dynamique du « vieillissement social »<sup>18</sup> à laquelle souscrivent indistinctement ses contemporains bourgeois et aristocrates – « vieillissement social » qui

se couronne, comme on sait, dans la conciliation du côté de Guermantes et du côté de chez Swann, et qu'incarne le personnage de la fille de Gilberte et de Saint-Loup. Non seulement les mariages entre bourgeois et aristocrates, impensables et inadmissibles pour les parents du héros-narrateur (et à fortiori pour la génération les précédant), sont désormais favorisés à la condition de procurer un avantage financier, mais surtout ces alliances s'accomplissent entre proches du héros-narrateur. Celui-ci, par indolence et lenteur de décision, voit les « beaux partis » s'éloigner et sa trajectoire mondaine stagner.

Cette compréhension du parcours du héros-narrateur en termes de carriérisme mondain est légitime pour la raison qu'elle stimule une analyse intratextuelle de *La recherche* dont le modèle est fourni par Pierre Bourdieu dans le prologue des *Règles de l'art*. Le paraphrasant, on pourrait poser comme hypothèse que Marcel Proust (à l'instar de Gustave Flaubert) « instaure les conditions d'une sorte d'expérimentation sociologique »<sup>19</sup>. Le canevas de cette expérimentation sociologique, ou encore son idée, pour respecter la terminologie employée, est esquissé par Vincent Descombes puisqu'il expérimente l'hypothèse d'un scénario balzacien en filigrane de *La recherche*. Ce scénario balzacien comme prémisses de l'enquête sociologique, Vincent Descombes le formule comme suit : « divers jeunes gens issus d'un même milieu réussissent à se faire admettre dans le grand monde ; certains d'entre eux consolident ce succès en s'y faisant de solides positions ; le « héros » mène une vie inutile et ne parvient à rien dans ce monde parce qu'il est « paresseux », parce qu'il se laisse distraire »<sup>20</sup>.

#### Ce que Pierre V. Zima fait du modèle d'analyse de Pierre Bourdieu.

L'hypothèse de l'abolition des distances sociales comme symbolisme en vertu duquel s'éclairent les événements du récit de fiction *À la recherche du temps perdu* pourrait accoucher, comme indiqué, d'une sociologie dont la formule s'inscrit dans la lignée de celle de Pierre Bourdieu. En effet, en conformité à la citation de Vincent Descombes relative à l'idée balzacienne de *La recherche*, on se demandera : comment se fait-on admettre dans le « monde » ? comment y acquiert-on une situation ? comment y construit-on une trajectoire sociale ascendante ? Autrement dit : à quelle forme de lutte obéissent les pratiques de cooptation ou, à l'inverse, d'exclusion d'un salon (pratiques réglant le mouvement ascendant ou descendant de toute trajectoire mondaine) ?

La question correspond bien à la perspective de Pierre Bourdieu : elle concerne, d'une part, la structure de l'espace social où se déroulent les aventures du héros-narrateur Marcel et, d'autre part, elle concerne la forme de lutte qui s'exerce en son sein. À titre de rappel, indiquons simplement que Pierre Bourdieu concrétise son projet de « lecture strictement interne » de *L'Éducation sentimentale* « en construisant un modèle de la structure immanente à l'œuvre qui permet de réengendrer, donc de comprendre dans son principe, toute l'histoire de Frédéric et de ses amis »<sup>21</sup>.

Immédiatement, je ferai observer que cette perspective sociologique d'analyse défendue par Pierre Bourdieu est largement déployée par Pierre V. Zima dans *L'Ambivalence romanesque*. Pour étayer cette affirmation relative aux concordances entre les deux orientations de recherche, je rappellerai l'hypothèse de travail de Zima esquissée à l'orée de ce texte. Selon lui, *La recherche* est un récit hybride. Elle se décompose entre un pôle de transcription de la parole mondaine et un pôle qualifié d'écriture de la « pulsion mimétique »<sup>22</sup> ; précisément, écriture de la spéculation, c'est-à-dire recherche obsessive et interminable de clés pouvant élucider ce que les autres sont. De plus, selon Pierre V. Zima, la parole transcrite est foncièrement ambivalente. Cela signifie : d'un côté, la parole mondaine est rationnelle ; de l'autre, le régime rationnel de cette parole est subordonné au contexte mondain du salon compréhensible comme marché d'échange. Par exemple, que la conversation du duc de Guermantes porte sur sa « généalogie féodale » ou, à l'opposé, porte sur son « côté républicain », elle se découvre à chaque fois conforme à la raison. Cette conversation au régime rationnel peut cependant être qualifiée d'ambivalente parce qu'elle mobilise l'argument « généalogie féodale » ou, au contraire, l'argument « côté républicain » à seule fin de confirmer la position du duc au sommet de la hiérarchie mondaine.

Selon l'hypothèse de Pierre V. Zima, l'ambivalence de la parole mondaine est à expliquer dans le cadre de la logique du marché capitaliste. La conversation mondaine serait ambivalente parce qu'elle serait régie par une loi homologue à la loi de l'offre et de la demande capitaliste. Qualifier d'ambivalente la parole mondaine revient à la considérer en termes de « monnaie d'échange », de « placement » ou encore de « capital » susceptible d'assurer un « profit » symbolique à la « bourse » du ritualisme mondain.

Indiscutablement, la métaphore économique filée par Pierre V. Zima permet de pénétrer la logique des interactions qui se nouent entre mondains issus de « coteries » diverses. Quelles que soient les réserves à formuler relativement à l'explication de l'ambivalence de la parole « monnaie d'échange » sur le fond d'une situation socio-linguistique à fondement économique, la métaphore économique permet de saisir la structure de l'espace social de *La recherche*. Via cette métaphore, la singularité de chaque personnage peut être désignée en termes de position et de trajectoire mondaines ascendantes et/ou descendantes. La parole comme prétexte et moyen d'exhausser le désir d'ascension témoigne de l'ambition mondaine de chaque personnage.

Le détour par le travail de Pierre V. Zima assure que les préoccupations de recherche de Pierre Bourdieu sont rencontrées dans le cas du récit de fiction de Marcel Proust. Non seulement *La recherche* est discutée en termes d'espace social, de position et de trajectoire individuelles, mais encore la forme que prend la lutte entre aspirants mondains comme entre salons est identifiée. Cette lutte peut être qualifiée de symbolique. Elle est ainsi résumée par Pierre Bourdieu : « C'est une compétition où chacun, paradoxalement, dépend de l'opinion des autres qui n'ont pas intérêt à accorder aux autres la reconnaissance qu'ils demandent. Les prétendants ont intérêt à bluffer ... »<sup>23</sup>. Dans *Le désir du mythe* (Paris, éditions A.-G. Nizet, 1973), Pierre V. Zima approfondit cette contradiction psychique insurmontable qui grève la lutte symbolique entre prétendants. Il montre que l'aspirant mondain cherche avec un acharnement réfléchi à se rendre désirable aux yeux des mondains reconnus, mais qu'il ne peut jamais satisfaire le désir dont il s'escrime à maintenir l'intensité.

#### « Identité du je » et « identité du nous ».

Arrivé à ce stade, je ne chercherai pas à tirer des enseignements ni du modèle d'analyse de Pierre Bourdieu ni des travaux de Pierre V. Zima. L'hypothèse d'une lutte symbolique réglant les interactions entre les personnages de *La recherche* est avérée par Pierre Bourdieu et est vérifiée par Pierre V. Zima. Chez ce dernier, comme la lutte symbolique est explorée via le caractère ambivalent de la parole, l'avantage du travail est d'avoir porté la question sur le terrain du langage. À la lumière de la réflexion de Norbert Elias, je préciserai plutôt la direction donnée par ces deux auteurs à la recherche sociologique.

La particularité des perspectives d'analyse de Pierre Bourdieu et de Pierre V. Zima est de réfléchir ce en quoi et ce par quoi les personnages de *La recherche* se distinguent les uns des autres. Pierre Bourdieu et Pierre V. Zima se concentrent sur l'« identité du je » de chaque personnage, pour prendre une expression de Norbert Elias<sup>24</sup>. Chez Pierre Bourdieu, l'analyse en termes de trajectoire biographique (ascendante ou descendante) inscrite dans un espace social authentifie la perspective d'analyse de l'« identité du je ». Chez Pierre V. Zima, c'est la concrétisation du concept de snobisme comme stratégie individuelle d'ascension mondaine qui authentifie cette même perspective d'analyse en termes d'« identité du je ». Au vu de ces deux perspectives, les parcours respectifs de Mme Verdurin et du baron de Charlus sont, rappelons-le, exemplaires. Celle-là gravit tous les échelons de la hiérarchie mondaine et devient Princesse de Guermantes, alors que celui-ci, « grand prêtre » du snobisme<sup>25</sup>, est humilié et est éjecté lors de la soirée chez les Verdurin.

L'objectif est de prendre le contre-pied de ces deux perspectives d'analyse subsumées sous le concept d'« identité du je ». C'est-à-dire, toujours pour parler à la façon de Norbert Elias, de pointer ce que les protagonistes de *La recherche* ont en commun : leur « identité du nous »<sup>26</sup>. Autrement dit et sous forme interrogative : en quoi *La recherche* ne se définit-elle pas exclusivement comme espace social de concurrence symbolique ?

Pour traiter cette question, considérons un objet social circulant dans *La recherche*. Précisément, considérons l'événement de l'affaire Dreyfus tel qu'il est mis en écriture dans *Sodome et Gomorrhe*. Auparavant, et par souci d'impartialité, reconnaissons qu'un usage typiquement mondain (au sens de Zima) est également fait de l'Affaire. En conformité à une analyse en termes de trajectoire mondaine, on peut soutenir que les maîtresses de maison, ou plus exactement de salon, ont une ambition unique : celle de se hausser au sommet de la réputation et de la prospérité mondaines. L'événement de l'Affaire est ainsi pour Mme Verdurin l'occasion d'asseoir la célébrité de son « clan ».

*C'est ainsi que, à chaque crise politique, à chaque rénovation artistique, Mme Verdurin avait arraché petit à petit, comme l'oiseau fait son nid, les bribes successives, provisoirement inutilisables, de ce qui serait un jour son salon. L'affaire Dreyfus avait passé, Anatole France lui restait*<sup>27</sup>.

L'opportunisme dont fait preuve Mme Verdurin est typiquement mondain. Elle compose son salon d'invités capables de lui faire toucher des dividendes mondains de l'Affaire.

L'exemple de l'attitude de Mme Verdurin confirme que l'Affaire peut être appréhendée en termes de lutte symbolique – perspective d'analyse subsumable sous le concept d'« identité du je ». Cependant, l'épisode de la soirée chez la Princesse de Guermantes dans *Sodome et Gomorrhe* montrera que le point de vue de l'« identité du nous » peut également prévaloir.

### Le dreyfusisme et la croyance.

L'épisode de la soirée chez la Princesse de Guermantes renseigne sur le mode de discussion de l'Affaire dans un des salons les plus aristocratiques de France.

Cet extrait de *La recherche* renferme les évaluations qui se font dans les salons au sujet des mondains dreyfusards (aristocrates comme grands bourgeois). Précisément, dans cet épisode de la soirée chez la Princesse, les invités prennent position à l'égard du dreyfusisme de Charles Swann, juif fortuné. Pour un aristocrate comme le duc de Guermantes, le mystère à débrouiller est celui-ci : comment un bourgeois juif bénéficiant d'un rang mondain aussi flatteur peut-il adopter une position dreyfusarde ?

La première observation à proposer est celle du refus manifesté par le duc de considérer l'Affaire en tant qu'événement public relevant du domaine politique. « Je ne discuterai pas politique avec vous, Froberville, dit M. de Guermantes, [...] »<sup>28</sup>. Ce refus se présente sous l'aspect d'une dénégation au sens freudien du « je ne veux pas le savoir ». Ce qui compte avant toute considération sociale (juridique, politique, ...), c'est la personne ou, plus exactement, la personnalité de Charles Swann. La réplique du duc à M. de Froberville se poursuit en effet comme suit : « [...], mais pour ce qui concerne Swann, je peux dire franchement que sa conduite à notre égard a été inqualifiable »<sup>29</sup>. Cette conduite est « inqualifiable » parce que, toujours selon le duc, Swann a été « patronné jadis dans le monde par nous, par le Duc de Chartres »<sup>30</sup>. Autrement dit, selon le commentaire du héros-narrateur, le duc « [...] considérerait évidemment que condamner Dreyfus pour haute trahison,

quelque opinion qu'on eût dans son for intérieur sur sa culpabilité, constituait une espèce de remerciement pour la façon dont on avait été reçu dans le Faubourg Saint-Germain, [...] »<sup>31</sup>. La question essentielle de la condamnation de Dreyfus relève de ce que l'on a nommé ci-devant et à la suite de Paul Ricœur un symbolisme social. Ce symbolisme affirme la toute-puissance du Faubourg sur l'environnement (social, politique, juridique, ...) extérieur ainsi que sur ses lois. Comme l'annonçait la première partie de la réplique du duc à M. de Froberville, les circonstances (politiques, juridiques, ...) dans lesquelles s'inscrit l'Affaire sont déniées. Être favorable à la condamnation de Dreyfus, c'est manifester de la gratitude à l'égard de sa cooptation dans « le » salon du Faubourg. En revanche, être « ouvertement dreyfusard »<sup>32</sup>, comme dit le duc, c'est manifester de l'« ingratitude »<sup>33</sup>. C'est faire preuve d'un manque de délicatesse morale. Les circonstances sont déniées par le duc au profit de l'observance d'une règle morale.

Il est donc entendu que Dreyfus, qu'il soit coupable ou innocent, ne peut qu'être condamné en vertu de prérogatives morales propres au Faubourg. En plus de ce symbolisme collectif, l'événement juridique de l'Affaire, alors qu'il est chargé de significations certes émotionnelles, mais nécessairement étrangères à la personne du capitaine Alfred Dreyfus, est traité en termes de sentiments personnels, plus exactement en termes de conviction personnelle « [...], quelque opinion qu'on eût dans son for intérieur sur sa culpabilité, [...] »<sup>34</sup>.

*Hé bien! il me force à reconnaître que je me suis trompé, puisqu'il prend parti pour ce Dreyfus (qui, coupable ou non, ne fait nullement partie de son milieu, qu'il n'aurait jamais rencontré) contre une société qui l'avait adopté, qui l'avait traité comme un des siens*<sup>35</sup>.

D'abord, que Dreyfus soit coupable ou innocent est sans intérêt au regard du Faubourg puisque ce capitaine (juif et alsacien) n'est agrégé à aucun salon le composant. On fait ou on ne fait pas partie du Faubourg. Dès lors, quand on « en » fait partie, quand on jouit de l'honneur d'avoir été « adopté » par la coterie Guermantes, on n'est pas « ouvertement dreyfusard »<sup>36</sup>. Ce qui est exigé des membres de la coterie, c'est d'aliéner leur liberté ; aliéner leur liberearbitre pour mieux affirmer les « principes » et « préjugés »<sup>37</sup> du nous aristocratique : son esprit de corps. En effet, tout au long de cet épisode de la

soirée chez la Princesse de Guermantes, le point de vue de la généalogie est martelé (par exemple, pages 144 et 145, à propos respectivement de Mme de Chaussepierre et du Prince de la Tour d'Auvergne). La « question de l'immortalité de la conduite de Swann dans l'Affaire »<sup>38</sup> attriste un duc dont « l'affliction » est celle « d'un père voyant un de ses enfants pour l'éducation duquel il a fait les plus grands sacrifices, ruiner volontairement la magnifique situation qu'il lui a faite et déshonorer par des frasques que les principes ou les préjugés de la famille ne peuvent admettre, un nom respecté »<sup>39</sup>. Le point de vue de la généalogie stricte est présent dans les sentiments qu'éprouve le duc à l'égard de Swann ; simplement, il est déplacé par le héros-narrateur vers le niveau d'une filiation métaphorique.

### L'identité selon Richard Sennett.

Maintenant que la logique d'interprétation de la position dreyfusarde de Swann a été présentée, je rappellerai la définition que Richard Sennett fournit du concept d'identité. Selon Richard Sennett renchérissant sur une définition d'Erik Erikson, l'identité « c'est le point de rencontre entre ce qu'une personne veut être et ce que le monde lui permet d'être. Ni les circonstances externes, ni les désirs seuls – l'identité est la place d'un individu dans un paysage formé à l'intersection de ces circonstances et de ces désirs »<sup>40</sup>. Si j'ai remémoré cette définition, c'est pour la confronter à la logique d'interprétation du dreyfusisme dégageé ci-dessus. La première chose à remarquer est que les « circonstances », comme les appelle Richard Sennett, sont déniées. L'environnement social dans ses diverses dimensions (politiques, juridiques) est dénié par une autorité mondaine aussi prestigieuse et adulée que le duc de Guermantes, « le plus ancien des ducs français et à tous les égards le plus considérable »<sup>41</sup>. En ce sens, on pourra qualifier d'égoцентриque son attitude. Ou encore, en prolongement de la réflexion de Richard Sennett, on pourra la qualifier en termes de narcissisme, c'est-à-dire d'« absorption-en-soi » le « rendant [...] incapable de différencier ce qui appartient au domaine de son moi et ce qui est situé au-dehors »<sup>42</sup>. Je laisse provisoirement en suspens cette question du narcissisme. Son caractère illusoire sera en effet examiné ci-dessous.

Si ce que Richard Sennett nomme circonstance est refusé, on se demandera ce qu'il advient, dans cet épisode de *La recherche*, de ce qu'il appelle désir. Le mot désir peut être compris à la lumière du symbolisme social en

usage chez les mondains incorporés au salon aristocratique Guermantes. Au vu des paroles du duc stigmatisant la prise de position de Swann, on dira que le désir, à savoir, selon Richard Sennett, « ce qu'une personne veut être » désigne un impératif moral, autrement dit signifie « ce qu'une personne doit être ». On avancera alors l'hypothèse suivante : dans le lieu profane du salon, le symbolisme social aristocratique s'appuie sur la croyance dans le mythe de la généalogie inaliénable. Dans le cas de l'Affaire, la dichotomie instaurée entre le bien (être antidreyfusard) et le mal (être dreyfusard) a en effet pour fondement ultime cette croyance dans la généalogie noble<sup>43</sup>. Cette croyance, notons-le, dès *Le côté de Guermantes*, le duc la proclamait brutalement à l'encontre de son neveu :

[...] mais enfin que diable! quand on s'appelle le Marquis de Saint-Loup, on n'est pas dreyfusard, que voulez-vous que je vous dise!<sup>44</sup>.

Dans le salon, c'est la position antidreyfusarde du duc, et non celle ambiguë de son frère, qui prévaut parce qu'elle conforte la croyance mythique<sup>45</sup>. Il est donc naturel que l'aristocrate modèle qu'est le duc ramène l'Affaire à une certitude concernant ce qu'il est. Sa position antidreyfusarde, eu égard à l'impératif moral, c'est-à-dire eu égard au code de conduite et de conviction que nécessite la croyance, apparaît aux yeux des convives comme « gage de sa valeur personnelle et de son intégrité »<sup>46</sup>. Pour une conscience mondaine aussi narcissique (au sens de la définition donnée ci-dessus) que celle du duc, l'Affaire comme circonstance ne peut qu'être transformée en question morale. L'Affaire n'acquiert d'épaisseur axiologique que parce qu'elle permet de se retrouver entre soi, de resserrer les rangs, bref de raffermir la croyance en la légitimité du caractère inaliénable du lignage.

### Le nous moral.

Au vu à la fois de la définition de Richard Sennett et de la compréhension de la logique d'interprétation du dreyfusisme, j'articulerai à présent les deux traits discriminants dégagés : celui de l'impératif moral et celui de la croyance. Cette articulation permettra en effet de progresser dans la caractérisation de l'identité et d'en proposer une définition en conformité à l'idée de *La recherche*, c'est-à-dire en conformité au symbolisme social de la généalogie.

La justification inconditionnelle de la soumission à l'impératif moral est la croyance dans le mythe de la généalogie féodale. La dissidence de Swann est stigmatisée en vertu d'un impératif moral. La « substance » de cet impératif est une communauté génétique dont l'origine imaginaire est soulignée par le héros-narrateur :

*Je regardais sur lui (Robert de Saint-Loup) avec envie ces traits caractéristiques des Guermantes, de cette race restée si particulière au milieu du monde où elle ne se perd pas, et où elle reste isolée dans sa gloire divinement ornithologique, car elle semble issue aux âges de la mythologie de l'union d'une déesse et d'un oiseau<sup>47</sup>.*

Parce que l'effet de la croyance en une communauté de sang (imaginaire) est l'impératif moral, chaque membre de la coterie se doit de la soutenir. Davantage que membre, il est pilier. Dans le cas du phénomène social de l'affaire Dreyfus ramené à la question de la personnalité schismatique de Swann, la lutte symbolique ne concerne plus l'acquisition de prestige mondain. La compétition symbolique n'a plus pour enjeu l'ascension mondaine qui singularise « l'identité du je ». L'enjeu consiste à se faire reconnaître comme détenteur légitime de « l'identité du nous ». À l'exemple des cariatides, chaque membre de la coterie a pour devoir de faire revenir la croyance à la conscience de ses semblables. Par conséquent, comme chacun doit se plier à l'impératif moral, Swann, qui manifeste une position hérétique, se présente à l'esprit du duc de Guermantes sous l'aspect d'un truqueur, d'un faussaire, d'un menteur :

*Jamais je n'aurais cru cela de lui, de lui un fin gourmet, un esprit positif, un collectionneur, un amateur de vieux livres, membre du Jockey, un homme entouré de la considération générale, un connaisseur de bonnes adresses qui nous envoyait le meilleur porto qu'on puisse boire, un dilettante, un père de famille. Ah ! j'ai été bien trompé<sup>48</sup>.*

L'analyse en termes d'« identité du je » correspond à un premier niveau d'analyse de *La recherche*. Cette analyse se base sur la compréhension de la structure d'un espace social où les mouvements ascendants et descendants de la trajectoire individuelle se mesurent à l'aune d'une lutte symbolique repérable dans les pratiques d'incorporation ou d'exclusion d'un salon. Ce que je souhaite faire remarquer tient dans ceci : la définition de l'identité qui suit

permet de comprendre pourquoi l'espace social de *La recherche* se structure à partir de pratiques d'incorporation et d'exclusion. À la lumière de la logique d'interprétation du dreyfusisme donnée ci-dessus, on peut en effet avancer : si l'on adhère, d'une part, à la croyance dans la généalogie immuable et, d'autre part, à l'impératif moral qui l'accomplit dans le cas de l'Affaire, on est « dedans ». Autrement, on est « dehors ». Dans le cas de *La recherche*, l'identité se dit « selon une logique binaire de l'appartenance et de l'exclusion, de l'« en-groupe » et du « hors-groupe », pour emprunter les formules de Nadia Khouri<sup>49</sup>. Eu égard à cette caractérisation synthétisant la question de « l'identité du nous » chez Marcel Proust, il est cohérent que l'espace social de *La recherche* se structure à partir des pratiques de cooptation et d'exclusion décisives pour « l'identité du je ».

Certes, un événement comme l'Affaire permet de gagner de la puissance mondaine et de hisser le salon auquel on appartient au faite de la renommée. Telle est, nous le savons, la motivation de Mme Verdurin. Mais, surtout, et l'épisode de la soirée chez la Princesse de Guermantes le confirme, le salon où se retrouvent les membres de la coterie (Guermantes, en l'occurrence) est un espace où, comme le prétend Swann, « les opinions en cette Affaire Dreyfus étaient commandées par l'atavisme »<sup>50</sup>. Autrement dit, le salon est aussi un espace de confirmation d'appartenance morale.

### Le « langage introverti ».

Dans les pages précédentes, j'ai proposé un développement s'appuyant sur ce que Norbert Elias appelle « identité du nous ». Cette question de l'« identité du nous » a été largement approfondie par Richard Sennett dans *Les tyrannies de l'intimité*. Ce dernier l'aborde dans les termes de « formation d'une personnalité collective »<sup>51</sup>. Non seulement Richard Sennett réfléchit le concept d'identité, mais encore il en amplifie la conceptualisation « en analysant le langage de la communauté dans l'affaire Dreyfus et le *J'accuse* de Zola »<sup>52</sup>.

La logique d'interprétation du dreyfusisme consignée dans *La recherche* peut donc être resituée dans un contexte discursif historiquement datable. À ce titre, il convient de le souligner, ce que Richard Sennett met en évidence, c'est que deux écrivains aux convictions aussi antinomiques que

celles d'Édouard Drumont et d'Émile Zola exposent un discours dont la nature des arguments (anti- et pro-dreyfusards) est identique.

Richard Sennett atteste que Zola, à l'égal de Drumont (et, en ce qui nous concerne, du personnage fictif du duc de Guermantes), « passe de la discussion politique à un nouveau type de discours communautaire »<sup>53</sup>. Cela signifie essentiellement que selon le fameux *J'accuse*, publié dans *L'Aurore*, « ce qui est juste et ce qui est injuste, dans l'Affaire, ne peut renvoyer qu'à des problèmes de personnalité »<sup>54</sup>. En effet, selon Sennett lisant Zola, « l'affaire Dreyfus est un problème de morale personnelle – le combat du Héros contre le Diable »<sup>55</sup>. On en tirera que la logique d'interprétation du dreyfusisme de Swann par les Guermantes participe de ce « langage introverti » que Richard Sennett décèle au cœur de l'Affaire et de son axiologie<sup>56</sup>. La nature des arguments de Zola dans *J'accuse* (1898) comme de Drumont dans *La France juive* (1886) poussent Richard Sennett à attribuer deux traits à ce « langage introverti ». D'une part, la « rigidité », celle « qui résulte du fait de se sentir dans un même groupe unifié »<sup>57</sup>. Et, d'autre part, la « défiance » : « défiance envers toutes les dissonances historiques qui menaceraient le sentiment communautaire »<sup>58</sup>. Remarquons que ces deux traits ne peuvent être attribués sans discernement à « l'identité du nous » des aristocrates peuplant *La recherche*. Les livres que Pierre V. Zima a consacrés à *La recherche* (je parle du *Désir du mythe* et de *L'Ambivalence romanesque*) sont à ce sujet éclairants. Dans le cadre de cet article, indiquons que la rigidité et la défiance doivent être confrontées au symbolisme qui décide des alliances matrimoniales. Le caractère irrécusable (sans-concession) de ces deux traits peut ainsi être largement atténué.

### Le carriérisme sentimental.

Ci-dessus, j'ai rassemblé le modèle d'analyse de Pierre Bourdieu ainsi que les travaux de Pierre V. Zima sous le concept d'« identité du je » introduit par Norbert Elias. Je me suis démarqué de l'hypothèse commune à ces deux auteurs en présentant les contours du concept d'« identité » entendu dans un sens collectif. À présent, j'en reviendrai au concept d'« identité du je » en le définissant dans un sens étranger à celui proposé par Pierre Bourdieu et Pierre V. Zima (à savoir : celui de *La recherche* comme espace social de distinction symbolique interindividuelle). L'objectif est, comme déjà indiqué, de faire

équilibre aux perspectives de Pierre Bourdieu et de Pierre V. Zima. Pour ce faire, je vais considérer l'événement de la relation amoureuse qui unit Marcel à Albertine ; relation détaillée dans deux tomes de *La recherche* : *La prisonnière* et *La fugitive*.

Conformément à la démarche de raisonnement développée, je commencerai par concrétiser l'idée de roman propre à l'événement retenu. Conséquemment, la question est de savoir si l'événement de l'histoire sentimentale entre Albertine Simonet et Marcel prend sens au regard du symbolisme social innervant l'événement des deux alliances matrimoniales et analysées ci-dessus. L'histoire sentimentale comme la fuite d'Albertine participent-elles du symbolisme des asymétries sociales ? C'est-à-dire, participent-elles des combinaisons financières qui décident des mariages mixtes, abolissent les distances sociales et ruinent le mythe de la généalogie invariable ? Autrement dit, en quoi l'histoire sentimentale valide-t-elle l'hypothèse d'une idée balzacienne en oblique de *La recherche* ?

Le tome 2 de *Sodome et Gomorrhe* se conclut sur une décision apparemment irrévocable du héros-narrateur : « Il faut absolument, et décidons-le tout de suite, parce que je me rends bien compte maintenant, parce que je ne changerai plus, et que je ne pourrais pas vivre sans cela, il faut absolument que j'épouse Albertine »<sup>59</sup>. Cinq cents pages plus loin – pages parsemées des intentions de mariage et des résolutions de rupture du héros-narrateur – c'est la fuite d'Albertine, son départ inattendu.

Les « particularités sociales »<sup>60</sup> sont avancées par le héros-narrateur pour justifier l'attitude d'Albertine. Particularités sociales que sont, d'une part, sa position sociale inférieure (sa « condition aussi modeste »<sup>61</sup>) et, d'autre part, sa dépendance à l'égard de sa tante Mme Bontemps soucieuse de préserver le « beau parti bourgeois »<sup>62</sup> qu'incarne le neveu de Mme Verdurin.

Le « long drame » supposé s'être « joué dans le cœur d'Albertine entre rester et me quitter »<sup>63</sup>, comme dit le héros-narrateur, aurait pour enjeu le brillant mariage qu'escomptait Albertine. En réduisant la relation amoureuse « au plus courant des faits divers »<sup>64</sup> et donc en voyant dans la fuite d'Albertine l'ultime tentative d'une jeune fille pauvre de susciter le désir de mariage d'un jeune homme indécis mais fortuné, on confirme que cette histoire de fiancé

incertain, de fiancée lassée et, en définitive, de mariage rompu participe du symbolisme social des alliances matrimoniales asymétriques. Au même titre que l'événement des deux mariages précédemment analysés, le parcours sentimental d'Albertine et de Marcel confirme l'hypothèse d'un « scénario balzacien »<sup>65</sup> applicable à *La recherche*. (On dira donc que la forme romanesque de ce récit est unitaire au plan de ce que Vincent Descombes nomme la « cosmologie »<sup>66</sup>).

Ci-dessus, j'ai relevé quelques indices témoignant de la validité de l'hypothèse de la « ligne balzacienne » de *La recherche*. À l'appui de cette vérification, j'aurais également pu citer la lettre de la mère du héros-narrateur exhortant celui-ci à arrêter une décision au sujet d'Albertine et exposant indirectement son avis quant à l'avenir de la relation amoureuse<sup>67</sup>. Et j'aurais également pu alléguer la « lettre de déclaration »<sup>68</sup> d'une nièce de Mme de Guermantes suivie d'une « démarche »<sup>69</sup> du duc de Guermantes. Ces indices aussi auraient confirmé que les mariages (réussis ou avortés) sont à déchiffrer en termes de mésalliance, d'affaire d'argent ou encore de parti social avantageux.

### Le je sentimental.

L'hypothèse de la « ligne balzacienne » vérifiée, j'en viens maintenant à définir l'« identité du je » selon une caractérisation distincte de celle proposée par Pierre Bourdieu et Pierre V. Zima. Précisons qu'il ne s'agira ni de réfléchir à la façon, par exemple, de Léo Bersani quadrillant les méandres psychologiques de la relation entre Albertine et Marcel<sup>70</sup>. Ni de proposer comme Vincent Descombes que « Marcel est attentif au seul rôle que joue la jeune fille dans son expérience d'être coupable »<sup>71</sup>. Dans le prolongement de la logique d'interprétation du dreyfusisme, il conviendra de montrer en quoi la logique du désir de Marcel pour Albertine est réduplicative.

Deux observations du héros-narrateur appellent notre attention :

*[...] En étant amoureux d'une femme nous projetons simplement en elle un état de notre âme ; par conséquent l'important n'est pas la valeur de la femme mais la profondeur de l'état<sup>72</sup>.*

*J'avais compris que mon amour était moins un amour pour elle (Albertine) qu'un amour pour moi<sup>73</sup>.*

À la lecture de ces deux citations, on voit qu'il convient de cerner ce que le héros-narrateur appelle le « caractère subjectif »<sup>74</sup> de son amour pour Albertine. Ce « caractère subjectif » invite à poser la question de l'identité en termes de narcissisme. À savoir, d'énoncer à nouveau la définition du narcissisme mobilisée une première fois pour saisir l'attitude égocentrique du duc de Guermantes. Dans le cas de l'attitude du héros-narrateur envers Albertine, il y a bien « absorption-en-soi rendant [...] incapable de différencier ce qui appartient au domaine de son moi (ou à la gratification de son moi) et ce qui est situé au-dehors »<sup>75</sup>. Cette définition du narcissisme susceptible de circonscrire les attitudes respectives du héros-narrateur Marcel et du duc de Guermantes invite à formuler l'hypothèse suivante : quelle que soit la nature de ce que Richard Sennett appelle les circonstances de l'événement – qu'elles soient impersonnelles (juridiques, politiques dans le cas de l'Affaire) ou personnelles (sentimentale dans le cas du couple Albertine-Marcel) –, c'est un identique « langage introverti » qui est à l'œuvre dans *La recherche*<sup>76</sup>.

Revenons-en au mode de pensée déployé par le héros-narrateur envers son amie. On dira alors qu'Albertine est définie par l'image de Marcel qu'elle ne fait que recevoir et réfléchir, pour exemplifier une proposition de Léo Bersani<sup>77</sup>. Autrement dit, le corollaire de la définition d'identité narcissique est le suivant : « Il n'y a donc qu'une seule vie pour deux personnages. La vie d'Albertine se confond avec la vie de Marcel, dont ce dernier est l'unique sujet »<sup>78</sup>. Dans le cas de la logique d'interprétation du dreyfusisme, « l'identité du nous » se caractérise comme appartenance. De même, dans le cas du mode de pensée de Marcel envers Albertine, « l'identité du je » se caractérise comme appropriation. Marcel absorbe Albertine. Il la vampirise.

### En guise de conclusion.

Arrivé à ce stade, comment conclure ? Comment donner de l'ampleur aux enseignements dégagés de l'observation des trois événements de *La recherche* (les deux mariages, l'affaire Dreyfus, la relation sentimentale) ?

Dans le cheminement suivi, la vertu de l'idée de roman est de rendre intelligibles à la fois l'événement et l'expérience qu'en font les personnages. En ce sens la réflexion s'inspire de la théorie du discours de Paul Ricœur et la prolonge en explicitant ce qui relève de « l'expérience vive des personnages du récit »<sup>79</sup>. Par suite, l'idée, condensée en termes de symbolisme social, assure le passage entre un premier et un second niveau d'analyse.

#### *Le premier niveau d'analyse :*

Avec ce premier niveau, *La recherche* apparaît comme espace social où des biographies individuelles se construisent. Les trajectoires biographiques se construisent dans un affrontement à des conventions, à des règles (ce que Marc Angenot nomme la « casuistique du grand monde »<sup>80</sup>). La compétition symbolique réglant les interactions entre individus s'inscrit dans un cadre social singulier : celui, contradictoire, du symbolisme des asymétries et de la généalogie. L'expérience que fait chaque mondain se caractérise donc comme participation à une lutte symbolique. Lutte s'inscrivant, comme indiqué, dans le cadre d'un double symbolisme. Ce niveau d'analyse, élaboré par Pierre Bourdieu et concrétisé par Pierre V. Zima, peut ainsi être taxé de contribution à une analyse de l'ambition sociale.

#### *Le second niveau d'analyse :*

Afin de faire équilibre aux perspectives de recherche de Pierre Bourdieu et de Pierre V. Zima condensées dans l'expression « identité du je », j'ai éprouvé l'hypothèse d'une identité « autre ». Cette dernière, comprise dans une acception contradictoire à celle de différenciation interindividuelle symbolique, se déploie dans deux directions : la direction de l'« identité du nous » et, également, la direction de l'« identité du je » – « identité du je » divergente de celle, compétitive, retenue par Pierre Bourdieu et Pierre V. Zima.

L'expérience du duc de Guermantes comme celle du héros-narrateur invitent à caractériser l'identité, d'abord, comme appartenances et, ensuite, comme appropriation. Par delà l'expérience du duc incarnant l'« identité du nous » et par delà celle du héros-narrateur incarnant une « identité du je » différente de celle défendue par Pierre Bourdieu et Pierre V. Zima, c'est un même rapport introverti à l'événement (politique, sentimental) qui singularise

ces identités du nous et du je. Considérer *La recherche* via l'expérience introvertie que font les personnages des événements pousse à retrouver la définition que Georg Simmel propose de la notion de modernité dans l'ouvrage *Philosophie de la modernité*, plus exactement dans les pages consacrées à l'œuvre sculpturale de Rodin. Selon Georg Simmel, « [...] l'essence de la modernité en général est le psychologisme, le fait d'éprouver le monde et de l'interpréter conformément aux réactions de notre intériorité, et proprement en tant que monde intérieur, [...] »<sup>81</sup>. Dans le cas de *La recherche*, le psychologisme concerne aussi bien l'« identité du nous » que l'« identité du je ». En outre, il s'étend à toutes les sphères de la vie sociale (à la fois politique et amoureuse). Enfin, le psychologisme comme expérience introvertie du lien social scelle un rapport au monde certes narcissique (le héros-narrateur, le duc de Guermantes). Mais aussi, opportuniste et anachronique. Le rapport au monde est opportuniste dans le cas du symbolisme des asymétries sociales ; il est anachronique (fallacieux) dans le cas du symbolisme de la généalogie.

Cette référence à la définition de Simmel est légitime. Au cours de la réflexion, un dialogue a en effet été maintenu entre, d'une part, le symbolisme social suivant lequel les événements se déroulent dans le récit et, d'autre part, l'expérience que font les personnages dans le cadre de ce symbolisme.

L'avantage d'une analyse sociologique du récit de fiction est de définir les particularités de l'expérience humaine affrontée à des symbolismes sociaux contradictoires. Dans le cas de *La recherche*, les pensées et les actions du héros-narrateur sont soumises au symbolisme des asymétries sociales. Cependant, celui-ci ne retient dans les actions et les paroles d'Albertine que ce qui fait écho à ses propres aspirations, à son propre narcissisme. De même, les paroles du duc de Guermantes comme incarnation du symbolisme de la généalogie retiennent dans l'attitude de Swann ce qui choque l'impératif moral aristocratique.

En articulant symbolisme social et expérience vécue, l'analyse sociologique rapporte l'événement à ce que Richard Sennett nomme un langage. L'analyse comprend l'événement selon la logique d'interprétation du « je » interagissant avec d'autres « je » et avec un « nous ». L'analyse sociologique repère ainsi diverses identités contemporaines d'événements aux natures les plus diverses et situés dans un temps et dans un lieu donnés.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES :

- 1) RICŒUR P., *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Paris, Editions du Seuil, 1986, p.137.
- 2) ZIMA P.V., *L'Ambivalence romanesque*, nouvelle édition, revue et augmentée, Bern, Peter Lang, 1988, p.229.
- 3) RICŒUR P., *Temps et récit, II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p.194.
- 4) RICŒUR P., *op. cit.*, 1984, p.198.
- 5) DESCOMBES V., *Proust philosophe du roman*, Paris, Editions de Minuit, 1987, p.155.
- 6) RICŒUR P., *Temps et récit, I*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p.88.
- 7) la pagination de *A la recherche du temps perdu* renvoie à l'édition GF-Flammarion.
- 8) RICŒUR P., *op. cit.*, 1983, p.92.
- 9) PROUST M., *La fugitive (Albertine disparue)*, Paris, Flammarion, 1986, p.318.
- 10) *Ibid.*, p.318.
- 11) *Ibid.*, p.342.
- 12) « Ces deux mariages dont nous parlions avec ma mère dans le train qui nous ramenait à Paris eurent sur certains des personnages qui ont figuré jusqu'ici dans ce récit des effets assez remarquables » (*La fugitive (Albertine disparue)*, p.327) ; « effets » longuement détaillés par le héros-narrateur dans les dernières pages de *La fugitive*.
- 13) DESCOMBES V., *op. cit.*, 1987, p.163.
- 14) *Ibid.*, p.169.
- 15) *Ibid.*, p.168.
- 16) *Ibid.*
- 17) PROUST M., *op. cit.*, 1986, p.323-324.
- 18) BOURDIEU P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1992, p.28.
- 19) *Ibid.*
- 20) DESCOMBES V., *op. cit.*, 1987, p.172.
- 21) BOURDIEU P., *op. cit.*, 1992, p.19.
- 22) BERSANI L., *op. cit.*, 1980, p.20.
- 23) BOURDIEU P. dans *Le Nouvel Observateur*, du 9 au 15 mars 1989, n°1270, p.82.
- 24) ELIAS N., *La société des individus*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1991, p.208.
- 25) DELEUZE G., *Proust et les signes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p.12.
- 26) ELIAS N., *op. cit.*, 1991, p.208.
- 27) PROUST M., *La prisonnière*, Paris, Flammarion, 1984, p.337.
- 28) PROUST M., *Sodome et Gomorrhe, I*, Paris, Flammarion, 1987, p.148.
- 29) *Ibid.*
- 30) *Ibid.*
- 31) *Ibid.*
- 32) *Ibid.*
- 33) *Ibid.*
- 34) *Ibid.*

- 35) *Ibid.*, p.149.
- 36) *Ibid.*, p.148.
- 37) *Ibid.*, p.150.
- 38) *Ibid.*
- 39) *Ibid.*
- 40) SENNETT R., *Les tyrannies de l'intimité*, Paris, Editions du Seuil, 1979, p.91.
- 41) PROUST, *op. cit.*, 1986, p.240.
- 42) SENNETT, *op. cit.*, 1979, p.17.
- 43) Dans *Sodome et Gomorrhe* et son épisode de la soirée chez la Princesse de Guermantes, un indice de la prégnance de la croyance dans le mythe de la généalogie est le rappel par le duc de « l'insanité (du) honteux mariage » de Swann (p.149). A l'annonce du mariage de Swann et d'Odette, la duchesse, Oriane de Guermantes, « s'est sentie froissée » ; selon le duc, « elle a trouvé que c'était mal de quelqu'un à qui nous avons témoigné tant d'amitié » (*Ibid.*). Dans cette société de salon qu'écrit Marcel Proust, société composée à la fois de riches bourgeois et d'aristocrates aux titres nobiliaires, on sait cependant que la croyance dans le mythe de la généalogie s'avère illusoire. De génération en génération, son caractère illusoire ne cesse de croître. Le parcours de la fille d'Odette et de Swann, parcours « qui fit de Mlle Swann Mlle de Forcheville, et de Mlle de Forcheville la Marquise de Saint-Loup puis la Duchesse de Guermantes » (*La fugitive (Albertine disparue)*, p.332), est à cet égard exemplaire : il incarne en effet l'érosion et, à sa suite, la dissolution définitive de la croyance.
- 44) PROUST M., *Le côté de Guermantes, I*, Paris, Flammarion, p.1987, p.325.
- 45) Dans ce texte, la problématique Dreyfus n'est pas déployée dans toute son ampleur. L'attitude du Prince de Guermantes, plus exactement son oscillation entre le camp des pro-dreyfusards et des anti-dreyfusards n'est en effet pas examinée. Ce le sera dans un prochain travail développant la notion de désir.
- 46) SENNETT R., *op. cit.*, 1979, p.186.
- 47) PROUST M., *Le côté de Guermantes, I*, Paris, Flammarion, 1987, p.148.
- 48) PROUST M., *Sodome et Gomorrhe, I*, Paris, Flammarion, 1987, p.148.
- 49) KHOURI N. dans *Discours et mythes de l'ethnicité*, Association canadienne-française pour l'avancement des sciences, Montréal, 1992, p.3.
- 50) PROUST M., *op. cit.*, 1987, p.186.
- 51) SENNETT R., *op. cit.*, 1979, p.174.
- 52) *Ibid.*
- 53) *Ibid.*, p.187.
- 54) *Ibid.*
- 55) *Ibid.*
- 56) *Ibid.*, p.194.
- 57) *Ibid.*
- 58) *Ibid.*
- 59) PROUST M., *op. cit.*, 1986, p.315.
- 60) *Ibid.*, p.200.
- 61) *Ibid.*, p.298.
- 62) *Ibid.*, p.269.
- 63) *Ibid.*, p.272.
- 64) PROUST M., *op. cit.*, 1984, p.473.



**Pour une approche théorique du texte culturel**  
**Les composantes folkloriques de la structure filmique dans**  
***Viridiana* de L. Buñuel**

*Edmond CROS*

On définira le texte culturel comme un fragment d'intertexte d'un certain type qui intervient suivant des modes spécifiques de fonctionnement dans la géologie de l'écriture. Il s'agit d'un schéma narratif de nature doxologique dans la mesure où il correspond à un modèle infiniment retransmis qui, en conséquence, se présente comme un bien collectif dont les marques d'identification originelles ont disparu. Les innombrables manipulations dont ce schéma a fait l'objet provoquent sur son pourtour d'incessantes rectifications des éléments secondaires et entraînent des séries de variantes ; celles-ci renforcent paradoxalement l'inaltérabilité de son noyau sémantique constitué lui-même par des concrétions sémiotiques qui entretiennent entre elles des rapports qui ne sont pas susceptibles de subir quelque altération que ce soit. L'invariabilité du sens de ce noyau sémantique dur est protégé par l'extrême labilité des éléments périphériques. L'une est à la mesure de l'autre.

Le texte culturel – tel que je l'entends – n'a pas de véritable vie autonome. Il n'existe que reproduit dans un objet culturel sous la forme d'une organisation sémiotique sous-jacente qui ne se donne que fragmentairement à voir, dans le texte émergé, par le biais de traces imperceptibles, fugaces, qui relèvent d'une analyse en quelque sorte symptomale. Son fonctionnement est ainsi celui de l'énigme : il est énigme en soi et il pointe dans le texte une

énigme. Énigme en soi dans la mesure où il joue sur des éléments – les rapports entre des concrétions sémiotiques – où s'est cristallisée et condensée l'essence d'une signification, laquelle n'est accessible que dans le contexte d'un ensemble structural. Il est crypté dans le texte sous la forme d'une question et son décryptage est le premier élément d'une nouvelle énigme.

Ceux qu'il interpelle de la sorte doivent savoir, connaître et reconnaître au moindre indice ; plus les indices sont faibles, plus « le plaisir du texte » est grand et plus élevé le degré d'adhésion au collectif, la fusion entre le destinataire et le destinataire au sein d'un même sujet. On connaît ces conversations intimes où on se comprend à demi-mot et où on communique à la limite du silence, ces entretiens mondains où le jeu implicite consiste à relever sans sembler y prêter attention le moindre indice discursif et à relancer autant que faire se peut la balle pour faire connaître qu'on a bien reçu le message, coder à son tour pour témoigner de sa participation au groupe. Le fonctionnement du texte culturel relève de ces phénomènes.

Je me propose d'analyser les modalités de ce fonctionnement dans un film de Luis Buñuel, *Viridiana* (1961), où interviennent une série de textes culturels.

### I. *Le Petit Chaperon Rouge*

Il s'agit d'un « conte de mise en garde ». La plupart des versions folkloriques précisent que les parents ont prévenu l'enfant du danger représenté par le loup. « Tout en renvoyant au fauve, le mot doit être entendu au sens figuré. Dans le texte de Perrault « la moralité » ne laisse aucun doute sur ce point :

Je dis le loup car tous les loups  
Ne sont pas de la même sorte  
[...]  
Mais hélas ! Qui ne sait que ces loups doucereux  
De tous les loups sont les plus dangereux

Mais bientôt cette ambiguïté se précise. Assurément elle se trouve déjà dans la plupart des versions orales où le loup demande à l'enfant de venir se coucher auprès de lui » (Soriano p. 155-156).

Une mère qui énonce un interdit (Ne pas quitter le chemin, ne pas courir dans les bois), une jeune enfant qui le transgresse, une grand-mère malade à qui l'enfant doit porter des gâteries et dont la chaumière constitue le but à atteindre, la course en forêt et la rencontre avec le loup auquel le petit chaperon rouge indique où vit la grand-mère, le tête-à-tête avec le loup qui finit par dévorer l'enfant. Sur ce schéma narratif se greffe le dialogue entre l'enfant et le loup qui s'est déguisé en grand-mère après avoir dévoré celle-ci. L'enfant se couche, étonné de voir que sa grand-mère est nue, elle s'écrit : « Ma mère-grand, que vous avez de grands bras ! » « C'est pour mieux t'embrasser, mon enfant ! », répond le loup. Suivent des questions et des réponses similaires sur les jambes, les oreilles, les yeux et les dents.

Ce dialogue prend une importance démesurée par rapport à ce qu'il devrait être dans la logique du récit. Le jeu entre celui qui se cache et celui qui tente de comprendre se déplace du champ de l'expérience au champ du discours. Le dialogue se fait joute oratoire. La façon dont est retardé le dénouement ainsi que la reprise des mêmes syntagmes font basculer le drame dans un jeu de cache-cache et dans un ludique à la fois enfantin et érotique.

Plusieurs concrétions sémiotiques se juxtaposent de la sorte. La première, centrée autour de la transgression et de son châtement, est au service de l'Ordre familial et de la Loi. Les forces du Mal ne peuvent être vaincues que par l'obéissance à la Loi ; le loup est l'instrument de l'Ordre. La seconde s'organise autour d'un caché mal occulté et implique la complicité de l'auditeur/spectateur auquel s'adressent véritablement les sous-entendus malicieux et qui est supposé percevoir la naïveté de la future victime. Le Mal se cache sous l'apparence du Bien (« C'est pour mieux t'entendre, t'embrasser etc... »). Le prétexte du Bien est le piège tendu par les forces du Mal.

La troisième pose le problème de la tentation et du désir : « Le Petit Chaperon Rouge est universellement aimée parce que, tout en étant vertueuse, elle est exposée à la tentation ; et parce que son sort nous apprend qu'en faisant confiance aux bonnes intentions du premier venu, chose qui est fort agréable, on risque de tomber tout droit dans un piège » (Bettelheim, p. 220).

Tentation de musarder dans les bois mais également « mortelle fascination du sexe », selon Bettelheim. « C'est cette « mortelle » fascination du sexe, ressentie comme une très forte excitation comparable à la plus grande des angoisses qui est liée aux désirs œdipiens pour le père et à la réactivation de ces mêmes sentiments sous différentes formes pendant la puberté » (Bettelheim, p. 225). Cette interprétation du conte rejoint celle de Marc

Soriano : « Le loup n'a pas mangé depuis plus de trois jours, dévore la mère-grand qui est, il faut le répéter parce que c'est indispensable ici, le doublet de la mère. On peut donc admettre sans trop d'in vraisemblance que ce loup qui dévore (fait l'amour avec) la mère-grand (la mère) est le père lui-même... » (Soriano, p. 435).

Il faut relever enfin le dénouement heureux par lequel se termine le conte dans certaines versions dont celle des frères Grimm recueillie au XIX<sup>e</sup> siècle : un chasseur survient, surprend le loup endormi, lui ouvre le ventre et en retire l'enfant et la grand-mère. Rendue au monde extérieur, l'enfant se jure : « Jamais plus de la vie tu ne quitteras le chemin pour courir dans les bois quand ta mère te l'a défendu. »

On ne peut que souscrire au commentaire qu'en fait Bettelheim : « L'enfant comprend ainsi que ce qui "meurt" vraiment chez le Petit Chaperon Rouge c'est la petite fille qui s'est laissé tenter par le loup ; et que lorsqu'elle bondit hors du ventre de l'animal, c'est une personne tout à fait différente qui revient à la vie » (Bettelheim, p. 228).

Cette fable est perceptible dans *Viridiana* au plan 31 du découpage de Luis Buñuel. L'héroïne y apparaît coiffée d'un foulard, les épaules couvertes par une sorte de courte chape en laine ; sa silhouette reproduit la représentation traditionnelle de la protagoniste du conte. Lorsqu'elle passe de l'étable au poulailler, don Jaime, de dos, semble l'épier derrière une balustrade, et il la salue en la voyant ; Viridiana lui rend son salut : *Bonjour mon oncle. Vous êtes bien matinal, aujourd'hui !*, ce à quoi don Jaime répond : *C'est pour te voir plus longtemps*. Viridiana ajoute alors : *Je vais vous faire un gâteau de religieuse. Vous vous en lécherez les doigts*.

Traces légères, marques infimes mais inconfondables (silhouette, *c'est pour*, gâteau...) sémiotique à reconstruire à partir de données extrêmement fragmentaires, devinette ou énigme...

Les deux structures, celle du texte culturel et celle du texte filmique, se reproduisent l'une l'autre et se décryptent réciproquement. C'est parce que la mère supérieure craint que la santé de don Jaime ne soit pas bonne qu'elle ordonne à la novice d'aller lui rendre visite, rappelant ainsi le motif de l'expédition du petit Chaperon Rouge envoyée au chevet de sa grand-mère alitée. Plus tard Viridiana prépare pour don Jaime un gâteau. En s'éloignant du havre

de paix que constitue le couvent, Viridiana s'aventure dans le monde, espace de tous les dangers dans la pensée religieuse. Elle tombe ainsi dans la gueule du loup. À la fin du plan 35 du film, don Jaime fait préparer les pilules qui lui permettront d'endormir sa nièce et du plan 36 à 46 développe une stratégie de conquête et de possession en lui faisant revêtir une robe de mariée, en lui demandant de l'épouser, en la pressant enfin de lui accorder quelques minutes. Le spectateur, comme l'auditeur du conte, voit se refermer le piège sur une victime trop candide. Le viol est-il cependant consommé ? L'ambiguïté du dénouement dans les différentes versions du Petit Chaperon Rouge (dévoré/sauvé par un chasseur) pointe l'énigme centrale du film.

Si, après les observations relativement superficielles qui s'appliquent à des séquences narratives du conte, on en examine les structures, ces rapports sont encore plus évidents. L'ensemble du film de Buñuel est l'image même de la transgression à quelque niveau que ce soit, transgression des tabous sociaux et religieux, des normes de comportement, des valeurs les plus fréquentes. D'autre part, Viridiana règle sa conduite par rapport à la vertu d'obéissance, obéissance qu'elle doit à sa *Mère* supérieure, qu'elle applique au début du film (*Je souhaiterais ne pas revoir le monde, mais si vous me l'ordonnez...* plan 1) mais dont elle se libère plus tard (*Je ne vais pas rentrer au couvent et, par conséquent, je ne dois pas plus d'obéissance que n'importe quel autre catholique*, plan 77). Les péripéties de l'action enfin impliquent deux niveaux de structures familiales : l'une métaphorique, celle du couvent, dominée par une Mère Supérieure, l'autre ordonnée autour d'un substitut du Père, don Jaime qui, en tant que tel, convoque le fantasme de l'inceste, même s'il ne s'agit que d'un oncle par alliance, encore que ce lien de parenté mérite examen. La valeur authentique problématisée par le film est donc bien la Loi du Père.

Que dire en ce cas de cette seconde concrétion sémiotique que j'ai relevée dans la partie dialoguée du conte et qui fait du Bien (*C'est pour mieux...*) le motif invoqué par les forces du Mal ? Comment ne pas voir que nous nous trouvons ainsi renvoyés au cœur de la problématique de la charité telle qu'elle est posée par le film ? Que l'on songe à cette autre fable qui voit Jorge libérer, en l'achetant, un malheureux chien victime du sadisme de son maître (plan 115) – attaché sous une voiture à cheval, l'animal est obligé de courir sans répit entre les deux roues – geste qui doit être rapporté au plan immédiatement

suisant où une seconde voiture passe dans le sens contraire et « *attaché lui aussi entre les deux roues un autre chien trottine lamentablement* »

Le jugement porté par Jorge sur l'attitude de Viridiana envers les mendiants qu'elle a recueillis (plan 119) commente explicitement la fable précédente : *En secourir quelques uns alors qu'il y en a des milliers, cela n'arrange rien !* La condamnation de l'acte de charité est évidente dans *Viridiana* mais si la charité est ainsi condamnée c'est parce qu'elle est conçue comme un instrument de rachat. Viridiana a décidé de consacrer sa vie à secourir les miséreux parce qu'elle se sent coupable de la mort de don Jaime. L'entrevue qu'elle a avec la Mère Supérieure (plan 77) est claire sur ce point (*Je sais seulement que mon oncle fut un grand pécheur et je me sens coupable de sa mort [...] Je n'ai rien à me reprocher. Je sais seulement que j'ai changé. Avec mes faibles forces je suivrai le chemin que le Seigneur me trace désormais. On peut aussi servir en dehors du couvent.*)

L'échec de sa conduite charitable mise en scène dans la révolte blasphématoire et violente des miséreux ne doit pas être perçue comme un témoignage qui serait porté contre l'ingratitude des gueux et la noirceur de l'âme humaine. La responsabilité n'en incombe pas aux mendiants mais au fait que Viridiana conçoit la charité comme une pratique expiatoire. La charité, ainsi instrumentalisée, porte en elle le germe de la révolte, dans la mesure où sous prétexte de faire le bonheur d'autrui ou de soulager la souffrance (*C'est pour mieux...*), l'homme ou la femme charitable achète en réalité son propre salut. Le Bien porte en lui, d'une certaine façon, le germe du Mal. La parodie de la Cène prend dans ce contexte tout son sens ; en intervenant comme caricature du symbole le plus fort de l'acte d'amour authentique qu'est la communion, elle pointe en toute clarté ce qui est en cause. À la perversion d'une valeur authentique qui est le fait de Viridiana fait écho la parodie organisée par les miséreux ; celle-ci décrypte et permet de décrypter celle-là.

On reconnaîtra dans ces phénomènes textuels structuraux l'impact de la pensée libertaire qui est également responsable de la condamnation qui – dans *Los olvidados* et dans *Tristana* entre autres – vise l'instrumentalisation similaire de la valeur du travail lorsque celle-ci est conçue comme moyen de réinsertion sociale ou de rachat (Cros, 1987).

Je reviendrai, plus loin, sur l'incidence dans le texte filmique, des deux dernières concrétions sémiotiques qui balisent le conte et s'organisent, la

première autour du sème de la métamorphose, la seconde autour du désir cédipien.

## 2. La tentation (Plans 8 et 9)

Pendant que don Jaime, *le visage absent et extatique* joue de l'harmonium, Ramona épie Viridiana par le trou de la serrure de sa chambre. On a vu, au plan précédent, Viridiana se déshabiller, retirer ses bas noirs avec des gestes qui sont davantage des gestes de séductrice que des gestes de religieuse. Ramona commente ce qu'elle voit : *Elle a fait son lit sur le sol, monsieur ! dans sa valise elle a quelque chose qui ressemble à des épines. Sa chemise de nuit est en toile grossière ; elle doit sans doute lui écorcher la peau [...] une peau si fine, monsieur !*

L'attention soudain éveillée, don Jaime, tout en continuant de jouer, demande à sa servante de se retirer : *Va-t'en, va-t'en, Retire-toi...*

Sans doute la gestuelle de Viridiana n'est-elle pas perceptible par don Jaime, il n'en reste pas moins qu'elle se combine avec les paroles de Ramona, dans les effets de sens, pour reproduire l'image de la séductrice, médiatisée par la servante. D'autre part, le visage extatique de don Jaime, ainsi que le recours à l'harmonium qui connote la pratique religieuse sanctifient en quelque sorte le personnage, d'autant plus que, dans ce contexte, l'ordre qu'il donne à Ramona de se retirer, au moment où celle-ci le tente (*une peau si fine*) résonne comme un *Vade retro*.

Il convient de rapprocher ces deux plans du plan 40 (*gros plan sur des mains de femmes en train de peler un fruit*). Une telle focalisation qui laisse le visage dans l'ombre, tout autant que l'épluchure qui se déroule comme les spirales d'un serpent, le fait même que ce plan suive de très près la scène de somnambulisme au cours de laquelle Viridiana a pénétré dans la chambre de don Jaime, sont autant de ces marques plus ou moins bien lisibles au travers desquelles se donne à voir un texte culturel.

Tentation du Christ par Satan, et d'Adam par la coalition du serpent et d'Ève. Ainsi s'inscrivent dans le film deux autres textes culturels sur le mode habituel de la fragmentation et de l'ébauche à peine perceptible à la limite de la lisibilité. Or, ces nouveaux textes intervertissent les rôles que semblent tenir

en d'autres endroits les deux personnages principaux : la novice séduisante, représentée dans une scène de déshabillage, devient objet de désir, instrument de Satan, sous une forme ou sous une autre, et donc d'une certaine façon diabolique. On remarquera ici encore qu'une telle interchangeabilité du Bien et du Mal, de Jésus et de Satan, témoigne une fois de plus de l'impact de la pensée libertaire.

Tel qu'il apparaît dans les exemples qui précèdent, le fonctionnement du texte culturel est extrêmement intéressant à analyser. Il s'articule en effet sur le texte émergé presque essentiellement par ses structures. C'est le jeu de leurs structures respectives l'une sur l'autre qui permet en quelque sorte d'en vérifier la présence et d'en mesurer l'impact, ce qui tend à confirmer l'importance que prennent certains éléments morphiques dans la mise en place des champs morphogénétiques (Cf. Cros, 1990). Dans le cas qui nous occupe deux éléments apparaissent comme vecteurs structuraux premiers : la transgression de la loi du Père et l'ambiguïté du Bien et du Mal.

### 3. Cendrillon

Le plan 76 découvre l'intérieur de la chambre de Viridiana : un lit en fer, deux chaises, une table en bois blanc, une table de toilette sans miroir. Sur le mur sont accrochées une croix de bois et une couronne d'épines. Viridiana est en train de laver par terre. Ramona lui apporte un repas qui se réduit à une assiette de légumes, un verre de lait et un morceau de pain.

On entend soudain, en off, le bruit d'une automobile qui s'arrête. Ramona regarde par la fenêtre ouverte ; deux religieuses passent à l'extérieur du bâtiment. L'une d'entre elles est la supérieure du couvent de Viridiana.

Sur ce plan interfèrent deux représentations topiques :

a) la première oppose Marthe, le symbole de la vie active, à Marie qui, elle, s'adonne à la contemplation et à la prière. Le film, de ce point de vue, traduirait l'évolution de la protagoniste depuis le moment où elle se prépare à prononcer ses vœux (Marie) à l'instant où elle décide de se consacrer à la charité active (Marthe).

b) la figure de Cendrillon, connotée à plusieurs reprises en dehors de ce passage, lorsqu'elle est filmée au coin d'une cheminée, lorsqu'elle garnit une corbeille de cendres ou encore lorsque don Jaime lui met au pied une chaussure de mariée qui lui va à la perfection. Cette figure semble avoir un impact sur la sémosis plus important que la précédente dans la mesure où, comme nous allons le voir, on en retrouve les effets au plan structural.

On m'objectera que rien du schéma narratif du conte n'est ici respecté mais, précisément, le texte culturel, tel que je l'entends, n'intervient pas au niveau de ces schémas et c'est ce qui le distingue de l'intertexte ordinaire(1). Il ne retient que les sujets logiques des fonctions et les fonctions elles-mêmes, une fois éliminées les variables sémantiques, ou psychologiques. Dans les deux cas (*Viridiana* et le conte) le pouvoir est assumé par une mère fausse, qu'il s'agisse d'une belle-mère flanquée de ses deux filles de sang ou d'une Mère Supérieure escortée par ses filles spirituelles. Et au-dessus de ce pouvoir s'exerce un pouvoir supérieur, celui du Prince (Cendrillon) ou celui de don Jaime, à la fois Christ et Satan, qui se présentent comme autant d'avatars de la figure paternelle.

Le jeu de ces concrétions sémiotiques dont je parlais plus haut et des rapports que ces mêmes concrétions établissent entre elles apparaît nettement ici ; il pointe une signification parfaitement reconnaissable dans ses effets : ce qui est en cause c'est bien la problématique du pouvoir dans une structure familiale déstabilisée comme celle de Cendrillon ou de Viridiana par l'absence apparente du père (belle-mère, oncle par alliance, abandon des enfants naturels : dans certaines versions de Cendrillon, le père est entièrement soumis aux caprices de sa deuxième femme et il abandonne sa fille). Les fonctions dégagées des schémas narratifs originaux ont une trajectoire autonome et se déplacent d'un personnage à l'autre.

Dans le cas qui nous occupe, l'impact du conte irradie et touche d'autres zones textuelles :

a) la chaussure

La plupart des textes culturels privilégient ce qui peut apparaître, à première vue, comme des détails. Ce sont ces détails qui authentifient le schéma narratif et en assurent le plus efficacement la circulation ; sans eux, le

schéma narratif ne serait plus reconnaissable et, n'étant plus reconnaissable, serait soumis à des modifications qui en altéreraient irrémédiablement la signification. On les considérera comme des éléments structuraux essentiels. Nous avons vu ce qu'il en était pour *Le Petit Chaperon Rouge* à propos de la reprise du syntagme (*Comme vous avez de grand(e)s [...] c'est pour mieux*). Dans *Cendrillon* la chaussure joue cette fonction : essayée à toutes les filles du royaume en âge de se marier elle ne va qu'à Cendrillon. Cette symbolique de l'adéquation de la chaussure au pied doit être retenue au plan 18 lorsque Jaime, après s'être déchaussé, tente de passer à son pied nu le soulier en satin de doña Elvira, soulier que chausse Viridiana au plan 42 lorsqu'elle apparaît vêtue en mariée. La mise en scène de la chaussure est significative : assis dans une attitude de recueillement, le visage extatique, don Jaime tient cette chaussure dans ses mains ouvertes et la propose comme dans un ostensor à un personnage absent qui pourrait être doña Elvira ou Viridiana ou, plutôt, qui est doña Elvira et Viridiana. Le fétichisme buñuelien du pied dont les indices sont récurrents dans le film se ressourcent ainsi dans la sémiotique éclatée du conte.

#### b) la métamorphose

Le conte tout entier s'ordonne autour de la métamorphose : métamorphose de la citrouille, des rats, du chat en carrosse, en chevaux ou en postillon, mais aussi et surtout, métamorphose de la pauvre en belle princesse, ceci sous l'effet d'un pouvoir surnaturel. Le terme s'impose également à l'esprit dans le cas de Viridiana, nonne transformée en objet du désir et en instrument (cf., plus haut, *la tentation*) :

*Maintenant tu ne peux plus rejoindre ton couvent. Tu n'es plus celle qui l'a quitté il y a quelques jours.* Le sème de la métamorphose s'articule, dans le film, sur celui de l'initiation et nourrit tout une micro-sémiotique du passage, du seuil, présenté comme une frontière à franchir, destinée à être franchie, ou définitivement transgressée. On notera la coïncidence qui s'établit ainsi avec la version du *Petit chaperon rouge* recueillie par les frères Grimm (cf. *supra*).

#### c) Le Père dénaturé

*Cendrillon*, consigné par écrit pour la première fois en Chine au IX<sup>e</sup> siècle avant J.-C., est probablement le conte de fées le plus répandu au monde. Dans un grand nombre de variantes, Cendrillon fuit son père qui veut l'épou-

ser : « Dans un autre groupe de contes, écrit Bettelheim, elle est reléguée par son père qui estime qu'elle ne l'aime pas autant qu'il le voudrait », schéma narratif que Bettelheim interprète « comme la copie conforme des fantasmes communs à toutes les petites filles où celles-ci voudraient, sans éprouver aucun remords, que leur père les épouse ; en même temps elles prétendent ne rien faire pour éveiller ses désirs. Mais tout au fond d'elles mêmes elles savent très bien qu'elles veulent que leur père les préfère à leur mère et estiment qu'elles méritent d'être punies à cause de cela, d'où, dans leur fantasme, leur fuite, leur bannissement, et la dégradation de leur existence qui devient semblable à celle de Cendrillon » (Bettelheim, pp. 306-307).

La convergence que nous sommes en train de mettre à jour sur ce point entre *Le Petit Chaperon Rouge* et *Cendrillon* définit ces deux contes comme des copies conformes des fantasmes communs à toutes les petites filles et liés aux désirs œdipiens pour le père. Dans un tel système, le sème de la tentation est accentué par la façon dont sont convoquées les scènes de tentation du Paradis terrestre (la pomme d'Ève) et du Christ (*Vade retro*). Cette convergence, nous allons le voir, décrypte le texte filmique d'une façon qui ne manque pas d'être intéressante. Il nous faut pour essayer de le démontrer en venir à un autre texte culturel, celui de *La Belle au bois dormant*.

#### 4. La Belle au bois dormant

M.-L. Tenèze rapproche le conte de Perrault du *Pentamerone* de Basile ainsi que de deux œuvres anonymes du XIV<sup>e</sup> siècle, l'histoire de Troylus et de la belle Zélandine du Livre III de *Perceforest* et la nouvelle catalane de *Frère-de-Joie, Sœur de Plaisir*. Dans ces trois versions, un sommeil magique empêche la belle de se rendre compte qu'elle fait l'amour avec le Prince Charmant et elle accouche en dormant. Marc Soriano rapproche ce thème de la situation de la Sainte Vierge : « Cette fille, écrit-il, endormie dans sa pureté et qui conçoit sans s'en rendre compte, c'est-à-dire sans plaisir et sans péché, elle se trouve en somme dans la situation de la Sainte Vierge qui est à la fois Vierge et Mère » (Soriano, p. 130).

Le plan 50 du film de Buñuel donne de la belle au bois dormant une représentation plastique. Don Jaime et Ramona ont étendu Viridiana sur le lit. Don Jaime croise les mains de la jeune fille sur sa poitrine, joint ses pieds,

arrange les plis de sa robe. Le texte du découpage de Buñuel précise que *Viridiana paraît une belle statue de gisant*. Au plan 52, *don Jaime regarde longuement le corps immobile de la nonne, caresse ses cheveux et son front puis joint ses lèvres aux siennes dans un baiser doux et prolongé*. Viridiana, on le sait, s'est endormie sous l'effet d'une potion magique (quelques pilules blanches dans une tasse de café) et, à son réveil, son oncle prétend l'avoir possédée pendant son sommeil (*j'ai dû forcer ta volonté. C'est seulement ainsi que j'ai pu te tenir entre mes bras*).

Le texte culturel qui se donne à voir irradie à son tour, convoquant la figure de la Vierge Marie pour la représentation de laquelle le boiteux demande à Viridiana de poser et dont l'Angélu du plan 127 rappelle précisément qu'elle a conçu par l'opération du Saint-Esprit, c'est-à-dire « sans plaisir et sans péché ».

Indiciée par une de ces marques imperceptibles dont je parlais plus haut, la figure de la belle au bois dormant relance la question que ne cesse de poser le texte filmique : nouvelle Vierge Marie ou nouvelle Belle au bois dormant, Viridiana a-t-elle fait l'amour en dormant... ou en rêvant. Rendue à la réalité, s'en trouve-t-elle métamorphosée ? (« Je sais que j'ai changé »... « Tu n'es plus la même... ») Comment peut-elle n'avoir rien fait de mal et se sentir cependant coupable de la mort de son oncle ? Le conte accentue ainsi la focalisation qui met en évidence la problématique de la faute dans ses rapports avec le désir.

La série de textes culturels que nous mettons à jour – et qui nous renvoie à un corpus homogène de contes de fées – fait apparaître la sur-détermination qui dans le film affecte à la fois la notion de faute et le sème de la métamorphose. Or, d'autres approches critiques permettent de considérer l'une et l'autre comme des éléments morphogénétiques essentiels du film.

Prenons le cas de la faute : nous disions que cette notion était surdéterminée dans la mesure où chacun de ces textes culturels la décline sous des formes multiples (la faute originelle d'Ève, l'évitement de la faute par le Christ, la transgression du Petit chaperon rouge et son châtiment, le châtiment de la marâtre dans *Cendrillon*, l'innocence de la belle au bois dormant...). Or cette même notion se retrouve à tous les niveaux du texte filmique : Viridiana se dit coupable mais elle refuse de préciser les motifs de son sentiment de

culpabilité. A-t-elle été victime du grand méchant loup ? A-t-elle succombée à son désir d'être dévorée par son oncle ? À ces questions, les textes culturels impliqués donnent tous une réponse identique. Ils suggèrent, de même, un lien de parenté plus fort que celui qui unirait une jeune femme à un oncle par alliance et c'est bien ce qui, sans doute, nous a conduit à parler d'inceste. Viridiana pourrait-elle être la fille de don Jaime ?

Cette faute – éventuelle – de Viridiana doit-elle être attribuée d'autre part, à une métamorphose qu'elle aurait subie ? Viridiana a-t-elle changé ou portait-elle en elle le Mal ? Nous retombons par ce biais sur le péché originel et sur l'ambiguïté fondamentale du Bien et du Mal.

Les énigmes respectives de ces différents contes, déchiffrés à ce niveau comme fantasmes du désir œdipien, servent l'interprétation qui consiste à suggérer que la protagoniste veut expier la faute inavouable de son désir incestueux (Cf. Bussière-Perrin, 1995). Mais cette interprétation ne se donne à voir que comme possible, un possible centré en conséquence sur l'énigme de la faute.

Les énigmes des textes culturels pointent donc – on le voit – l'énigme majeure du film : lorsqu'ils sont insérés comme textes culturels, les contes de fées, tout en gardant leur message originel, deviennent les fables d'un autre récit. En déguisant leurs significations sous la forme de récits pour enfants, les contes posent des énigmes que le texte émergé (en ce cas *Viridiana*) décrypte à sa façon, c'est-à-dire en disant sans dire, ce qui revient à penser – comme je l'écrivais plus haut – que ce décryptage est – comme nous l'avons vu – le premier élément d'une nouvelle énigme.

Est-il dans la nature du texte culturel de ne pas être perceptible à première vue ? Est-on condamné – pour en vérifier la présence – à faire une analyse des structures textuelles ? Tout porte à le croire et il suffit, pour s'en convaincre, de revenir à ses modes de fonctionnement tels que nous venons de les examiner. Ceux-ci supposent en effet une sémiotique éclatée et fragmentaire dont chaque élément isolé s'intègre à divers ensembles du texte englobant qui interviennent dans la sémosis et participent donc de la morphogénèse.

Cette même fragmentation dote le texte culturel d'une remarquable capacité de condensation : il condense le sens profond des schémas narratifs dont il procède et, dans le même temps, condense le sens du texte englobant. Dans tous les exemples que j'ai sollicités je vois l'un et l'autre (texte englobant et texte culturel) se dérouler simultanément sous mes yeux, quel que soit celui des deux que j'analyse.

De ce point de vue on aura remarqué que le texte culturel fonctionne par rapport au texte englobant de façon tout à fait semblable au mode de fonctionnement qui opère dans le rêve entre le texte latent et le texte manifeste. On pourrait en déduire que l'intérêt que Buñuel porte aux mécanismes de l'inconscient est responsable de ces phénomènes et que les conclusions dégagées par l'analyse de *Viridiana* ne sont donc pas généralisables. Je pose cependant comme hypothèse qu'elles le sont, tout en admettant que le fonctionnement que je mets à jour dans le film y apparaît sous une forme exceptionnellement accusée.

Faut-il en conclure que dans toute écriture s'ouvre un espace de sémiologie géré par les mécanismes spécifiques du rêve ? À un inconscient qui fonctionne comme le langage ferait écho une écriture qui fonctionne, en partie tout au moins, comme le rêve.

#### NOTES

- \* Je remercie Annie Bussière-Perrin et Monique Carcaud-Macaire de m'avoir mis sur la piste, si j'ose dire, du Petit chaperon rouge et Cendrillon (ABP), de la Belle au bois dormant (MCM).
- 1 Je précise que ni *La Cène* de Léonard de Vinci, ni la musique de Haendel ne fonctionnent comme des textes culturels dans *Viridiana*. On les considérera comme des intextes.

#### BIBLIOGRAPHIE

- Buñuel Luis, *Viridiana, scénario et dialogues. Scènes coupées. Dossier historique et critique*. Préface de Georges Sadoul, Paris, Pierre Lhermier, Filméditations, 1984.
- Bussière-Perrin Annie, « Les liens inavouables » in *Tigre*, n° 8, *L'énigme*, Grenoble, 1995.
- Cros Edmond, « Formation discursive et déconstruction idéologique dans Los olvidados » in *Los Olvidados*, Montpellier, CERS, Co-Textes n° 12, mai 1987, p. 127-133.
- Cros Edmond, *De l'engendrement des formes*, Montpellier, CERS, 1990.
- Soriano Marc, *Les contes de Perrault*, Paris, Gallimard, NRF, 1956.

## Un espacio textual de convergencia Acerca de las categorías de ficción, historia y creencia en el relato folklórico

*María Inès PALLEIRO*

Nos proponemos estudiar aquí la relación entre ficción, historia y creencia, a partir del análisis de un corpus de narrativa folklórica riojana.<sup>1\*</sup>

Partimos para ello de la caracterización de la narración folklórica, expuesta en nuestro artículo «El relato folklórico: un mensaje plural» (1990). Definimos allí la narración folklórica como la relación de un suceso o un conjunto de sucesos, efectuada por un enunciador en copresencia viva de un auditorio. Este auditorio puede estar integrado exclusivamente por miembros de su mismo grupo de pertenencia, como así también por posibles observa-

\* Dicho corpus fue reunido por nosotros a lo largo de sucesivos viajes de campo, en distintas localidades rurales de la provincia de La Rioja, entre los años 1985 y 1990. En él, hemos reunido un total de 170 versiones. De todas ellas, efectuamos en primer lugar un análisis global de los 100 primeros relatos recopilados, que nos sirvió para sentar 109 fundamentos para una propuesta teórico-metodológica de estudio del relato folklórico. En posteriores aproximaciones, llegamos luego a realizar una nueva selección de 10 relatos con el objetivo de intentar un análisis más minucioso, que nos permitió observar con mayor profundidad determinados aspectos de su organización textual y discursiva. Ello nos proporcionó nuevos elementos para intentar una caracterización más precisa del relato folklórico, cuya discusión constituyó el objeto de nuestra tesis de doctorado y que hemos expuesto luego en diversos trabajos y artículos acompañada del diseño de un método para el examen de sus estereotipos enunciativos, como así también de las estrategias de variación relacionadas con las particularidades del entorno contextual.

dores del exogrupo. El contenido referencial del mensaje construido de esta manera, se vincula con los elementos fundamentales que constituyen la identidad cultural del grupo en cuestión, y su modalidad constructiva es la duplicación ficcional de los tres componentes básicos del acto de comunicación: emisor, receptor y «zonas de referencia».<sup>2</sup>

Tal duplicación se logra, según nuestra tesis, a través de la inserción del contexto en el universo textual. Dicha tesis, cuya discusión ha constituido el eje de nuestro trabajo de doctorado, nos ha conducido al ya mencionado diseño teórico-metodológico de una vía de acceso al relato folklórico, desde la perspectiva de los procedimientos de construcción ficcional del mundo narrado, relacionados con la incorporación del contexto en el espacio verbal textualizado.

En el estudio del corpus, nos han llamado la atención las diferencias observadas en la clasificación de 109 informantes de relatos similares. En efecto, mientras que algunos presentaban sus versiones como «cuentos», otros las clasificaban como «leyendas», «casos», «sucedidos» o «historias».<sup>3</sup> Ello nos ha llevado a centrar nuestro interés en este problema, relacionado estrechamente con las conexiones entre las categorías de «ficción», «historia» y «creencia».

### Ficción, historia y creencia: interconexiones y deslindes categoriales

La delimitación conceptual entre las categorías de «ficción», «historia» y «creencia» puede ser considerada, desde cierta perspectiva particular, como un problema cognitivo. Es así como Greimas y Courtés, en su *Diccionario de Semiótica*, definen la creencia como «un acto cognoscitivo regido por la categoría modal de “certeza”», que supone «la adhesión del sujeto al enunciado de un estado».<sup>4</sup> Esta definición subraya, por una parte, la vinculación del concepto con el dominio categorial de la verdad, con la cual se asocia sin embargo a partir de una operación modalizadora, dependiente de una actitud subjetiva. Esta perspectiva corresponde entonces, ante todo, a una esfera a la vez epistémica y ética, relacionada con las áreas del conocimiento y la verdad, respectivamente. Por otra parte, sin embargo, la gravitación fundamental de la actitud subjetiva extiende los alcances de este concepto a otros dominios, tales como los de la retórica y la argumentación. De este modo, los autores llegan a mencionar, en el mismo artículo, la relación del «creer» con el «hacer creer», que da lugar al surgimiento de estrategias retóricas de persuasión y aun de

manipulación del receptor, las cuales pueden ser abordadas desde el ángulo de la teoría argumentativa.

En lo que respecta al discurso histórico, White, en su trabajo «The Poetics of History» llama la atención sobre la presencia de un componente fictivo en toda representación de lo real, y sobre las posibilidades de re-creación ficcional de todo suceso histórico, por medio de estrategias discursivas de construcción textual. Estas observaciones retoman en alguna medida la tradicional distinción aristotélica entre «poesía» e «historia». Tal distinción señala que la poesía resulta más universal y filosófica que la historia, la cual se dedica sólo al estudio de lo que es y sucede. La poesía, entretanto, al moverse dentro de la categoría de lo posible, puede construir y re-crear elementos esenciales de la historia a través del principio de mimesis –vocablo traducido, de acuerdo con los distintos criterios de interpretación de la crítica aristotélica, como «imitación», «re-creación» o «re-elaboración»–. White llama precisamente la atención acerca del manejo de recursos retóricos propios de la elaboración política, en todo enunciado histórico. El uso de tales recursos convierte al texto así producido en una reconstrucción interpretada de aquella realidad que le sirve a la vez como soporte y como punto de anclaje referencial del discurso. Esta poética de la historia se advierte, en efecto, con gran nitidez, en la historiografía grecolatina del período clásico. Así, por ejemplo, en la obra salustiana, encontramos que la reelaboración poética no sólo es admitida, sino también valorada positivamente por emisor y receptores, para quienes el discurso histórico conserva siempre cierta distancia con respecto a la categoría de lo real, y se acerca más al dominio de lo verosímil, que engloba dentro de sí la categoría de lo posible. Tal concepción se extiende a lo largo de distintos períodos de la cultura de Occidente, cobrando un auge especial en el Renacimiento, hasta el advenimiento del positivismo, cuando empezó a otorgarse importancia al concepto de «objetividad». Tanto Hayden White (1973) como Barthes (1968-1970) en trabajos diferentes, insisten en el carácter relativo de dicho concepto, y en la existencia de procesos de re-elaboración discursiva en la tarea de todo historiador, que llegan a producir una «ilusión de objetividad» lograda mediante la reconstrucción poética. Esta «ilusión» reemplaza entonces a la trasposición directa de la realidad objetiva, enunciada por el positivismo como principio generador del discurso histórico.

La categoría de lo «verosímil» constituye, por su parte, uno de los resortes fundamentales en la articulación del universo fictivo. Conviene recordar en este punto la distinción entre lo «ficcional» y lo «fictivo», señalada por

Reisz de Rivarola en su artículo sobre la ficcionalidad y la referencia en el texto literario (1979). Allí, la autora remarca, como rasgo distintivo de la fictividad, la «modificación de la modalidad de esencia del universo real», mientras que ubica la categoría de lo ficcional dentro del ámbito de la situación comunicativa, a partir de la cual surge como instancia básica de desdoblamiento. Es decir que el dominio de lo fictivo incluye la presencia de operaciones transformadoras de los elementos constitutivos mismos de la realidad, en tanto que lo ficcional corresponde fundamentalmente a la esfera de los juegos de discurso, dentro de la cual se generan duplicaciones y estrategias reflexivas, que afectan a la esfera misma del enunciado. Se crea de este modo una arquitectura textual basada en desdoblamientos autorreferenciales sobre la instancia misma del discurso.

También en relación con el problema de la ficción y la creencia, Mannoni, en un estudio sobre lo imaginario (1973) se refiere, desde una perspectiva psicoanalítica, a las operaciones analógicas de construcción de todo mundo posible, a las que caracteriza como asociaciones comparativas. Alude de tal manera al «como si» que interviene en la articulación de lo imaginario, y que funciona como nexo decisivo entre el saber —y su correlato inmediato, el horizonte del no saber— y la construcción de un universo hipotético, fundado en mecanismos de creencia. Este universo constituye, en efecto, una entidad duplicante, generada a partir de una vinculación analógica con el mundo real. Del mismo modo que Reisz, este autor considera como estrategia fundamental de organización de todo mundo posible, la operación de desdoblamiento, con un mayor o menor grado de ajuste a la esencia de lo real, de acuerdo con una serie de variables.

### Ficción, historia y creencia en el relato folklórico

En el relato folklórico, la situación enunciativa que se genera es ya de por sí también una instancia duplicante. Ella consiste, en efecto, en un acto de comunicación en el cual el enunciadador primario, en una relación de coparticipación dinámica con su auditorio que comparte con él una misma circunstancia espaciotemporal y un universo simbólico común de saberes, se desdobra en un sujeto secundario que actúa como fuente generadora de un «mundo posible» de ficción.

Según destaca Mignolo en su artículo «Semantización de la ficción literaria»<sup>5</sup> —en el que retoma los puntos fundamentales de la conceptualización de

Reisz de Rivarola sobre el discurso ficcional—, este primer desdoblamiento de la fuente emisora es un demento suficiente para que todo el circuito comunicativo se ficcionalice. Como señalamos en trabajos anteriores,<sup>6</sup> las fórmulas de apertura y cierre proporcionan indicios inequívocos del mencionado desdoblamiento del polo emisor. De la misma manera, las interrogaciones y otras marcas conativas dirigidas al auditorio del acto enunciativo primario, ponen de manifiesto la tensión entre el receptor intratextual, construido en el «mundo posible» del relato, y el receptor empírico, ubicado en una situación histórica concreta. Estas observaciones nos han proporcionado el fundamento para proponer un método de análisis del relato folklórico, basado en el examen de los procedimientos de duplicación contextual incluidos en el texto (ver, al respecto, Palleiro 1990). Nos interesa ahora desarrollar un aspecto particular de tal propuesta, que se refiere precisamente a los recursos de construcción de un universo verosímil.

En esta construcción intervienen, según nuestra hipótesis de trabajo, elementos intimamente vinculados con la experiencia histórica del grupo en el que el relato se genera, y con el conjunto de creencias que le otorga su particularidad cultural, reelaboradas en un espacio de ficción. En las versiones de nuestro corpus, podemos advertir en efecto continuas remisiones al contexto, bajo la forma de alusiones, comparaciones y preguntas retóricas, así como también de recursos de orden mímico y gestual, que constituyen indicios de un proceso de articulación del texto a través de la recreación analógica de elementos del entorno. De este modo, por ejemplo, en el relato de Joaquín Peralta, «Cuandu el zórru y el quirquincho s'hicièron compádreh», correspondiente al tipo nº 291 de Aarne-Thompson, «Deceptive tug of war», encontramos las siguientes referencias al contexto: «Qui una güélt', el zórru y el quirquincho s'hicièron compaádreh... han èmpèzàu hacer àhi traatóh... asì, tràbaájuh, y sièmpr' el quirquincho lu enbromàb'... al zoórro [...] Doña Marí' er' una señòra de cámpo, qui a lah gállínah, lah làrgaába... y 'htában en el bàsural, asì, por àhi àlrededòr de la casa, lah gállíínah, comu ehtàn aquí, ¿vé?, por àlrededòr. [El informante señala con su dedo índice unas gallinas.]»<sup>7</sup> En ese fragmento, se evidencia con claridad la construcción analógica del texto a partir de una comparación explícita con el entorno («... 'htaban... por àhi... comu ehtàn aquí...»). Tal confrontación está reforzada por la deixis, tanto de orden lingüístico como mímico-gestual. Cabe destacar al respecto la presencia de una tensión entre dos sistemas de organización deíctica, textual y contextual. En un artículo ya citado, Mignolo (1981) se ocupa precisamente del estudio de los

desdoblamiento en el sistema de deixis, a los que considera como huellas inequívocas de la duplicación de la instancia emisora, y a la vez como fuente generadora de mecanismos de ficcionalización de todo el circuito comunicativo. Tales desdoblamientos, que aparecen en el texto literario como elementos implicados en la cadena discursiva, se manifiestan con nitidez en el acto narrativo folklórico, el cual se caracteriza por la superposición duplicada de un hecho de comunicación primario y de la articulación secundaria de un universo de ficción. Es por ello por lo que el estudio analítico del relato folklórico puede contribuir, según opinamos, a esclarecer problemas de teoría analítica, relacionados con los procesos generales de articulación del discurso narrativo ficcional. La comparación explícita con el contexto nos remite también al «como si», considerado por Mannoni como estrategia fundamental de construcción de un universo imaginario, a partir de una asociación analógica con el referente real. Identificamos también, en el fragmento analizado, personajes y acciones de la vida cotidiana de una comunidad rural, que se ubican en un ámbito de rasgos similares a los del entorno de producción y recepción. Aparece así en el texto la mención de «doña María», caracterizada como «una señora de campo», que se ocupa de largar las gallinas en un basural cercano. Esta mención da lugar al anclaje referencial concreto en la circunstancia enunciativa, logrado mediante el recurso de la comparación. Dicho anclaje está reforzado además por una interrogación dirigida al receptor primario («¿vé?»), cargada de un énfasis conativo especial, y que encierra además una fuerza directiva, encaminada a orientar y asegurar la atención del auditorio. Tal interrogación constituye también un recurso de incorporación del oyente primario en el espacio secundario del relato, que se vincula con los desdoblamientos de la fuente receptora característicos del enunciado ficcional.

Todos estos elementos actúan además como estrategias argumentativas, encaminadas a persuadir al auditorio acerca del carácter verosímil del relato, a través de la conexión directa del mundo narrado con el universo de referencia del ámbito de narración. De este modo, la alusión a la señora de campo y a situaciones y tareas cotidianas es un recurso de acercamiento, que facilita a los oyentes la eficaz decodificación del mensaje, mediante el ejercicio de conexiones analógicas con su propio entorno, similares a las realizadas por el emisor en el acto de codificación. Esta similitud pone de manifiesto la existencia de un universo de competencias compartidas entre el narrador y su auditorio, que transforma el hecho narrativo folklórico en acto de afirmación de la identidad grupal.

La remisión a un universo de competencias compartido se advierte también en el plano simbólico de las ideas y creencias. De este modo, por ejemplo, encontramos referencias a la relación de compadrazgo entre el zorro y el quirquincho, y a la celebración de «tratos» entre ambos. Dicha relación constituye, en la comunidad de origen del relato, un vínculo religioso-cultural que da lugar al surgimiento de lazos de asociación, cooperación y asistencia mutua entre las partes. Al mismo tiempo, la alusión a los «traátoh» se conecta también, a través de una vinculación intertextual, con el motivo del contrato con el diablo, de hondo arraigo en el folklore local. Así, en una entrevista con Marino Córdoba, centrada en la explicación del rito de la salamanca —que consiste esencialmente en la celebración de un pacto con el diablo— encontramos una curiosa mención al quirquincho y al zorro: «... y dicen que por ésu eh tan vivaraácho. 'I quirquínchu, qu' èh porqui h' aprendíu lah dèhtreézah del diaáblu... y que por éso, loh que sàben còntár èsoh cuéntoh del quirquincho con el zóro, que dicen que lo sábe jòder sieémpre, al zoèrru, en esoh trátoh que tiène con él...»<sup>8</sup>

Ello pone de manifiesto entonces, una vez más, el proceso de construcción del texto a partir de conexiones intertextuales de vinculación analógica con el contexto de producción y recepción\*.

El fragmento citado adquiere además, dentro de la mencionada entrevista, el valor de un recurso argumentativo de consenso, presentado como prueba testimonial avalada, a través del «dicen», por la autoridad polifónica de la comunidad. El «dicen» es en efecto una forma declarativa introductora que interpone una distancia entre el enunciador y el enunciado, y atempera así toda carga subjetiva, así como también todo énfasis asertivo individual, los cuales son reemplazados por la plurivocidad intersubjetiva del grupo. Tal plurivocidad aparece como sostén de una creencia compartida, referida en este caso a la vinculación de las habilidades del quirquincho con un origen demoníaco. Dicha vinculación establece así un nexo entre el mundo de ficción de los relatos y el universo de creencias del grupo, que interviene de manera activa en el proceso de construcción textual.

\* Entendemos aquí por «intertextualidad» la relación de un enunciado con otros anteriores o posteriores, en un sentido amplio que comprende también los textos transmitidos por vía tradicional. De hecho, nos referimos aquí, específicamente, al conjunto de enunciados orales que conforman una red interdiscursiva en la cual se plasman los elementos constitutivos de la identidad del grupo, y que configuran por ende su patrimonio de cultura tradicional.

En una anécdota narrada por otro de nuestros informantes, el «Tata» Duarte, hallamos también una conexión asociativa con los relatos del zorro y el quirquincho. Dicha anécdota surge a partir de la evocación de una historia de vida de su padre, como se advierte en la secuencia introductoria del relato que transcribimos a continuación: «...lah còsah mifah.. se básan en lah hihtoóriah de mí paádrí... andànd' en el cámpo... vèrlu al quirquincho peliàr con una víbora... y resihtírse a l'atración...».<sup>9</sup> Este fragmento funciona como un marco general, en el cual se tematiza una anécdota particular que narra el enfrentamiento de su padre con una víbora. El enmarcado se encuentra también en el cierre del relato, el cual aparece de este modo como narración ejemplificadora de una afirmación general, cuya validez es probada por la anécdota.

Como dijimos ya en trabajos anteriores (Palleiro, 1990), la presencia de este marco inicial y final funciona también como recurso de ficcionalización del enunciado. Ciertamente, de acuerdo con las consideraciones efectuadas por Lotman en su estudio sobre el valor modelizante de los conceptos de «fin» y «principio»,<sup>10</sup> las cláusulas iniciales y finales actúan como técnicas de enmarcado, que delimitan los alcances del universo secundario del relato, al separarlo del co-texto coloquial primario precedente y siguiente. Las fórmulas del relato folklórico poseen también este valor de modelo estructural continente, por su carácter esencialmente tipificador, que no excluye sin embargo su capacidad dinámica de transformación de acuerdo con las variables contextuales. Ellas proporcionan entonces el marco inicial y final, y actúan de este modo como operadores de entrada y salida en el «mundo posible» del texto, regido por relaciones reflexivas de duplicación autorreferencial. Notamos de tal manera, en el cierre de la versión que ahora nos ocupa, un claro paralelismo con la secuencia de apertura, que adquiere así el mencionado valor de una fórmula final, en la que se vuelve a insistir en la conexión del relato con la historia: «...y por ésu, en lah hihtoóriah, se lu hace gånar sieémpre al quirquincho, con el zòrru... por eh' hàbilidad que tièn' él, de resihtírse a l'atración». Puede establecerse, en este fragmento, una vinculación intertextual con el conjunto de relatos del zorro y el quirquincho, que son clasificados aquí como «hihtoóriah».

Con respecto al problema de la historia, merecen recordarse ciertas consideraciones del ya citado White. Este autor señala la presencia, en el discurso histórico, de lo que él denomina «las ficciones en la representación de lo real».<sup>11</sup> Llama la atención así sobre la existencia de procesos de reelaboración empleados en toda presentación de material histórico, que dan lugar a la

articulación de un enunciado que guarda, con respecto a la realidad que le sirve como base, una relación mediatizada, en la medida en que es sometido a operaciones retóricas de construcción ficcional.

En el fragmento que nos ocupa, la clasificación de «hihtoória» manifiesta la intención del informante de presentar y cerrar el relato destacando su cualidad veritativa. En efecto, la conexión con la esfera semántica de la verdad constituye también una de las características del discurso histórico. En el fragmento, tal condición de historicidad es atribuida a la totalidad de las narraciones acerca del zorro y el quirquincho, que forman parte del conjunto de enunciados constitutivos del patrimonio cultural de la comunidad de origen del relato. La anécdota particular es asimilada de tal modo a este conjunto de relatos y esta asimilación —que podría llegar a resultar, en cierto modo, paradójica— revela el carácter relativo del concepto mismo de «historia», reconocido de manera intuitiva por el mismo informante. En efecto, éste llega a incluir espontáneamente, dentro de una misma categoría, la narración de una experiencia vivida y los relatos recibidos por vía tradicional, catalogados en las taxonomías usuales como «cuentos».

De acuerdo con la presentación dada, el narrador utiliza, para construir su relato, técnicas y recursos destinados a crear lo que Barthes llama una «ilusión» de verdad. El principal de ellos es la referencia a personajes de existencia comprobable en la comunidad de origen del relato. Recurre también a alusiones a elementos del entorno, y a descripciones explicativas vinculadas con objetos y situaciones del contexto. Todos estos recursos actúan de tal modo como estrategias argumentativas, dirigidas a crear un efecto particular sobre el auditorio. Ciertamente, la instancia de recepción interviene de manera decisiva en la construcción retórica del discurso. Es así como el narrador, al enunciar su discurso, tiene en cuenta el hecho de que la consideración de su relato como un hecho verdadero por parte del auditorio depende fundamentalmente de una recepción adecuada. Lo cual es un factor relativamente independiente de la ocurrencia real y puntual del suceso. Intenta entonces articular un enunciado verosímil, capaz de generar una actitud favorable en sus oyentes.

También Marino Córdoba, en un segmento de la entrevista incluido a continuación del último fragmento citado, efectúa la siguiente distinción categorial: «...y que por eso, Ioh que saben còntár èsoh cuéntoh del quirquincho con el zòrru, que dicen que lo sábe jòder sieémpre, al zòrru... Pero que lo pása 'n la Sàlamánca, no sòn cueéntoh, qu' è' cieérto... qu' èso nu éh còsa, de cuéntoh, qu' eh un ríto qui hay que pásár... però di ahí, la génte dèhpue' sáca

lah hihtoòriah y loh cueéntoh para còntaár...»<sup>12</sup> En este texto, el informante, en un ejercicio metadiscursivo, realiza una diferenciación entre tres categorías fundamentales: «historia», «cuento» y «rito». Aparece bien clara aquí la separación del cuento de lo que Greimas denomina «la categoría modal de "certeza"». <sup>13</sup> El informante, en efecto, vincula explícitamente el rito con la esfera semántica de lo «cierto» y, por lo tanto, de la creencia —de acuerdo con la delimitación conceptual del citado Greimas—, en oposición a los «cuentos» e «historias». Estos últimos son separados por el informante del rito, al que asocia con el dominio cognoscitivo de las competencias. El discurso ritual, tal como lo caracteriza el informante, se inscribe dentro del conjunto de enunciados correspondientes a un área epistémica precisa, representada en este caso por los conocimientos necesarios para cumplir de manera adecuada con los «pasos» de la ceremonia de iniciación. Los cuentos y las historias, por el contrario, se conectan con el dominio específico de la enunciación. Así, el informante distingue claramente lo «qu' e' cieérto... qu' eh un ríto qui hay que pàsár...» de «lah hihtoòriah y loh cueéntoh para còntár», que corren en boca de «la génte». Tal distinción lleva implicada además una diferenciación entre los saberes endotérico y exotérico, representados respectivamente por el conocimiento de las prácticas rituales, y por lo que «la gente *sáca*.. para còntár». El lexema «sacar», aquí empleado, incluye ciertamente, dentro de su contenido semántico, el concepto de extraer elementos de un espacio para llevarlos a otro, y se relaciona precisamente con la traslación del dominio cognoscitivo del ritual endotérico, caracterizado por la rígida trabazón estructural de un conjunto de enunciados, hacia el dominio de la enunciación, cuyo rasgo distintivo es por el contrario la exteriorización y la actualización dinámica. Notamos además que, en el fragmento, los cuentos son asociados con las «hihtoòriah». Ambos son clasificados por el informante como especies pertenecientes a la categoría de la narración ficcional, en oposición al rito, que se vincula, según acabamos de ver, con el dominio de lo verdadero. Ello pone de manifiesto su conciencia intuitiva de la conexión del discurso histórico con la esfera de la fictividad, que se refleja tanto en la construcción ficcional del discurso, como en la transformación fictiva del componente referencial de su mensaje. Tal percepción intuitiva, aquí expresada, coincide entonces con la teorización de White, basada en el estudio de los procesos retóricos empleados en toda relación histórica, y aun en el discurso historiográfico. De acuerdo con el informante, en síntesis, mientras que el rito se conecta con la creencia, los cuentos y

las historias se presentan como especies narrativas análogas, relacionadas con el discurso de ficción.

Sin embargo, en la confrontación intertextual concreta del enunciado de la entrevista con las versiones de nuestro corpus, llegamos a advertir otra serie de similitudes, que nos llevan a reflexionar de una manera más compleja acerca de los alcances y restricciones de toda taxonomía de discursos. Encontramos así, por ejemplo, una notable semejanza entre un fragmento de la versión de Diego Núñez, «L' hihtória de cuàndu el sápo si ha calu del cieélu», correspondiente al tipo nº 225 de la clasificación de Aarne-Thompson. «The crane teaches the fox to fly», y ciertos «pasos» del ritual de la salamanca, tal como los describe el mismo informante Marino Córdoba. Ello se evidencia con claridad en las siguientes citas, pertenecientes a cada uno de los siguientes textos: «...y l' águila la dà güeélt'. a la guitaárr'. y càì el saápu... y que por éso le han sàliu al sápu esah mànc'ah en el lómu, en el pèchu... 'n el cògoót', en tòdah paárteh... por lah márc'ah d' esa càída...». (D. O. Núñez).<sup>14</sup> «..El saápu... habià sídu 'n cantór... qui habià ídu a una fiéhta de la sàlamaánc', y que nu ha cùmplídu con tòdu el rítu, con tódo lo qui haciàn toódoh en èsa fiéhta... y si h' èhcondídu adèntro di una guitaárra, y entònceh, el diáb'lo lo càntigó y lo convirtiò 'n un sápo... llenu de maánc'ah...». (M. Córdoba).<sup>15</sup>

Ambos fragmentos presentan, según vemos, una relación explicativa de la causa de las manchas del sapo, propia de la leyenda etiológica.<sup>16</sup> Esta especie narrativa es caracterizada, en efecto, en las taxonomías genéricas usuales, como un relato vinculado con acontecimientos del orden natural, referido a una instancia originaria, a la luz de la cual se establece una conexión causal del hecho narrado con una serie de sucesos ocurridos en el eje diacrónico de la dimensión histórica. En nuestro *Corpus General de Narrativa Folklorica Riojana*, hemos recogido un total de seis versiones que desarrollan este tipo narrativo.<sup>17</sup> De ellas, cuatro han sido clasificadas por los informantes como «historias», y dos, como «cuentos». Esta oscilación categorial se relaciona, según nuestra hipótesis, con el mayor o menor grado de conciencia de la elaboración ficcional del discurso por parte de los distintos narradores. Las semejanzas y coincidencias entre narraciones ubicadas en distintas especies categoriales dentro de una taxonomía narrativa ponen de manifiesto, sin embargo, la presencia de un proceso de construcción análogo en todos ellos, con una diferencia de intensidad en cuanto al empleo de las mismas estrategias constructivas. De tal modo, por ejemplo, en el citado fragmento del informante Marino Córdoba, el eje de interés fundamental está puesto en la falta de

eficacia del sapo para cumplir con un rito, al que el narrador adhiere, en términos de creencia.<sup>18</sup> En la versión de Diego Oscar Núñez, por el contrario, el «point» se focaliza en la caída del sapo desde el cielo, provocada por el descubrimiento de su escondite, realizado por el águila. Tal focalización está destacada en el texto por lo que Weinrich denomina un «cambio de actitud locutiva»<sup>19</sup> evidenciado por el paso del pretérito perfecto «de narración», al presente «de comentario», de acuerdo con la terminología de este autor. Este uso del presente posee en el texto un valor actualizador, que tiene así por efecto el acercamiento de la acción narrada a la temporalidad concreta del receptor. El juego de alternancias temporales otorga al relato una profundidad constructiva, que permite focalizar y poner en relieve determinados núcleos temático-composicionales —en este caso, el de la caída del sapo—. Con referencia al problema de la creencia en este universo textual, es oportuno recordar aquí las consideraciones efectuadas al respecto por Linda Dégh, en su artículo «Legend and belief».<sup>20</sup> En él, la autora destaca la presencia de un distanciamiento del narrador con respecto a una adhesión total, en términos de creencia, al discurso por el narrado, en el proceso constructivo de la leyenda. Ello se advierte en las versiones de nuestro corpus y aun en el texto de la entrevista con el informante Marino Córdoba, en la cual la fuerza asertiva de la afirmación del carácter veraz del discurso narrador aparece muchas veces atenuada por la remisión al «dicen» de la voz comunitaria, que interpone una distancia entre el compromiso del enunciador individual y el testimonio colectivo que autoriza el enunciado. En el fragmento que ahora nos ocupa, relativo a las manchas del sapo y a su conexión con el rito iniciático de la salamanca, el informante utiliza, para introducir el relato, el pretérito pluscuamperfecto («... el saápu... *habia sídu 'n càntór...*»). Esta forma verbal adquiere un valor desrealizante, que contribuye a remarcar la ya mencionada distancia enunciativa del emisor con respecto al discurso narrado. Se trata así de un valor modal, que agrega al enunciado un matiz dubitativo, y pone de manifiesto la relatividad de la creencia.

### Conclusiones: hacia un replanteo del problema de las conexiones entre ficción, historia y creencia

Advertimos aquí la necesidad de un replanteo del problema de la conexión entre ficción, historia y creencia, a la luz del análisis de los procesos de construcción textual de las distintas especies narrativas.

Retomando nuestra caracterización inicial del relato folkórico, señalamos como uno de sus rasgos distintivos la articulación de un universo en el que se re-crean, mediante técnicas y estrategias retóricas de construcción referencial, los elementos constitutivos de la identidad cultural del grupo. En tal construcción intervienen, de manera relevante, tanto la experiencia histórica como el patrimonio simbólico de las ideas y creencias de dicho grupo, reelaborados en un mundo posible, mediante procedimientos de textualización ficcional. Este mundo posible es presentado ante el receptor, por medio de recursos argumentativos dirigidos a producir un efecto de realidad, como un universo verosímil. Con tales recursos, el narrador intenta además persuadir al auditorio endo y exogrupal acerca de la validez del conjunto de ideas y creencias que conforma el patrimonio cultural comunitario, y que le otorga su identidad diferencial frente a otros grupos.

El grado de reelaboración de estos elementos culturales guarda estrecha relación con la mayor o menor conciencia del enunciador del carácter ficcional de su enunciado, que se traduce a su vez en una mayor o menor complejidad en la articulación retórica de su discurso. Tanto los «cuentos» como las «historias», «leyendas» y «sucedidos», surgen a partir de la recreación analógica de aspectos esenciales de la realidad histórica, social y cultural. Todas estas especies narrativas presentan entonces, con mayor o menor nitidez, un cierto grado de ficcionalidad, que va desde el extremo más radical de «una modificación fictiva de la modalidad de esencia del universo real», para decirlo en términos de Reisz de Rivarola,<sup>21</sup> hasta un proceso de construcción más simple, que consiste en la duplicación ficcional explícita, basada en la confrontación analógica directa de la comparación. La creencia interviene en dichas especies, no tanto en el sentido estricto de afirmación veritativa exacta de la ocurrencia concreta de los sucesos narrados, sino en el sentido amplio de adhesión a un universo cultural y simbólico, cuya validez es sostenida y defendida como demento de identificación grupal. Ella actúa de este modo como resorte decisivo en la construcción referencial del enunciado, que genera transformaciones en los estereotipos enunciativos fijados a lo largo del proceso de transmisión oral. Esta posibilidad de transformación de los relatos de acuerdo con el universo simbólico de ideas y creencias del grupo es lo que asegura su vitalidad y la continua actualización y adecuación dinámica de los patrones cristalizados por el uso tradicional a distintos lugares y circunstancias, y a esquemas cosmovisionales diferentes. En todos ellos, además, están presentes las categorías de «ficción», «historia» y «creencia». La experiencia social e histórica

del grupo interviene, según vimos, como elemento modificador de los tipos narrativos universales. Por su parte, el narrador propone en el relato un modelo de mundo, articulado mediante recursos retórico-argumentativos de elaboración ficcional, dirigidos a persuadir al auditorio y asegurar así una eficaz recepción. En este modelo están implicadas las ideas y creencias que integran un patrimonio cultural comunitario, y que encuentran en la matriz narrativa un vehículo de expresión adecuado, a causa de su esencial flexibilidad y de su carácter de espacio verbal de convergencia de una pluralidad de redes intertextuales.

## NOTAS

- 1 Se trata del *Corpus General de Narrativa Folklórica Riojana*, presentado como parte de nuestra Tesis de Doctorado ante la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1991.
- 2 Susana Reisz de Rivarola, «Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria», *Lexis*, III, nº 2, 1979, 99-169.
- 3 María Inés Palleiro, «Clasificación de versiones dadas por los informantes», *Corpus General de Narrativa Folklórica Riojana. Versiones analizadas*, pp. 60-61.
- 4 Algirdas J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, 1982, p. 95.
- 5 Walter D. Mignolo, «Semantización de la ficción literaria», *Dispositio* V-VI, nº 15-16, 1981, 85-127.
- 6 María Inés Palleiro, «El relato folklórico: un mensaje plural», *Revista de Investigaciones Folklóricas* nº 5, 1990, 29-35.
- 7 María Inés Palleiro, *Corpus General de Narrativa Folklóricas. Cuentos de animales*, II, pp. 55-58.
- 8 Entrevista realizada a Marino Cárdoaba acerca del rito de la Salamanca, en María Inés Palleiro, *Corpus General de Narrativa Folklórica Riojana. Versiones analizadas*, pp. 50-58. La cita del fragmento se encuentra en la página 57.
- 9 María Inés Palleiro, *op. cit.*, nota 7, pp. XII-XIV.
- 10 Jurij Lotman, «Valor modelizante de los conceptos de «fin» y «principio»», *Semiótica de la cultura*, 1974/1979, pp. 199-204.
- 11 Hayden White, «The Poetics of History», *Metahistory*, 1973.
- 12 María Inés Palleiro, *op. cit.*, nota 8.
- 13 Algirdas J. Greimas y Joseph Courtés, *op. cit.*, nota 4.
- 14 María Inés Palleiro, *op. cit.*, nota 7, pp. 3-4.
- 15 María Inés Palleiro, *op. cit.*, nota 8, p. 56.
- 16 Véase la explicación de esta categoría genérica en Susana Chertudi, «Las especies literarias en prosa», *Folklore Literario Argentino*, 1959, pp. 49-73, especialmente pp. 69-70.
- 17 María Inés Palleiro, *op. cit.*, nota 7, pp. 9-15.
- 18 María Inés Palleiro, *op. cit.*, nota 15.
- 19 Harald Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, 1981, p. 71.
- 20 Linda Dégh y Andrew Vazsonyi, «Legend and belief», *Folklore Genres*, ed. by Dam Ben Amos, Austin, Texas, 1976. Publication of the American Folklore Society, 93-123.
- 21 Susana Reisz de Rivarola, *op. cit.*, nota 2.

## La seducción de la muerte: un modelo de actuación

María Inès PALLEIRO

### Introducción

En este trabajo, nos proponemos estudiar la construcción textual de la figura de la Muerte en dos versiones de narrativa oral correspondientes a distintos contextos; uno perteneciente al ámbito urbano de la ciudad de Buenos Aires<sup>1</sup>, y el otro, a una zona rural de la provincia de La Rioja.

A través del análisis comparativo, intentaremos observar la gravitación de universos diferentes de ideas y creencias en la articulación de ambos relatos. Para ello, recurriremos también a la confrontación intertextual con otras producciones discursivas que integran el acervo cultural de cada grupo.

Ello nos permitió acercarnos a las modalidades de construcción del «mundo posible» de cada comunidad enunciativa, plasmado en un espacio verbal que reúne un conjunto de saberes entretreídos en un entramado textual en el cual se reelabora un universo de creencias, por medio de procesos constructivos de recreación ficcional.

### El modelo universal y su dinámica de variación

La personificación de la Muerte constituye un motivo profundamente arraigado en el folklore universal. Se encuentra así registrado en el Índice General de Tipos Narrativos de Aarne-Thompson con el nº 332: «Codfather Death»<sup>2</sup>. Este modelo referencial estereotipado –tanto en el plano de la arqui-

ectura textual como en el de la realización enunciativa— presenta, sin embargo, variaciones fundamentales, de acuerdo con las características de cada contexto cultural en el que se actualiza. Analizaremos aquí dos relatos, uno recogido en el ámbito rural de la localidad de Cuipán, provincia de La Rioja, en 1989, y otro, en el entorno urbano de la ciudad de Buenos Aires, en 1991. A través de la confrontación contrastiva, intentaremos aproximarnos a los procesos de construcción referencial de los relatos, a los que consideramos como exponentes del modelo cultural que los sustenta. Trataremos entonces de identificar, a través del análisis, los elementos contextuales que gravitan en su articulación textual y discursiva, con el objeto de observar la incidencia de estas variaciones en la organización del mundo narrado.

Los dos relatos tienen como «point» o eje central el encuentro de un personaje del sexo masculino con una figura femenina asociada con la Muerte, y en ambos reviste una importancia fundamental el motivo del disfraz. Este encuentro tiene en los dos casos, para el protagonista, consecuencias nefastas, que llegan a provocar su destrucción. En el relato riojano, la acción se ubica en el ámbito de una celebración comunitaria, efectuada de acuerdo con los usos y costumbres locales. Ésta consiste en una reunión nocturna muy concurrida, en la que se sirven comidas típicas, acompañadas por música y baile («una nóchi habi' una fiehta, 'n el bárrio... qu' ib' habèr loócru, y èmpañaáda, y vïnu, y mucho baáile... y tòda la génte...»<sup>3</sup>).

En el relato urbano, el conflicto se circunscribe al ámbito privado de un hotel, en el que se produce un encuentro sexual entre el protagonista y una mujer, también en horas nocturnas. La acción transcurre además en Brasil —lugar frecuentemente asociado con la permisividad sexual—: «..un tipo... se fue al Brasil, conoció una mina, se la llevó al hotel, pasó la noche... a la mañana se levantó, la mina no estaba más..., y en el espejo del baño, con un rouge... decía: «Bienvenido al club del Sida», una cosa así...». De este relato, registrado en una entrevista realizada a jóvenes de clase media de la Capital Federal —en su mayoría, estudiantes universitarios, de diecinueve a veinticinco años— recolectamos varias versiones, narradas en relación con el problema del Sida, que fue el eje central del diálogo.

La versión riojana fue recogida en una reunión de vecinos de distintas edades —entre diez y sesenta años— dedicada a la narración de una serie de relatos protagonizados por Pedro Ordimán —personaje caracterizado por su sagacidad y astucia, similar al «pícaro» de la literatura popular hispánica.

La versión riojana fue clasificada como «cuento», mientras que el relato urbano fue narrado como un caso de ocurrencia real. Todas estas semejanzas y diferencias tendrán su repercusión en el proceso constructivo de ambas versiones, como veremos más adelante.

En la versión riojana, el conflicto central está dado por el enfrentamiento del protagonista con la Muerte, de la que trata de huir, utilizando su astucia, encubriéndose tras la apariencia de un disfraz («... como sabía qu' ib' ír la Muerte, se pèló, se sacò loh bigoóteh... y la Muerte lu eligió jùhtu a eél, y le diju: «-¡Aquèl peladiútu, que vènga par' acá!-» y se lu ha llevàu, nomaáh, la Mueerti, que lu habiá cònocidu a Peédro, qu' ehtàba toòdo pèládo»<sup>4</sup>).

El eje temático del relato consiste entonces en el intento frustrado de engañar a la Muerte por medio de encubrimientos y ardidés. El disfraz sirve entonces al protagonista como instrumento para el engaño, que resulta finalmente inútil. Ello es subrayado por el narrador en la «coda» final del relato, que destaca la imposibilidad de vencer a la Muerte con engaños. Esta coda otorga al relato un carácter ejemplarizante, cuyo sentido analizaremos luego. Aparece aquí la contraposición entre realidad y apartencia, unida al recurso de la astucia, que constituye una característica propia del personaje de Pedro Ordimán. Este relato es presentado así como una de las unidades de una serie episódica, correspondiente al ciclo de Pedro Ordimán. Todas las versiones de distintos informantes que integran esta serie tienen como demento común, precisamente, la astucia del personaje, que le permite enfrentarse con diversos obstáculos. Los demás relatos finalizan con la victoria de Pedro Ordimán, y sólo la versión que nos ocupa refiere su derrota frente al adversario sobrenatural de la Muerte. Ello se vincula, según veremos, con un universo particular de creencias, que gravita de modo decisivo en el proceso de construcción textual.

En el relato urbano, del que registramos tres versiones, el punto central consiste en el reconocimiento del protagonista de la huida de su compañera sexual, quien deja tras de sí un mensaje escrito en un espejo. Este mensaje expresa la relación de la mujer con el «mundo del Sida», y advierte en consecuencia la inminencia del contagio del protagonista. Por medio de este mensaje, se explicita la conexión de la mujer con el mundo de la muerte —con el que se asocia inevitablemente la enfermedad del Sida—. El mensaje en el espejo da lugar a una resemantización de la acción narrada, según la cual el encuentro con la mujer puede interpretarse como una forma de seducción de la Muerte, que recurre a la atracción sexual como medio para provocar la destrucción

física del protagonista. Se trata aquí también, entonces, de un mecanismo de disfraz, en el cual la apariencia erótica encubre una esencia tanática y aniquiladora.

Tanto en el relato urbano como en la versión riojana, encontramos el tratamiento del motivo del encuentro de un hombre con la Muerte en relación con la contraposición entre esencia y apariencia, asociada con el problema del enmascaramiento y el disfraz. En el relato riojano, sin embargo, quien modifica su apariencia es el protagonista, en un intento de escapar de la muerte, mientras que en el texto de las versiones urbanas, es la Muerte la que ejerce, a través de una figuración femenina, un acto de seducción sobre el protagonista, para incitarlo a un encuentro sexual que lo llevará a la desintegración física.

En los dos relatos, podemos advertir claramente la gravitación de un universo de creencias en su proceso constructivo. La versión riojana constituye así casi un «enxemplo» en el sentido que le otorga Welter a este término, en sus estudios sobre literatura medieval<sup>5</sup>. La acción narrada actúa de tal modo como soporte de una afirmación doctrinal, relativa a la imposibilidad de vencer a la Muerte por medios humanos tales como el engaño y la astucia. El relato urbano pone de manifiesto aspectos relacionados con el tabú del sexo, y con los peligros que acechan a quienes entablan una relación sexual con personas desconocidas. Se trata así también, en cierto sentido, de una narración ejemplificadora, que encierra cierto contenido ético, vinculado con pautas de regulación y control social de comportamientos sexuales. Tal contenido semántico de los relatos se refleja con nitidez en su proceso constructivo, como podremos ver a continuación.

En la versión riojana, la importancia fundamental de la contraposición entre esencia y apariencia está remarcada a través de la acumulación de procesos descriptivos. Se describe entonces, como ya hemos visto, el ámbito festivo en que transcurre la acción, que reviste las características de una celebración comunitaria, así como también el aspecto físico del protagonista, y su disposición anímica para enfrentar a la Muerte («y el Pédro 'htàba muy sèntaádo, trànquilo, porque... ehtába toòdo pèlaádo»)<sup>6</sup>. Esta descripción sirve de base al narrador para establecer una brusca antítesis entre el encubrimiento apariencial del protagonista y el desenlace final de la acción, que consiste en la victoria de la Muerte, realizada en la «coda» que actúa como fórmula de cierre («...y que se lu ha llèváu nòmaáh, la Mueèrti, que lu habià cònocidu a Peédro, qu' ehtába toòdo pèlaádo»)<sup>7</sup>. El mecanismo descriptivo favorece además, como vimos, el

anclaje referencial de la acción narrada en un ámbito de características similares a las del contexto de narración.

Esta ambientación actualiza el motivo universal, adecuándolo y transformándolo de acuerdo con las características particulares del entorno de emisión y recepción. El contexto incide, en efecto, en el proceso mismo de construcción del relato, y subraya así la fuerza argumentativa del discurso. La presencia de la comunidad, implicada en el carácter colectivo de la celebración, adquiere el valor de un consenso grupal, que reafirma la validez del universo de creencias re-creado a través de la ficción narrativa. La referencia a dicho universo está presente a través de la figuración humana de la Muerte, que se vincula a un conjunto de representaciones antropomorfas de los ciclos vitales, los cuales remiten, a su vez, a un sustrato animista, asociado con elementos del catolicismo. Así, la afirmación doctrinal acerca de la imposibilidad de escapar a la Muerte por medios humanos, relacionada con el universo de discurso del catolicismo, está unida a operaciones metafóricas de figuración antropomorfa de aspectos del orden natural. Tal sincretismo se refleja en la modalidad constructiva del relato, a través de la inclusión de la Muerte como un personaje femenino, que ingresa sin provocar ninguna manifestación de asombro en el contexto de una celebración grupal. La Muerte actúa de tal modo como figura simbólica, y como condensación metafórica de creencias animistas vinculadas con la personificación de ciclos vitales y de representaciones emblemáticas del orden sobrenatural propias del universo católico. Ella aparece así también dotada de la facultad humana de la palabra, y es el suyo el único caso del discurso directo presente en todo el relato, el cual se encuentra narrado en estilo indirecto. Este discurso de la Muerte tiene la función de destacar el klimax de la versión, que consiste, como vimos, en el descubrimiento de la verdadera identidad del protagonista, tras la apariencia encubierta del disfraz («... y... Pédro... sabià... que no l' ib' hàcer naáda, la Mueèrte, porque nò lu fba cònocèr a él, qu' ehtába toòdo pèlaádo. Y la Muèrte lu eligió jùhtu a eél, y le dju: «-¡Aquèl pèladiño, que vènga par' actá!»»). El contenido semántico del discurso de la Muerte establece así una brusca antítesis entre las intenciones y expectativas del protagonista con respecto a sus actos, y las consecuencias de los mismos. El contrapunto polifónico, marcado por la alternancia entre discurso directo e indirecto, apunta de este modo a focalizar el eje de interés de la narración en el núcleo temático central de la oposición entre esencia y apariencia, y en su propósito moralizador implícito, que es, dijimos, el de destacar la imposibilidad de escapar al destino mortal por medios huma-

nos. Esta focalización está subrayada además por un cambio de entonación del narrador, y por el uso de gestos y ademanes, registrados en una nota intercalada en el texto<sup>8</sup>. Tal empleo de la alternancia entonacional y del código gestual y corporal actualiza y otorga una tensión dramática al conflicto narrado, que aparece así en este punto como una escenificación de la acción de la Muerte ante los ojos de los espectadores y oyentes, en el ámbito concreto en el que transcurre el hecho narrativo.

El universo de creencias del grupo se ve reflejado así, en la versión riojana, a través del uso de descripciones, personificaciones y condensaciones metafóricas, así como también de recursos polifónicos de dialogización tales como el discurso directo, y de técnicas de dramatización vinculadas con el empleo del código corporal y de fluctuaciones tonales en la modulación prosódica del discurso. Por medio de estas estrategias constructivas, el contexto —constituido tanto por el ámbito físico como por el espacio simbólico de las ideas y creencias del grupo— ingresa por una parte en el universo verbal del relato, y se despliega, por otro, en una escenificación dramática del conflicto narrado en la situación puntual de narración. El contexto adquiere así una doble gravitación en el proceso constructivo, de incorporación y despliegue, que actualiza y otorga nueva vigencia al motivo universal del encuentro con la Muerte, transformándolo en un mensaje identificador del grupo particular que lo produce y recibe, en la situación enunciativa concreta de interacción entre miembros de una comunidad rural de la provincia de La Rioja.

En el relato urbano, hallamos también el mismo motivo, empleado para la construcción de un mensaje de características diferentes, que se vinculan, según veremos, con los rasgos específicos del nuevo contexto en el que surge. El conflicto narrativo ocurre así, en él, en el ámbito privado de un hotel, con una ausencia total de otros testigos más que los mismos personajes. La acción se produce así en el marco de la intimidad sexual de una pareja, en un espacio cerrado. No hay aquí referencia alguna a la participación comunitaria, como ocurría en el enunciado de la versión riojana. La participación de la comunidad se da aquí en el nivel de la enunciación, ya que intervienen diferentes voces para otorgar un aval testimonial que legitima el relato, a través de una confirmación asertiva: «*Nando*: —Sí... un tipo se fue a Brasil [...] *Sergio*: —Que un tipo se fue al Brasil... y en el espejo decía "Bienvenido al club del Sida" [...] *Paula*: —Sí... o al mundo del Sida. *María*: —...en las playas de Europa, también...»

La ubicación espacial de la acción se desplaza, entonces, hacia un ámbito urbano, localizado además en el exterior (Brasil o Europa) y en lugares asociados, como dijimos anteriormente, con cierta permisividad sexual. Tal desplazamiento con respecto a la versión riojana supone además una referencia implicada al exogrupo. En efecto, como veremos en seguida, el proceso constructivo mismo del relato está dado a partir de un claro distanciamiento exogrupal, que permite trasladar aspectos reprimidos u ocultos del universo endogrupal de ideas y creencias, para re-crearlos, mediante operaciones de asociación analógica, en un «mundo posible» en el que pueden reconocerse ciertas características del contexto de referencia grupal, reelaboradas a través de técnicas y estrategias de ficcionalización duplicante. En este sentido, la presencia del espejo en el relato adquiere un valor metafórico de singular relevancia, que simboliza y condensa el conjunto de representaciones referidas a dicha construcción duplicada de un universo de creencias. Se trata así de un objeto que refiere a la realidad de imágenes, dentro de los límites fijados por la extensión de su marco. Es oportuno recordar en este sentido las consideraciones de Lotman acerca del marco como elemento ficcionalizante que señala y textualiza así el espacio en él contenido, en cuyo seno se gestan relaciones autorreferenciales propias del universo de ficción. Es decir que el espejo actúa así como una duplicación textual de la acción narrada que señala el ingreso en un mundo regido por leyes propias, y simboliza además la red de desdoblamiento propia de toda creación ficcional. Este universo duplicante es definido en el texto como «el club» o «el mundo del Sida», y presentado como un universo desconocido y temido al que el protagonista accede a partir de la relación sexual con una mujer anónima. Dicho universo es asociado además con el mundo de la Muerte al que esta mujer personifica, utilizando sus dotes seductoras para atraer hacia él al protagonista. Vemos así que el motivo universal del encuentro con la Muerte adquiere en este relato efectivamente características diferenciales, vinculadas con los rasgos específicos del grupo que lo produce y recibe. En los contextos urbanos, el problema del Sida constituye ciertamente un elemento de amenaza constante, ligado con aspectos tales como la ética sexual, la drogadicción y otras conductas que son objeto de fuerte censura y control social. Es así como aparecen, en el relato, alusiones a «jeringas» y a «cartelitos» pegados en ellas con la misma leyenda escrita por la mujer en el espejo. Podemos advertir entonces la existencia de un verdadero código de los objetos, integrado por el espejo, el rouge que la mujer utiliza para escribir en él, las jeringas y los carteles. Este código adquiere en el relato

una densidad especial, ya que permite la apertura hacia una red de connotaciones, vinculada precisamente con el universo de creencias del grupo. El rouge connota de este modo la seducción femenina; las jeringas, el mundo de la droga; y los carteles, el conjunto de discursos de advertencia y control social acerca de la droga y el Sida, contruidos frecuentemente por medio de técnicas publicitarias. Por una parte, el espejo representa, como vimos, la duplicación de la acción narrada en el plano de la imagen, y, en un sentido metafórico, los procesos duplicantes propios de toda creación ficcional. Además, por otra parte, el espejo posee una serie de connotaciones simbólicas asociadas con el mundo de la muerte, por tratarse precisamente de un elemento capaz de reflejar y fijar imágenes de un modo estático. Por ello se lo vincula también, según dijimos, como un vehículo de ingreso en un «mundo posible» diferente, relacionado en muchos casos con una dimensión sobrenatural a la que se accede luego de la muerte.\* El universo al que se refiere el cartel en el espejo es nombrado en el relato como «el club» o «el mundo del Sida». El contenido semántico del lexema *club* remite directamente al contexto referencial de un ámbito urbano. Se trata así de un espacio de acceso restringido a un número reducido de miembros, regido por pautas y convenciones prefijadas. En la versión riojana, el encuentro del protagonista con la Muerte es presentado como la acción desencadenante del egreso del protagonista de la celebración comunitaria. Aquí, por el contrario, el encuentro, ocurrido en una atmósfera privada, aparece como situación determinante de un ingreso en un universo cerrado. El Sida constituye de tal modo el elemento identificador de este espacio de clausura asociado directamente con la Muerte. Esta diferencia en el tratamiento del motivo del encuentro con la Muerte se vincula estrechamente con el universo de referencia de cada grupo. Así, en el relato riojano, prevalece la representación del suceso como un hecho ocurrido en una situación comunitaria que llega a adquirir luego una dimensión sobrenatural. El intento frustrado del protagonista de huir de su destino mortal por medio de ardises constituye,

\* Así también, el espejo es considerado, por ejemplo, en la teoría psicoanalítica lacaniana, como un símbolo asociado con uno de los estadios de formación de la personalidad, en el que el sujeto logra la integración del «Yo». En el caso del relato que nos ocupa, el espejo también proporciona pautas de identificación del sujeto, vinculadas aquí con la desintegración final de la muerte. Ello produce entonces un golpe de efecto sobre el receptor, que coincide, en el proceso constructivo de la narración, con su nudo climático o «point». Verificamos de este modo el peso del código de los objetos en el relato urbano, que permite el despliegue de la red de connotaciones simbólicas anteriormente analizada.

según vimos, un «enxemplo» que alecciona a la comunidad acerca del carácter inexorable de la muerte. En el relato urbano, la focalización está puesta en la censura de conductas individuales relacionadas con el dominio de lo sexual —al que se asocia también la drogadicción— cuya extensión social se intenta controlar. El Sida aparece así, más que nada, como expresión metafórica de un peligro social, cuya extensión no ha llegado aún a sobrepasar los límites de lo controlable, pero que amenaza con traspasarlos. Y es esta amenaza la que juega en el relato como resorte constructivo fundamental.

La traslación de la acción narrada hacia un ámbito exogrupal —Brasil o Europa— refleja, en el nivel textual, esta dinámica de la amenaza, cuya presencia inminente se intenta desviar, por medio de mecanismos de desplazamiento, hacia afuera de la comunidad. Es así como el conflicto se circunscribe, según vimos, a un ámbito estrictamente privado, y no se realiza alusión alguna a la comunidad, lo cual ocurría en la versión riojana. La densidad narrativa del código de los objetos y la permanente referencia a espacios cerrados contribuye a lograr este efecto de despersonalización y clausura, asociado en este caso con un medio urbano. Advertimos en efecto, en el relato urbano, un proceso despersonalizante, gestado a partir del encuentro con una figura femenina de origen desconocido, que transcurre también en la atmósfera impersonal de un hotel —que contrasta vivamente con la técnica constructiva de la versión riojana, basada fundamentalmente en un mecanismo de personificación—. Señalamos así, en ella, la presentación de la Muerte como una entidad femenina personificada, que acude en busca del protagonista a una celebración comunitaria. Vinculamos además tal personificación con el sustrato de creencias animistas del grupo en el que se produjo el relato, y vimos de este modo que el motivo universal constituía una matriz compositiva abierta, que daba lugar a la articulación de un mensaje identificador de la particularidad cultural de su contexto de emisión y recepción. Ello explica también la transformación del mismo motivo en el relato urbano. En él predomina, como vimos, el ya mencionado proceso de despersonalización, por medio del cual lo que aparecía en la versión riojana como un discurso directo proclamado por la Muerte de viva voz ante la presencia testimonial de la comunidad, es reemplazado por un cartel escrito en un espejo por una persona ausente. Notamos en efecto, en el relato urbano, que el código de los objetos adquiere preeminencia sobre toda otra modalidad comunicativa, lo cual se encuentra en estrecha correspondencia con el mecanismo de despersonalización propio del contexto urbano. La figura femenina no aparece así, en él, de la manera nítida que observábamos en el

relato riojano, como una personificación directa de la Muerte, sino como un sujeto de mediación, que facilita el acceso del protagonista al mundo de las enfermedades incurables de transmisión sexual. Tal mediación se elimina en la versión riojana, en la cual existe una interacción comunitaria más fluida y abierta entre los actantes del relato, dentro de los cuales se incluye al grupo de pertenencia del protagonista. Uno de los aspectos fundamentales del conflicto planteado en el relato urbano es precisamente el problema de la incomunicación y el anonimato, llevado a sus últimas consecuencias en una situación en la que se produce un contacto físico que, paradójicamente, restringe y limita toda posibilidad de interacción comunicativa, y que sólo provoca desencuentros, soledad y temor. Se trata, en este sentido, de un planteo metacomunicativo, que pone al descubierto, de una manera crítica, las restricciones y fisuras de los códigos de interacción vigentes en contextos sociales urbanos. El relato evidencia así la función encubridora de muchos mensajes transmitidos por medio de estos códigos, que ocultan precisamente los aspectos más oscuros y rechazados del universo de creencias de una comunidad determinada, sobre los cuales se ejerce —o se intenta ejercer— un fuerte control social. Vemos así que, en el relato urbano, recogido en el seno de una reunión grupal, se encadenan versiones sucesivas, cuyo elemento común es la presencia del letrado con la inscripción acerca del ingreso en el «club» o el «mundo» del Sida, escrito en diversos objetos —un espejo, una jeringa, o un cartel enterrado en la arena, como ya vimos—. Tal coincidencia remite al «point» del relato, cuyo proceso de construcción gira, en todas sus variantes, en torno a este eje, que constituye su matriz compositiva fundamental. La presencia de la disyunción, marcada en el texto («... al club... o al mundo del Sida...») pone de manifiesto la índole esencialmente folklórica del relato, y su actualidad y vigencia efectiva, que se revela —como destaca ya Menéndez Pidal, en sus estudios sobre romancero— en la existencia de variantes en la tradición oral. Comprobamos así la transformación del motivo universal del encuentro con la Muerte y su adecuación a un contexto urbano e inclusive, dentro de éste, la existencia de un juego dinámico de variaciones que subrayan su fuerza viva de modificación, y que lo proyecta hacia nuevas reelaboraciones potenciales.

Con respecto al tema del Sida, tal como afirma Susan Sontag en su artículo «El Sida y sus metáforas»<sup>9</sup>, este mal aparece en las sociedades urbanizadas como la condensación metafórica del concepto de «plaga» o «castigo divino», relacionado, según ya hemos dicho, con la drogadicción y el contacto sexual. Esta autora, al recoger y analizar testimonios de la más variada proce-

dencia, recogidos tanto de fuentes orales como de la prensa escrita, subraya la aparición de lo que ella denomina «una retórica del fin del mundo» en los discursos sociales acerca del Sida. En el relato que nos ocupa, la vinculación de este tema con el motivo universal del encuentro con la Muerte remite directamente a esta red intertextual de filiación discursiva. Ella sirve de base aquí para una re-creación del conflicto, el cual aparece situado, a través de un claro distanciamiento enunciativo de los diferentes narradores, en el espacio simbólico del exogrupo, lo cual da lugar a una elaboración duplicante, y permite así su objetivación en un mundo posible que reconstruye el universo de creencias endogrupales por medio de procesos de articulación nacional.

En la versión riojana, según vimos, la cosmovisión grupal re-creada se vincula más vale con un sustrato de creencias animistas, que se reflejan en la personificación de la Muerte. Tal como hemos destacado en otros trabajos<sup>10</sup>, esta versión se conecta, a través de una compleja red interdiscursiva, con el conjunto de enunciados relativos al rito iniciático de la Salamanca, que consiste también en un acto de seducción demoníaca, en el cual el hombre o la mujer entrega su cuerpo y alma al demonio, al cabo de una serie de peripecias comenzadas a partir de un paso inicial de atracción física, que posee un gran sensualismo. Advertimos aquí también, entonces, la seducción ejercida por poderes sobrenaturales, personificados en este caso en la figura del demonio, que adquiere alternativamente caracteres sexuales de índole masculina o femenina, como podemos comprobar en la siguiente cita. Ella corresponde a la relación del rito de la Salamanca efectuada por el informante Marino Córdoba, ceramista y artesano de 40 años, en la localidad de Alto Rioja, en agosto de 1987: «... la jóven... tièni qu' entrár dèhnúd' a la Sàlamaánca... que' èh el encuèntro con el dèmoóniu y... ehtà Crifhtu cabèh' abaáju, y tiènen qu' ehcupírl', písotiaárlu, y pásaar... Qu' ènt' ahí tantu 'l hómbrè como la mùjeér... y sàl' el diaáblu... qu'... eh maálu..., muy sènsuaál... en fórma de chiïvu en ceélo... o... de cuàlquier ànimaál... o... dí... un viéjo con càra de saápo... y... viène 'l entréga de la mùjer al diaáblo, para ser pòseiída... y... la mùjer si arraáhtra sènsuaál, àrdieént'... y si ofrèci al... diaáblo... para ser pòseiída... y al hómbrì... 'l diaáblo l' enséña dèhtreézah...»<sup>11</sup>.

Notamos aquí también, del mismo modo que en la versión analizada, la presencia de una animización y personificación de fuerzas sobrenaturales —las fuerzas demoníacas del mal, en este caso— asociada con un proceso de seducción y entrega. Tal conexión entre la versión y la entrevista confirma la ya mencionada remisión del relato a la red intertextual que configura el universo

discursivo de representaciones, ideas y creencias de la comunidad. Este universo, en el que se conjugan elementos animistas de un sustrato cultural indígena con otros de raigambre hispanocatólica —tales como la figura de Cristo y el demonio, como su correlato antitético— se encuentra desplegado en el texto de la entrevista, y aparece también en el relato, recreado a través de operaciones retóricas de duplicación ficcional. Es así como el «point» en el que se focaliza el conflicto narrativo de la versión es, precisamente, el momento de encuentro con la presencia sobrenatural de la Muerte personificada, de la misma manera que en el rito de la Salamanca, cuya instancia climática es también la entrega a las fuerzas sobrenaturales de origen demoníaco, animizadas y personificadas en distintas figuraciones animales y humanas. Sin embargo, en la versión narrativa, según vimos, el eje de interés está puesto fundamentalmente en la contraposición entre apariencia y esencia, y en la imposibilidad de escapar a la muerte por medios humanos. En la entrevista, por el contrario, el énfasis está puesto en la relación explicativa del ritual, sin la elaboración retórica compleja que se advierte en el relato. En él, el universo de creencias constituye el pre-texto para la construcción de un «mundo posible», articulado mediante estrategias retóricas de organización textual. Así, el narrador, a través de recursos tales como el uso del discurso directo, la fluctuación entonacional, y el refuerzo gestual de la deixis lingüística, dramatiza el conflicto narrado, y subraya con tal dramatización el «point» del encuentro con la Muerte, que adquiere entonces las características de un diálogo teatral, precedido por una secuencia dilatoria que aumenta la tensión narrativa, y seguido por una «coda» evaluativa destinada a destacar la relevancia semántica de este encuentro. El manejo de tales recursos pone de manifiesto el cuidado por la elaboración estética del relato, y el trabajo de re-creación retórica del mencionado universo de creencias, que aparece en la entrevista como desarrollo explicativo de un modelo cosmovisional.

Las similitudes y diferencias entre la versión riojana y el relato urbano revelan su proceso constructivo a partir de una matriz fijada a lo largo de una sucesión diacrónica de actos enunciativos anteriores, que posee la flexibilidad suficiente para permitir su transformación, de acuerdo con las características específicas de cada nueva circunstancia sincrónica de emisión y recepción. Así, el motivo del encuentro con la Muerte —el cual presenta regularidades temáticas, compositivas y estilísticas tales como el enfrentamiento de un ser humano con una entidad sobrenatural personificada, que da lugar a un juego de contraposiciones antitéticas—, es recreado en el contexto urbano de la ciudad de

Buenos Aires y en el ámbito de la comunidad rural riojana de manera diferente, de acuerdo con los rasgos específicos de cada grupo que lo produce y recibe. En ambos casos, sin embargo, notamos la conexión intertextual con una red discursiva integrada por el conjunto de enunciados relativos al conjunto de ideas y creencias que configuran la cosmovisión de cada grupo y que le otorgan una identidad cultural propia y una particularidad diferencial. Así, en el relato urbano, el motivo universal entronca con el universo de discurso que tiene como referente fundamental al Sida y las supersticiones, tabúes y temores que dicho problema genera, y logra poner al descubierto ciertos aspectos fundamentales de la cosmovisión grupal. La referencia al Sida, en efecto, permite desvelar ciertos elementos esenciales del orden social tales como la relación de la comunidad con la muerte, así como también con ciertas pautas reguladoras del comportamiento del grupo tales como las normas que rigen los vínculos sexuales, con su dinámica de permisividad y restricción. Advertimos también, en el proceso constructivo mismo del mensaje, un intento de articulación ordenada de un «mundo posible» que intenta controlar las contradicciones, temores y represiones sociales, por medio de operaciones de desplazamiento hacia el exogrupo. En este «mundo posible», cobra una relevancia fundamental el problema del cuerpo, al que Verón considera como una «capa metonímica de producción del sentido»<sup>12</sup>. En efecto, a través de la alusión al Sida y a su posibilidad de transmisión por el contacto sexual, aparece, en la versión, el cuerpo como eje de referencia vinculado con las mencionadas operaciones metonímicas de desplazamiento del conjunto de significaciones relativas a la enfermedad, la finitud y la muerte, hacia la representación figurada de una escena sexual ocurrida en un espacio ajeno al lugar simbólico del grupo, pero que guarda con respecto a él estrechas similitudes analógicas. El cuerpo aparece además como elemento de anclaje referencial del citado universo de tabúes, contradicciones y restricciones, y es presentado así como un elemento sobre el que es preciso ejercer un sistema de control, para lograr el necesario equilibrio armónico del grupo social. En este sentido, también, el Sida constituye una condensación metafórica del conjunto de significaciones relativas al desorden, el castigo y la «plaga» —en términos de Sontag—. Se establece así un juego de operaciones metafóricas y metonímicas, que actúa como uno de los resortes constructivos principales del «mundo posible» que recrea elementos básicos de la cosmovisión grupal, en un espacio verbal textualizado, que se articula a través de estrategias retóricas de composición ficcional.

En el relato riojano, se advierte también, como vimos, una vinculación del enunciado con la red intertextual de discursos que conforman el universo simbólico de representaciones del grupo. Observamos así la conexión del conflicto narrado con la creencia ritual de la Salamanca, que constituye una expresión metafórica de ciertos aspectos esenciales de la visión del mundo de la comunidad en la que se origina el relato.

Todas estas consideraciones confirman entonces el carácter de vehículo de expresión de la identidad diferencial del grupo del mensaje narrativo folklórico, cuya flexibilidad estructural permite la fluctuación dinámica entre el ajuste a estereotipos constructivos fijados en la matriz tradicional, y la introducción de variaciones propias del contexto específico en el que éste se actualiza.

La adecuación al contexto, generadora de recodificaciones fundamentales, se advierte con especial nitidez en el nivel de la articulación lingüística de cada una de las versiones consideradas. Tales modificaciones se hallan, como veremos, en estrecha correspondencia con el eje temático y compositivo de la narración. Así, por ejemplo, en el relato urbano, resulta curiosa la variedad de términos empleados para designar a la protagonista femenina. Ella es nombrada, alternativamente, a través de elementos léxicos propios del lunfardo porteño y del portugués, como una «mina», una «tipa» y una «garota», además de una «chica». Estos términos tienen en común, por una parte, cierta connotación despectiva en el caso de los que provienen del lunfardo —y, por otra, una clara referencia a la pertenencia exogrupal— en el caso del lexema del portugués, fundamentalmente. Vemos entonces que la construcción discursiva de la figura de la mujer portadora del Sida, tiende a crear una distancia enunciativa evidenciada por la selección léxica de términos que constituyen un desvío con respecto a la forma usual de designación de la mujer joven, representada en el texto por un único registro, correspondiente al término «chica». Dicha distancia reproduce, en el nivel léxico, la ya mencionada operación metonímica de desplazamiento del conflicto narrado —que re-crea, en el universo textual, una situación de conflicto real propia del contexto grupal en el que se produce el hecho de narración— hacia el dominio del exogrupo. Tal desplazamiento del espacio simbólico se advierte también, en el nivel sintáctico, en el empleo acumulativo de disyunciones, anteriormente citado. Así, la localización de la acción narrada oscila, a través de diversas opciones disyuntivas, entre «...una casa...» o «...un hotel...», y la designación del universo al que ingresa el protagonista alterna también como ya dijimos, entre «...el club...» o «...el mundo del

Sida». Tal disyunción aparece reforzada además por operadores de modalidad dubitativa («...no sé, a un hotel»; «al hotel... no sé adónde fue...»; «Bienvenido al club del Sida... o... algo por el estilo...»). A su vez, el mecanismo disyuntivo es utilizado también, en la interacción comunicativa, como estrategia de ilación entre las distintas versiones del relato que remiten a ámbitos también diferentes («...O cartelitos, pegados en jeringas..., en las playas de Europa...»).

El empleo acumulativo de la disyunción y la modalidad dubitativa en relación con la localización espacial del conflicto, remite directamente al «point» del relato, que es la reelaboración ficcional de un problema que amenaza el espacio simbólico del grupo, al poner de manifiesto su dimensión de finitud. La relevancia del concepto de «espacio» se relaciona además con el planteo del encuentro con la figura femenina como una situación de transición entre dos ámbitos ontológicos: el de la vida y el de la Muerte. Comprobamos de este modo la estrecha correspondencia entre el nivel lingüístico de la articulación discursiva del relato —tanto en el plano léxico, como en el sintáctico— y el proceso constructivo en el nivel temático y en la organización retórico-estilística. Tal proceso constructivo tiene como eje, según vimos, la modificación transformadora de un motivo universal al contexto específico en el que se produce y recibe el relato, que da lugar a la gestación de un nuevo mensaje cuyo contenido semántico expresa aspectos fundamentales de la identidad diferencial del grupo.

Lo mismo ocurre en la versión riojana. En ella, se utiliza un nivel de lengua coloquial, con abundancia de dialectalismos léxicos y sintácticos. Notamos así, por ejemplo, entre otros, el empleo de la forma adverbial «nòmaáh», con valor de conector copulativo, que es un uso propio del español coloquial de la provincia de La Rioja. Sobresale asimismo, en el plano morfológico, la presencia de diminutivos, registrada en el discurso directo puesto en boca de la Muerte.

En la construcción sintáctica, predominan las oraciones breves, unidas entre sí por medio de un mecanismo polisindético, con una acumulación evidente del coordinante copulativo «y». Todas estas características de la composición lingüística del relato tienden a realzar el carácter de cotidianidad del ámbito en el que tiene lugar la acción narrativa, cuyo conflicto central es, precisamente, la irrupción de lo sobrenatural en el seno de una celebración comunitaria que constituye una situación normal dentro de la vida del grupo. Del mismo modo que en el relato urbano, cobra aquí una importancia fundamental la modalidad constructiva de la figura femenina, por medio de diversos

recursos lingüísticos. Así, el diminutivo utilizado por la Muerte dentro de un vocativo referido al protagonista («Y la Muerte... le díju: -¡Aquel *pèladitu*, que vènga par' acá!») constituye una marca lingüística destinada a destacar el «point» del relato. Tal diminutivo —que posee, a la vez, una connotación afectiva e irónica— unido al deíctico «aquel», destaca en efecto el núcleo central del conflicto narrado, que consiste en el descubrimiento de la verdadera identidad del protagonista, tras su apariencia encubierta. Su inclusión dentro del discurso directo se integra además dentro del proceso de personificación de la figura de la Muerte, el cual se conecta, como vimos, con el contexto general de representaciones animistas propio del universo de creencias del grupo.

Estas observaciones revelan entonces la impronta del contexto de producción y recepción de las versiones en su articulación lingüística, que se halla en estrecha correspondencia con el eje temático y compositivo de las distintas narraciones, y que refleja además la particularidad cultural de cada comunidad.

Luego de haber considerado este nivel, damos por finalizada nuestra aproximación analítica a la confrontación comparativa de los relatos, desde la perspectiva de los procedimientos discursivos de construcción de la identidad diferencial de un grupo, a partir de una re-creación de motivos narrativos fijados en el proceso diacrónico de transmisión oral.

A modo de conclusión, sintetizaremos seguidamente los puntos fundamentales de nuestro trabajo, con el objeto de presentarlos como una breve reflexión metodológica para el abordaje analítico del relato folklórico, basada en el examen contrastivo de las técnicas discursivas de incorporación del contexto en el espacio textual de un universo narrativo de ficción.

#### A modo de conclusión

El análisis contrastivo de versiones nos ha permitido comprobar la transformación del motivo universal del encuentro con la Muerte, de acuerdo con los rasgos específicos de cada comunidad enunciativa. Tales rasgos se advierten en especial en la construcción textual de la figura de la Muerte, que adquiere características particulares en cada uno de los relatos.

Las distintas versiones tienen en común, según vimos, la personificación de la Muerte, que aparece así bajo una forma femenina que entra en contacto con el protagonista —ya sea por ser buscada, como ocurre en el relato urbano, o por ser ella quien va en busca del protagonista, tal como

sucede en la versión riojana—. Este encuentro constituye, en todos los casos, la matriz compositiva del relato, que da lugar a desarrollos expansionales diferentes. Tales diferencias guardan una estrecha relación con el universo de saberes de cada grupo y son ellas, precisamente, las que convierten al relato folklórico en un mensaje identificador de los rasgos distintivos que configuran el patrimonio cultural de la comunidad que lo produce y recibe<sup>13</sup>.

Vimos así que, en el relato urbano, el motivo es asociado directamente con el problema del Sida. El encuentro con la mujer adquiere así el valor de un significante metafórico, en el que se condensa un conjunto de significaciones referidas a elementos constitutivos esenciales de la cosmovisión del grupo. Dicho significante remite así, por ejemplo, a la relación que el grupo establece con respecto a la enfermedad y la muerte, a la interacción entre los sexos, a las pautas de regulación del comportamiento social, a los vínculos que se establecen entre endogrupo y exogrupo, y, por ende, a los mecanismos de delimitación de su espacio material y simbólico. Todo ello manifiesta así una visión particular del mundo, que se refleja en un modelo cultural plasmado en el universo narrativo. Vimos así que el conflicto central del encuentro con la figura femenina tiene lugar, en el relato urbano, en el ámbito privado de un hotel, lo cual re-crea, en el plano ficcional, el sentido de clausura espacial y privacidad característico del contexto urbano. En la versión riojana, por el contrario, notamos que el encuentro se produce en el seno de una celebración grupal, realizada de acuerdo con los usos y costumbres locales. Ello revela la importancia fundamental de la interacción comunitaria para la vida del grupo, dentro de la cual el relato posee también un valor metafórico que re-crea su universo cultural.

La personificación de la Muerte reelabora en efecto, en el plano ficcional, el sustrato de creencias animistas y de representaciones antropomorfas de ciclos vitales y de fuerzas naturales que constituye el patrimonio simbólico del grupo, y que remite así, por medio de una red interdiscursiva de conexiones intertextuales, a ceremonias iniciáticas tales como el ritual de la Salamanca —en el que se produce también el encuentro de un ser humano con fuerzas sobrenaturales, llevado a cabo a través de un juego de seducción en el que la figura de la Muerte desempeña un papel eminentemente activo—. El mismo juego se advierte, como vimos, en el relato urbano, en el cual tal seducción se ejerce sin embargo de una manera indirecta, y en donde la mujer es presentada como una figura evanescente, que se comunica con el protagonista por medio del código de los objetos. Observamos que este código está

integrado por unidades que guardan una estrecha relación con el entorno situacional en el que transcurre la acción narrada, y que adquieren una significación metafórica vinculada con el tabú del sexo y con la asechanza de la Muerte sobre quienes mantienen relaciones íntimas fuera de las pautas del comportamiento sexual impuestas por las convenciones sociales del grupo. Señalamos en este sentido el desplazamiento de la acción narrada hacia el ámbito espacial del exogrupo, como recurso que permite la observación distanciada de un problema de importancia fundamental para el endogrupo. Tal desplazamiento constituye así un proceso metonímico, a través del cual un conflicto general que afecta a la totalidad del grupo es presentado como un hecho particular ocurrido en un espacio ajeno a él. Ello da margen para una elaboración ficcional del conflicto, que aparece así como una situación duplicante, re-creada en un «mundo posible» que guarda una clara distancia con respecto al universo real. Este «mundo posible» constituye de tal modo un desdoblamiento analógico del contexto en el cual surge el relato, que re-elabora, a través de operaciones duplicantes de condensación simbólica, ciertos elementos fundamentales de su identidad cultural. Aparecen reflejados así en él aspectos tales como la relación de la comunidad con el problema del cuerpo, la enfermedad y la muerte, que son una parte esencial de la cosmovisión comunitaria.

En ambos relatos, el motivo del disfraz llega a adquirir una importancia decisiva, que remite a su vez a la contraposición entre esencia y apariencia. Tal contraposición constituye uno de los ejes temáticos principales de las versiones, que gravita de manera esencial en su proceso de construcción. En la versión riojana, como vimos, el disfraz es empleado por el protagonista para tratar en vano de huir de la muerte, y el fracaso de este intento, que constituye el «point» del relato, se relaciona con su sentido moralizante de relato ejemplar destinado a destacar la imposibilidad de escapar al destino mortal por medios humanos. Este sentido moralizante se vincula directamente con el universo de creencias del grupo, re-creado bajo la forma de un episodio narrativo. También en el relato urbano, el motivo del disfraz tiene un sentido moral, que advierte acerca de los peligros de ciertas formas de interacción sexual, en las cuales la apariencia erótica encubre una esencia netamente tántrica.

Todas estas observaciones, surgidas del análisis contrastivo de versiones que reelaboran, en contextos diferentes, el tipo narrativo universal del encuentro con la Muerte, revelan la permeabilidad del relato folklórico hacia la incorporación de variaciones y transformaciones actualizadoras de los estereo-

tipos temático-compositivos fijados por el uso tradicional. Vimos así que la matriz narrativa funciona como pre-texto para la re-elaboración ficcional de aspectos fundamentales de la particularidad cultural de cada comunidad enunciativa, que le otorgan una identidad diferencial frente a otros grupos. Ello confirma lo ya afirmado en otros trabajos acerca del carácter esencialmente abierto del relato folklórico<sup>14</sup>, y de su condición de texto plural que lo convierte en un caleidoscopio dinámico capaz de reflejar, en el espacio verbal de un «mundo posible», la multiplicidad de variaciones que configuran el patrimonio tradicional de los distintos grupos y de períodos diferentes de su desarrollo histórico.

## NOTAS

- 1) Las versiones del ámbito urbano fueron recogidas conjuntamente con la Lic. Lilla Ciambrellani, en el marco de un proyecto de investigación desarrollado por el Grupo de Estudios Avanzados en Semiótica Aplicada. Dicho proyecto, cuyo título es «La construcción del imaginario sobre el Sida en discursos sociales urbanos», está dedicado a investigar la gravitación del universo de creencias de una comunidad determinada, en la construcción de dicho imaginario. Se intenta investigar también en él la incidencia de los «mass media» y del discurso de las instituciones, en la conformación del imaginario social. Dentro de este proyecto, el estudio de los relatos orales fue propuesto como una vía de acceso a la re-creación del mencionado universo de creencias, en un «mundo posible» de ficción. Véase al respecto el artículo: «Sida: ¿una enfermedad massmediática?», *Ciencias Sociales*, nº 8 (1991), 5.
- 2) Antti Aarne y Stith Thompson, *The types of the folktale: a classification and bibliography*, p. 123. El tipo se titula «Godfather Death», y su descripción temática es la siguiente: «Death is at first tricked by the man, and then avenges herself by tricking the man».
- 3) María Inés Palleiro, *Corpus General de Narrativa Folklórica Riojana. Versiones analizadas*, p. 47.
- 4) María Inés Palleiro, *op. cit.*, nota 3, pp. 47-48.
- 5) J. Ch. Welter (1927) *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, París, Tolosa.
- 6) María Inés Palleiro, *op. cit.*, nota 3, p. 47.
- 7) María Inés Palleiro, *op. cit.*, nota 3, pp. 47-48.
- 8) María Inés Palleiro, *op. cit.*, nota 3, pp. 47.
- 9) Susan Sontag, «El Sida y sus metáforas», *Crisis* nº 71 (1989), 58-63.
- 10) María Inés Palleiro, *La dinámica de la variación en el relato oral tradicional riojano. Procedimientos discursivos de construcción referencial de la narrativa folklórica*. Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1991 (Directora: Dra. A. M. Barrenechea).

- 12) Entrevista realizada a Marino Córdoba, en la ciudad de La Rioja, el 4 de agosto de 1987, acerca del rito de la Salamanca, en María Inés Palleiro, *op. cit.*, nota 3, pp. 50-58.
- 13) Eliseo Verón (1987) «El cuerpo reencontrado», *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, pp. 140-155.
- 14) Las diferencias entre los criterios de transcripción adoptados para la versión urbana y la versión riojana se deben a que esta última forma parte de un corpus que sirvió de base para un estudio de las particularidades fónicas del habla riojana. Véanse las pautas utilizadas para la transcripción textual de este corpus en nuestros *Estudios de narrativa folklórica* (1990), pp. 45-50.
- 14) María Inés Palleiro, «El relato folklórico: un mensaje plural», *Revista de Investigaciones Folklóricas*, nº 5 (1990), 29-35.

Sociocriticism Vol. IX, 2 (Nº18) pp. 141-166  
 © I.I.S., Montpellier (France)

### Ritual y mito en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega y los casos de la honra

Alan E. SMITH  
 Boston University

Desde su definitivo descubrimiento crítico por Menéndez Pelayo, *Fuenteovejuna* fue considerada durante medio siglo sobre todo ideológicamente, ensalzándose su espíritu democrático y hasta revolucionario<sup>1</sup>. Así se seguía la pauta más evidente del maestro. Joaquín Casaldueiro fue uno de los primeros en estudiar la obra de Lope a partir de otros criterios temáticos. «Entre la rebeldía y la sumisión, la lascivia y el matrimonio, entre estos dos planos simbólicos transcurre la acción (44)», concluye el estudioso. Evidente ya en la fórmula de Casaldueiro, al abandonar la ideología organizadora, es el problema que, desde entonces, ha sido enfrentado con muy variable éxito: la diversidad de la acción de la obra (amor o nación), y por tanto, su posible fragmentación temática.

Durante los años 50 y parte de los 60, por ello, la crítica sobre *Fuenteovejuna* se dedica sobre todo a la búsqueda de un tema unitario, a partir de un ensayo influyente de Alexander Parker<sup>2</sup>. Entre los que toman la dirección señalada por Parker, destacan Geoffrey Ribbans y Leo Spitzer. El primero ve la obra violenta de Lope como una evolución de discordia a armonía. De manera relacionada, Spitzer especifica más y ofrece el amor neo-platónico como almendra temática, lectura que ha gozado de larga vigencia<sup>3</sup>. La dificultad inherente en aquellas interesantes «organizaciones» temáticas de

*Fuenteovejuna* es su abstracción, su escasa probabilidad de ser percibidas por el público variopinto de los corrales. ¿Se iban a enterar los mosqueteros de la unidad platónica propuesta por Spitzer?<sup>4</sup> Si bien la forma propuesta por Ribbans sí era susceptible de sentirse como un ritmo dentro del colectivo espectador, era, como el amor platónico, una fórmula aplicable a buena parte de la cultura del renacimiento y el barroco, y por tanto carecen de especificidad, como señala Kirschner (35).

¿No cabría intentar de nuevo una visión crítica integradora de una obra cuyo compulsivo ritmo teatral reclama la congruencia de forma y sentido? A pesar de su abstracción indiferenciada, la percepción de Ribbans de un movimiento de desorden a orden es irrefutable. Sin embargo, sólo valorando la naturaleza colectiva de esas alteraciones, y la extraordinaria violencia en que se expresan, se puede ver su justo valor dentro de la obra, ya que ese colectivo impulsado por un solo deseo, que desemboca en feroz violencia para encontrarse luego en la armonía social, ha reincidido en un ritmo ritual de intrincada y extensa raigambre mítica y trascendentes consecuencias culturales.

Se ha empezado a vislumbrar la importancia del rito para el teatro del Siglo de Oro (Stern, Larsen, Ruiz Ramón)<sup>5</sup>, dirección crítica que emprendemos en este estudio de los profundos ritmos culturales que articulan —casi podríamos decir, poseen— la acción de *Fuenteovejuna*. Con ello, quisiéramos comprender mejor la fuerza conmovedora y la unidad de la obra, así como considerar la importancia de esa unidad organizadora para el teatro del siglo XVII español.

### Orígenes rituales del teatro español

Los orígenes eclesiásticos del teatro español son bastante conocidos. Los tropos medievales, como el *Quem Queretis*, influyen decisivamente en el teatro religioso de Juan del Encina y Lucas Fernández (Shergold 1-28) que, como anfibios, son los primeros en sacar la historia de Jesús del espacio eclesiástico a un terreno secular. Sin embargo, menos conocida es otra tradición: el ritual extra-eclesiástico medieval.

En un artículo de capital importancia para la comprensión del desarrollo del teatro del Siglo de Oro, «The Early Spanish Drama: From Medieval Ritual to Renaissance Art», de 1973, Charlotte Stern enseña: «[...] the Iberian people shared with their fellow Europeans a variety of activities that could be classified as dramatic ritual. These were festivals to herald the arrival of

Spring, usually in the form of a combat between Winter and Summer with the predetermined triumph of the latter. Or a pagan rite might yield to a Christianized version such as we encounter in the battle between Carnival and Lent» (186)<sup>6</sup>. Stern muestra cómo esta tradición popular-ritual es importante en el naciente teatro culto (Encina, Vicente, Torres Naharro, López de Yanguas, Sánchez de Badajoz) y apunta al final de su estudio a la influencia que el concepto ritual del teatro tendrá en el teatro de Lope de Vega y Calderón: «Lope and Calderón, authors fully cognizant of the nature of dramatic illusion and the principle of aesthetic distance, offer us plays which frequently overflow the confines of the stage to engulf the viewers» (199). De qué manera «desborda» Lope los confines del escenario es precisamente el objeto de las presentes consideraciones.

Más recientemente, Francisco Ruiz Ramón ha establecido el nexo entre el teatro clásico y el acervo mítico y ritual. A su pregunta inicial, «¿Cuáles son las relaciones entre personaje y mito en el teatro del Siglo de Oro?», contesta «[...] la historia misma del teatro occidental desde sus orígenes rituales hasta las nuevas formas de re-ritualización de la representación teatral, son factores que pudieran inclinarnos a aceptar la pertinencia de la pregunta» (177). Su estudio, basado en arquetipos, y aplicados panorámicamente al teatro del Siglo de Oro, es una invitación a considerar precisamente la «pertinencia» de aquellos «orígenes rituales» para *Fuenteovejuna*.

Cita a Stern y recoge su iniciativa mítico-ritual Donald Larsen, quien en su libro *The Honor Plays of Lope de Vega* (1977), aplica la visión ritual a la obra del Fénix. Basándose en Northrop Frye, quien ha notado una muerte ritual en muchas comedias (en el sentido clásico del término), Larsen describe los orígenes de ese momento de destrucción como los vestigios de la muerte literal que sufría el actor central en los ritos vegetativos que originaron la comedia (33). «In these rites —comenta Larsen, siguiendo a Frazer— [...] a sacrificial victim is offered up, a scapegoat [*pharmakos*] who takes upon his head all the weakness and sin of the old year and thus prepares the way for the purified birth of the new. The cleansing away of the dirt of the past affected in this ritual has its counterpart in comedy when the defeat of the blocking character appears to facilitate the creation of a new and better order» (33). Aunque Larsen no lo aplique específicamente a *Fuenteovejuna*, es evidente en ella la importancia de la estructura ritual que, como veremos, articula e integra su acción.

Larsen indica de manera general la importancia del rito en el teatro del Siglo de Oro. «The whole of the theater of the time was, like the primitive drama from which it ultimately descends, profoundly ritualistic in nature» (59). Dentro de este contexto, explica con gran originalidad los famosos versos del *Arte nuevo de hacer comedias*, «Los casos de honra son mejores / porque mueven con fuerza a toda gente». «These two lines –comenta Larsen– [...] suggest that Lope was instinctively aware both of the ritualistic function served by the theater of his time and of the burden which that function placed on the dramatist: the obligation to create for the audience viable myths—by which I mean simply the story acted out in ritual» (61). Volveremos a esta cita lopesca más tarde, mejor preparados para profundizar en ella, y desarrollar la intuición de Larsen.

Ante la incredulidad de que Lope tuviera esa conciencia del origen ritual del teatro, Larsen aduce el antecedente de la *Numancia* cervantina. Pero no es necesario remontarse al temprano teatro de Cervantes; el mismo Lope en el *Arte nuevo* dice: «Elio Donato dice que tuvieron [las comedias] principio en los antiguos sacrificios» (64). Efectivamente, Aelius Donatus, en sus comentarios a Terencio, afirma justamente eso, y describe en detalle el sacrificio del chivo, alrededor del cual surgen los cantos que darán el teatro griego (13). Claro está, incluso si Lope no hubiera citado a Donato ni conocido la teoría clásica sobre el origen ritual del teatro, que sí conocía, un hombre de teatro como él, de una sensibilidad extraordinaria para el movimiento de grupos en actos y palabras, no podría haber sido opaco a la teatralidad ritual que es, y era entonces aún más, esencial en la sociedad española.

Larsen tiene muy útiles comentarios sobre *Los comendadores de Córdoba* y *Peribáñez* que son pertinentes para nuestro estudio de *Fuenteovejuna*. Para el crítico, la primera obra mencionada era ocasión para la celebración de la «almost literal death and rebirth of a man» (62), patrón ritual que Larsen caracteriza como la base de buena parte de la mitología mundial, debido a su enorme resonancia en la psique humana (62). En la literatura escrita, su presencia, explica Larsen, se recubre, de manera que su impacto se registra en el lector por una serie de asociaciones inconscientes (62).

En cuanto a *Peribáñez*, Larsen señala la presencia de patrones de muerte y renacer, tanto en *Peribáñez* como en el Comendador (79). Anota la importancia de imágenes naturales, la comparación con un toro que se hace del comendador, y la reverberación ritual del trigo, que renace en la primavera y marca vegetalmente la mayor duración de los días (81). Como comenta Maud

Bodkin, a quien Larsen cita: «The corn buried in the ground and rising to fruitfulness, used as a symbol of eternal life attained through death, recalls passages relating to pre-Christian mysteries» (265, citado en Larsen 81).

En cuanto a *Fuenteovejuna*, específicamente, Larsen lo sitúa dentro del *romance* (en su acepción inglesa), pero no hace falta ese alejamiento del fundamento mítico, pues como él mismo había indicado, las características del *romance* son a fin de cuentas derivadas del mito (64). Larsen explica: «Honor plays, like *Fuenteovejuna* and *Peribáñez* are themselves rituals of sort» (111). Específicamente nota tres ritos dentro de *Fuenteovejuna*, incluyendo la bienvenida multitudinaria al comendador en el acto I y la boda de Laurencia y Frondoso en el Acto II. Pero no sólo es esa boda un momento en la comedia que cumple la *función* del rito, es decir, una reincidencia «fisiológica», lo es también en su parecido formal, en su «morfología». Stern incluye la mascarada en forma de boda dentro de los actos festivos que propiciaban la fertilidad de campo y campesino: «Still other performances were designed to encourage the vital, regenerative forces of nature and included rustic dances characterized by vigorous leaping and jumping steps. There were also mock wedding celebrations in which the head shepherd recited an erotic monologue, replete with salacious comments, designed solely to stimulate the fertility of bride and groom. Or else the shepherd would reel off an endless list of wedding gifts, hoping to arouse the assembled well-wishers to comparable munificence. The plays usually ended with a burlesque marriage ceremony» (186-87). Así, podemos apreciar la boda de Laurencia y Frondoso como un «performance», una «actuación» reconocible por el público lopesco como una forma cosechada en el rico suelo de la cultura popular. Los mismos nombres de los novios ahora cobran toda su significancia: Laurencia, de laurel, y Frondoso, de fronda, designan los dos jóvenes esposos ligados a los ritos de la fertilidad del campo y del mundo vegetal.

Tan compacta definición, tan importante resonancia cultural, tiene el tercer momento ritual. Larsen se limita tan sólo a enumerarlo como un paso dentro de la serie de formas consecutivas que Gilbert Murray había discernido como típicas tanto de los ritos como de la tragedia griega («Excursus» 341-44)<sup>7</sup>. Nos referimos al *pathos*, la pasión del comendador, a quien Larsen caracteriza como «[...] from the literary and mythical point of view a monster» (104). Luego veremos por qué es importante la «monstruosidad» de Fernán Gómez, dentro de la economía mítica. La tortura de los campesinos sería la segunda mitad de la escena de «pasión» mítica.

Recapitulando, hemos visto que el teatro europeo, desde sus orígenes, lleva en sí un ritmo ritual fundamental. Esta estructura aparece en el nacimiento del teatro español, tanto en su desprendimiento del culto litúrgico, como en las obras que recogen los festivales y sacrificios paganos, basados en el cambio de las estaciones, y centradas en el mito del despedazamiento de sus dios, *sparagmos*. También se ha adumbrado la importancia de estas estructuras para *Fuenteovejuna*.

### *Sparagmos*

Dionisio, como muchos otros dioses de la vegetación europeos y orientales, es despedazado en el mito que narra su historia, desmembración que se recrea en el ritual conmemorativo y celebrativo. Su historia la cuenta Nono (principios del siglo V) en *Los dionisiacos*. Zeus, en forma de serpiente fecundó a Perséfone, y le dio a Zagreo, es decir, Dionisio, niño cuyos cuernos ya indican su relación con el toro de los futuros sacrificios. Apenas nacer, el niño se montó en el trono de su padre y blandió los truenos en sus manos pequeñas. Pero los Titanes, sus caras cubiertas de tiza, lo atacaron con cuchillos, mientras se miraba en un espejo. Por un tiempo, los evadió, transformándose en varias formas, Zeus, Cronos, un mancebo, un león, un caballo, una serpiente, pero, finalmente, en la forma de un toro, lo despedazaron a cuchillazos. Su cuento cretense lo transmitió Firmicus Maternus, y en él tiene un final semejante: los Titanes lo despedazan, miembro a miembro, hierven su cuerpo con algunas hierbas, y lo comen (Frazer 388); luego veremos cómo este mito se recrea con asombrosa fidelidad en la España de hoy. La importancia de este mito se puede empezar a comprender al percatarse de que implica el origen de la naturaleza diferenciada en miles de especies. Según indica Harrison, Plutarco cuenta que Dionisio se transforma en vientos y aguas, tierra y estrellas, y cómo el nacimiento de plantas y animales se llaman enigmáticamente, «romper miembro de miembro» (157). Vemos cómo el universo mismo, en su variedad, se identifica con Dionisio, es decir, el infinito número de objetos del mundo nace en ese gran momento de despedazamiento del dios griego.

El rito que recrea aquella historia se centraba en el despedazamiento colectivo y comida comunal de un toro o un buey (Harrison, Cap. V), aunque también pudiera ser un chivo, u otro animal. Éste a su vez, era una evolución de primitivos sacrificios humanos (Jeanmarie 228-30, citado en Girard 407, nota). Frazer narra varios sacrificios de seres humanos, en culturas tan diversas

como la indígena norteamericana y la africana, en los cuales el despedazamiento comunitario de la víctima era fundamental. Luego, sus trozos son enterrados en los campos para propiciar su fecundidad (Frazer 432-33).

El despedazamiento comunal, *sparagmos*, que recrea el destrozamiento de los dios en el mito, no es pues, tan sólo un homicidio ritual, sino un desmembramiento, con la comida que muchas veces seguía a este comienzo. Según Harrison, la muerte del toro, *Bouphonia*, ocurría en la época de la siembra, y específicamente, entre el 24 de marzo y el 23 de abril (150-53), fechas que coinciden con la Semana Santa cristiana, impuesta sobre aquellos antiguos ritmos culturales, y también, dicho sea de paso, con la fecha (23 de abril) del despedazamiento comunal del histórico Comendador (García Aguilera 25)<sup>8</sup>.

De gran interés para nuestro estudio es la culpabilidad colectiva inherente en el sacrificio. Porfirio cuenta que un extranjero había matado el toro sagrado, y había huído. La peste asoló la ciudad de Atenas. Se le describe, y se cree que él puede limpiarse de la polución, y con él la ciudad, si todos hicieran el hecho en común, «if they would all do the deed in common and if the ox was smitten by the city» (Harrison 143).

La culpabilidad colectiva conllevaba un juicio, bajo un juez que presidía con el nombre de «rey». Como nos narra Freud, tras el rito, «at the Athenian festival of Buphonia [ox-murder] a regular trial was instituted after the sacrifice, and all the participants were called as witnesses. At the end of it, it was agreed that the responsibility for the murder should be placed upon the knife; and this was accordingly cast into the sea» (*Totem* 137). Más específico, Frazer nos cuenta el mismo fenómeno, detallando que la culpabilidad se desplazaba a varios objetos antes de asumirse entera en el cuchillo (466), implicando así la comunalidad de la culpa.

Este sacrificio antiguo del mundo griego se propagó en variaciones por toda Europa hasta el siglo XX (Frazer cap. XLVIII). El toro, representante del dios de la vegetación (Frazer 467-68), es fácilmente sustituido por el cerdo, el conejo, el chivo. En muchos ritos europeos relacionados con la cosecha, los campesinos atan al amo o a algún extraño de importancia y rango y le rodean blandiendo instrumentos de cultivo, que aflan (Frazer 430). Un ejemplo de esta agresión festiva es acompañado por un verso de clara sugerencia del *sparagmos* antiguo: «At Ramin, in the district of Stettin, the stranger, encircled by the reapers, is thus addressed: "We'll stroke the gentleman / with our naked sword, Wherewith we shear meadows and fields. / We shear princes and lords. / Labourers are often a thirst; / if the gentleman will stand beer / and

brandy / The joke will soon be over. / But, if our prayer he does not like / The sword has a right to strike"» (Frazer 431). Vemos que los mismos instrumentos cortantes con que se hiere el cereal se usarían para cortar al hombre que representa al antiguo dios. Los instrumentos de labranza, utilizados para el sacrificio del animal, o, en ocasiones, la víctima humana, enlazan el cultivo del campo, míticamente herido por el arado, así como el cereal por la hoz o la viña por la podadera, con la muerte sangrienta. Un eco distante de estas heridas hermanas se sigue viendo en las celebraciones madrileñas del santo agricultor, San Isidro, ocasión para la más importante feria taurina de la capital española. Tampoco es fortuito que una de las armas especificadas (versos 1809-10) entre los campesinos que atacan al Comendador Fernán Gómez, sea precisamente el lanzón, objeto cortante blandido por el defensor de las viñas.

El caso de los isidros, arriba mencionado, desde luego, no es único. De hecho, en España, las fiestas religiosas en general, establecidas sobre las antiguas fiestas de crisis solares, equinoccios y solsticios, o momentos importantes en el ritmo de los cultivos, se celebran frecuentemente con toros. No se trata sólo de corridas en las que el matador representa al pueblo, sino también de fiestas populares de furia colectiva de transparente primitivismo, en las que la comunidad entera se vuelca sobre el animal y lo despedaza (Sánchez Dragó 383-85), en exacta recreación del mito que narra la muerte de Dionisio. La fiesta que Goytisolo describe en *Señas de identidad*, en la cual el pueblo entero despedaza a un toro<sup>9</sup>, coincide con las que Sánchez Dragó describe del solsticio estival en Soria: «No hay tentativa ni atisbo de tauromaquia, sino lo contrario: hambre de canbales ayunos [...] Los espectadores saltan al ruedo y la emprenden a morradas con el bicho dios. Todo vale, piedras y palos, [...] (383) [Luego se subastan los trozos de los doce toros (como los doce apóstoles, o los doce meses)] Olor de multitud violenta entre pedrizas venerables [...] Sangre y pelotas, piel, jeta, asadura, corazón, cuernos, pene, mondongos del novillo pasado por las armas» (384). Al día siguiente, en doce calderas «todo soriano puede, y seguramente debe, meter el tenedor en el guiso. Esta insólita comunión cuenta con el forzoso exequátur de la clrigalla local» (385). Y añade «Conque el canibalismo no ceja. Empezó a la del último novillo lidiado el viernes: víctima inútil de puñales anónimos en una especie de fuenteovejuna sin ofensa previa» (385) (subrayado mío). Aunque Sánchez Dragó aquí tan sólo se limita a una fugaz comparación de paso a *Fuenteovejuna*, como metáfora de esta fiesta, de este *sparagmos* español, está claro por lo que vamos viendo que inconscientemente ha hecho la relación que en el presente estudio

se desarrolla, no para hacer antropología, sino para mostrar la enorme intuición de Lope del ritmo cultural de su pueblo, que según Menéndez Pelayo se expresa en una «orgía de venganza popular, una furiosa saturnal demagógica» (177). Como se recordará el saturnal era una fiesta popular pagana relacionada con las cosechas. Como casi siempre, asombra la intuición de don Ramón, regalo para críticos de hogaño.

### *Totem y tabú*

El despedazamiento del animal sagrado, el totem, lo describe Freud aprovechando una cita de Robertson Smith:

St. Nilus records a sacrificial ritual current among the Bedouin of the Sinai Desert at the end of the fourth century AD. The victim of the sacrifice, a camel, "is bound upon a rude altar of stones piled together, and when the leader of the band has thrice led the worshippers round the altar in a solemn procession accompanied with chants [que recuerdan el origen ditirámico de la tragedia, según lo describe Donato, leído por Lope] he inflicts the first wound . . . and in all haste drinks of the blood that gushes forth. Forthwith the whole company fall on the victim with their swords, hacking off pieces of the quivering flesh and devouring them raw with such wild haste, that in the short interval between the rise of the day star which marked the hour for the service to begin, and the disappearance of its rays before the rising sun, the entire camel, body and bones, skin, blood and entrails, is wholly devoured." All the evidence goes to show that this barbaric ritual, which bears every sign of extreme antiquity, was no isolated instance but was everywhere the original form taken by totemic sacrifice [...] (*Totem* 138-39).

Por supuesto, la afirmación de Freud de la ubicuidad de este sacrificio, en sus rasgos esenciales, es claramente evidenciada en las fiestas taurinas españolas, como hemos visto, y las fiestas de siembra y cosecha europeas. Tan profundo y nuclear arquetipo, pues, informaba la psique colectiva del español del siglo de oro, que lo recibía por el doble conducto del paganismo a flor de piel (o de trugal), y por el ritual del sacrificio católico mismo, dos ritmos culturales paralelos que, como hemos visto, se confundían con frecuencia, doble cuerda ritual de vibración simpática que Lope pulsa en su *Fuenteovejuna*,

comedia de «asunto de la honra» cuyo desenlace se debe tanto a la anécdota específica que representa, como a otra «anécdota» multiseccular.

Pero la enorme importancia del estudio fundamental de Freud no estriba en la consideración de la universalidad del mito de *sparagmos*, ni incluso en su relación con la civilización cristiana, trabajo ya realizado por Robertson Smith y Frazer, a quienes Freud cita. Para ellos, el dios despedazado y comido era una historia nacida del mundo de las estaciones y el cultivo de los cereales y viñas, que si bien es cierto, y sigue siendo de gran importancia para establecer la común imaginación mitológica de la humanidad (y así prefigura el inconsciente colectivo jungiano), sin embargo no entran en consideraciones de poder y sexualidad que algunos mitos ponen de manifiesto, y que subyacen, en fin, cualquier articulación del *sparagmos*, relación que es la aportación fundamental de Freud.

Según Freud, los mitos de *sparagmos* y el tabú del incesto se comprenden como partes integradoras de un solo protomito. Esa escena primordial fue un acto de patricidio llevado a cabo por todos los hijos varones contra el padre, quien les negaba acceso sexual a las hembras de la tribu, pertenecientes a él sin ser óbice la relación incestuosa. Precisamente después de ese patricidio colectivo, se manifestaron dos consecuencias culturales relacionadas entre sí en el (perdido) estado original: el rito del *sparagmos* como expiación de la culpa colectiva; y el establecimiento del tabú del incesto, impidiendo así una competitividad entre los jóvenes varones que pudiera desembocar en la repetición de la terrible violencia original (*Totem* 141-46).

Freud se pregunta por qué se despedaza al Dios-Totem; y porqué en sociedades totémicas primitivas actuales se nota un tabú contra el incesto definido por el totem: es decir, ya no se trata sólo de proscribir las relaciones sexuales entre miembros de la misma familia sanguínea, sino entre los miembros de toda la tribu amparada y delimitada por el totem. Intuye que la muerte original del totem ha demarcado los límites del incesto, provocando la presencia misma de su tabú. Basándose en los trabajos de antropología cultural de Robertson-Smith y Frazer, entre otros, une a esa perspectiva aquella del psicoanálisis. La muerte del totem y el tabú contra el incesto se revelan entonces necesariamente unidas dentro de las relaciones del complejo edípico, dentro de su economía de poder y sexualidad. De esa manera, asocia el *sparagmos* a *eros*, como elementos fundamentales interrelacionados en el inconsciente tanto personal como colectivo: precisamente los dos elementos fundamentales de *Fuenteovejuna*. Si la mitología clásica y la antropología nos habían dado un

contexto cultural innegable para la obra de Lope, es gracias a Freud como el elemento de la depravación sexual del comendador entra a formar parte de aquella articulación cultural. Por lo cual vemos que la «falta de unidad» alguna vez lamentada en la obra maestra de Lope, no es tal: los dos elementos, poder y sexualidad son las dos partes obligadas del mismo fundamento mítico.

Gracias a un crítico de Freud, tenemos más evidencia de la relación entre *sparagmos* y *eros*, cuya inteligencia fue la gran aportación del autor de *Totem y tabú*. A pesar de oponerse a Freud, y de descartar la importancia del inconsciente y el psicoanálisis, René Girard afirma que «le meurtre va jouer le rôle déterminant qui lui revient, à la fois conclusion de la crise ébauchée par Freud lui-même et point de départ de l'ordre culturel, origine absolue et relative de tous les interdits de l'inceste» (294). Girard aduce el ejemplo de un grupo de monarquías «entre l'Égypte pharaonique et le Swaziland», cuyo rey es obligado, en momentos solemnes y rituales, a cometer un incesto real o simbólico (150), que evoca aquella primera condición del patriarca comprendida por Freud, en la que el poder es el poder sexual. En los ritos griegos antiguos de sacrificios humanos, la víctima propiciatoria, el *fármacos*, era atisgado en los órganos genitales antes de su muerte (Girard 142), en un acto inconsciente que aludía a su ascendencia en el rey tiránico y sexualmente rapaz. Comenta Girard sobre el sacrificio animal que le ha sucedido: «La mise à mort consiste parfois en une véritable ruée collective [sic] contre la bête. Dans ce dernier cas, les parties génitales sont spécialement visées [recuérdese que al toro soriano le ocurre otro tanto]. Il en va de même dans le cas du *pharmakos* qui est fouetté à coups de plantes herbacées sur les organes sexuels. Il y a tout lieu de croire que la victime animale représente une victime originelle accusée, comme Œdipe, de parricide et d'inceste ou de toute autre transgression sexuelle que signifie l'effacement violent des différences, la responsabilité majeure dans la destruction de l'ordre culturel» (142). Estas estructuras rituales informan la figura del poderoso y sensual Comendador, transgresor sexual y víctima a la vez.

La tragedia griega que más claramente acusa los elementos rituales y míticos que fundamentan el género es, según Gilbert Murray, *Las bacantes* («Excursus» 346). El mito de Dionisio, según lo representa Eurípides, es una confirmación de la relación sexo-tiranicidio (y por tanto patricidio simbólico) que Freud establece, la cual juega un papel absolutamente central en *Fuenteovejuna*, y en definitiva para la comedia en su desarrollo completo. Freud indica que este mito y su actuación ritual es la base del héroe trágico,

que tiene que sufrir, y así explica la necesidad de su caída (*Totem* 155-56). Nietzsche ya había dicho que el coro de la tragedia griega «contempla en su visión a su dueño y señor Dionisio [...] contempla cómo el dios sufre y se transfigura [...]» (59). Y luego: «Es una indiscutible tradición que la tragedia griega, en su forma más antigua, tenía por único objeto los sufrimientos de Dionisio y que, durante el más largo período de su existencia, el único héroe de la escena fue precisamente Dioniso. Pero podemos asegurar, con la misma certidumbre, que antes de Eurípides y hasta Eurípides, Dioniso no dejó nunca de ser el héroe trágico y que todos los personajes célebres del teatro griego, Prometeo, Edipo, etc., no son más que disfraces del héroe original: Dionisio» (67)<sup>10</sup>.

Pocos años después, Freud, que tanto debe a Nietzsche, parece recordarlo, y nos lleva del mito a la literatura de nuevo, a través de su organización enriquecedora de ambos, y vale la pena detenernos en este pasaje, pues aquí su meta es también la nuestra:

In the history of Greek art we come upon a situation which shows striking resemblances to the scene of the totem meal as identified by Robertson Smith, and not less profound differences from it. I have in mind the situation of the most ancient Greek tragedy. A company of individuals, named and dressed alike, surrounded a single figure, all hanging upon his words and deeds: they were the Chorus and the impersonator of the Hero. He was originally the only actor. Later, a second and third actor were added, to play as counterpart to the Hero and as characters split off from him; but the character of the Hero himself and his relation to the Chorus remained unaltered. The Hero of tragedy must suffer; to this day that remains the essence of a tragedy. He had to bear the burden of what was known as "tragic guilt"; the basis of that guilt is not always easy to find, for in the light of our everyday life it is often no guilt at all. As a rule it lay in rebellion against some divine or human authority: [...] But why had the Hero of tragedy to suffer? and what was the meaning of his "tragic guilt"? I will cut the discussion short and give a quick reply. He had to suffer because he was the primal father, the Hero of the great primaeval tragedy which was being re-enacted with a tendentious twist; and the tragic guilt was the guilt which he had to take on himself in order to relieve the Chorus from theirs. [...] In Greek tragedy the special subject-matter of the

performance was the sufferings of the divine goat, Dionysus, and the lamentation of the goats who were his followers and who identified themselves with him. That being so, it is easy to understand how drama, which had become extinct, was kindled into fresh life in the Middle Ages around the Passion of Christ (*Totem* 155-56).

Como muestra Freud, la relación *sparagmos-eros*, fundamental en la obra de Lope, lo es también en *Las bacantes* de Eurípides. El título ya sitúa a la mujer en primer plano. En seguida Dionisio deja ver que, como el padre primordial descubierto por Freud, él ha de tener control total y excluyente de las mujeres de la colectividad, y las reclama: «But come, my band of women» (331). Penteo, rey de Tebas, y por ello figura antagónica y especular del advenedizo dios, se centra en seguida en el poder sexual: «I hear; our women have deserted hearth and home / For some pretended Bacchic feast, and gone to live / Up in the mountains, worshipping the modern god / Dionysus, [...] as his chorus girls. / Around full wine bowls are the band of revelers, / And to some solitary spot a woman steals / This way or that way, servicing a lover's bed» (335). Y luego promete dar con aquel «who has introduced / Corruption for our women and defiles our beds» (339). El poderoso que «viola los lechos» reaparecerá en el Comendador de *Fuenteovejuna*, a la par que su muerte comunal, pues si bien es Penteo el despedazado por la turba, su figura es simbólicamente gemela de la del dios intruso, como ha sido notado<sup>11</sup>.

Por otra parte, la lectura edípica que Freud hace del mito dionisiaco, y de todo mito de *sparagmos*, es ampliamente justificada en la tragedia de Eurípides, pues si bien la madre de Penteo no tiene relaciones sexuales con su hijo, lo despedaza en un momento de éxtasis, equivalente simbólico de la convulsión orgásmica. Antes de su muerte, Penteo sufre una castración simbólica, igual que Edipo al arrancarse los ojos (Freud, *Interpretation 2*: 268, nota 63), al ser feminizado por el influjo del dios intruso, pues éste lo viste de mujer, y lo posee; como indica Girard, inconscientemente apoyando esta lectura: «Le sujet se sent pénétré, envahi, au plus intime de son être, par une créature surnaturelle qui l'assiège également du dehors. Il assiste horrifié à un double assaut dont il est la victime impuissant» (230). *Las bacantes* acusa claramente, pues, la economía edípica expuesta por Freud como fundamento de este mito central.

### El comendador Fernán Gómez

Cuando el famoso helenista Gilbert Murray estudiaba, a su vez, las relaciones entre el mito, el teatro clásico griego y el del siglo 16 y 17, vio evidenciados en la repetición de temas y motivos, profundos ritmos culturales de una «casi eterna durabilidad» que movían con fuerza al hombre primitivo y nos mueven ahora de manera «profunda y poética» («Hamlet» 238, citado en Bodkin 2)<sup>12</sup>.

«En obras como *Hamlet* y *Agamemnon* o *Electra* tenemos desde luego [...] una historia bien forjada, dominio completo de las técnicas del poeta y el dramaturgo, pero también, sospecho, una extraña vibración subyacente no analizada, una corriente submergida de deseos y temores y pasiones, dormida largo tiempo, pero eternamente familiares, que durante miles de años, han yacido cerca de la raíz de nuestras más íntimas emociones y se han integrado en la materia de nuestros sueños más mágicos. Hasta qué punto en el pasado alcanza esta corriente, no puedo conjeturar, pero parece ser que el poder de moverlo o moverse a su ritmo fuera uno de los últimos secretos del genio» («Hamlet» 239-40, citado en Bodkin 2). Lope, genio del teatro español, supo y pudo mover esas mismas corrientes, que son, ahora lo vemos en su sentido completo, «las que mueven con más fuerza a todo el mundo». Como vemos, el tema del honor conyugal, central en *Las bacantes*, es en última instancia una manifestación de la gran corriente fundacional del ritual y el teatro europeos, y remite al núcleo mismo de la conciencia humana en su articulación edípica del conocimiento y el poder<sup>13</sup>.

Es su condición de amenaza poderosa al orden conyugal de todos, lo que dicta la comunal aniquilación del comendador. Su comportamiento se muestra tan abusivo y obsceno, que resultará ya imposible soslayarlo; y así cumple con la caracterización del arquetipo que estudiamos hecha por Girard a propósito del rey sacrificado realmente en el contexto antropológico: «On bourre le roi de potions abominables [...], on lui fait commettre toutes sortes de transgressions violentes et, au premier chef, l'inceste. [...] Il ne s'agit pas d'accueillir à bras ouverts les puissances maléfiques mais de les exorciser. Il faut que le roi "mérite" le châtement qu'on lui réserve, autant que l'expulsé originel, en apparence, l'avait déjà mérité. Il faut réaliser a fond les potentialités maléfiques du personnage, faire de lui un monstre rayonnant de puissance ténébreuse [...]» (154). En los ritos que describe Girard, es necesario envilecer adrede al rey para que merezca ser sacrificado: comprendemos mejor ahora la

apreciación de Larsen antes citada de que el envilecimiento del comendador responde tanto a un impulso literario como mítico. La «monstruosidad» del Comendador desemboca necesariamente en el terrible castigo ritual, desenlace que agita al espectador al reincidir precisamente en las escenas del inconsciente colectivo que estamos viendo.

La poderosa sexualidad del comendador, como recreación del padre primordial celoso de su privilegio erótico, no sólo le lleva a quebrar el tabú del comedimiento sexual, sino que activamente inhibe la expresión sexual de los demás hombres, como antes había hecho su antecesor, el Dionisio de Eurípides. Es sólo en su ausencia que la boda entre Frondoso y Laurencia se celebra, pero es frustrada precisamente por la llegada del poderoso, que hace encarcelar a su rival, como un dios de la vegetación que encarcela a otro más nuevo y más débil, pero peligroso.

Así vemos que el papel del Comendador en *Fuenteovejuna*, a pesar de llamar la atención por su excentricidad dentro de Lope y la comedia, ejerce su fuerza gracias, precisamente, a su cualidad típica, arquetípica, dentro de nuestra cultura occidental, al nivel de antiguos mitos y rituales que subyacían en la España de Lope y formaban su herencia literaria y la nuestra.

Hemos visto la vertiente arquetípica de *Eros* como poder expresada en el deseo monstruoso de Fernán Gómez; veamos ahora la otra vertiente del mito fundacional, la desmembración ritual. Como muestra Jean-Pierre Vernant, el paso de un aspecto, poder tiránico, al otro, víctima expiatoria, estaba inscrito en la cultura griega:

La polarité entre le roi et le bouc émissaire (polarité que la tragédie situe au sein même du personnage œdipien, Sophocle n'a pas eu à l'inventer. Elle était inscrite dans la pratique religieuse et dans la pensée sociale des Grecs. [...] Si Sophocle choisit le couple *tírannos-pharmakos* pour illustrer ce que nous avons appelé le thème du renversement, c'est que dans leur opposition ces deux personnages apparaissent symétriques et à certains égards interchangeable [justamente como la pareja Dionisio-Penteo, que hemos comentado]. [...] Chez Homère, et Hésiode, c'est de la personne du roi, rejeton de Zeus, que dépend la fécondité de la terre, des troupeaux, des femmes. [...] [Si él yerra] sa justice s'est faite crime, sa vertu souillure, le meilleur (*áristos*) est devenu le pire (*kákistos*). Les légendes de Lycurge, d'Athamas, d'Oinoclos comportent ainsi, pour chasser le *loimós* (peste), la lapidation du

roi, sa mise à mort rituelle [...]» («Ambiguïté et renversement» 1271-72, citado en Girard 156-57, nota 2).

La figura del comendador, como la del tirano-víctima expiatoria reestablece la figura del padre primordial, al integrar los dos papeles de éste: opresor y víctima. Igual que los fundamentos míticos y rituales que hemos visto, el asesinato del Comendador se caracteriza por la unanimidad de los homicidas, la importancia de las mujeres, los instrumentos del homicidio, el despedazamiento mismo, el juicio, y si tomamos en cuenta dos refundiciones de la obra lopesca, incluso la cena ritual de los trozos de la víctima.

«Todos a una» es el lema de los homicidas, y su escudo. Debido a su unanimidad, no sólo ejecutan su deseo homicida, sino que gracias a ella se salvan. Según indica Girard, «la fixation mythique doit se définir comme un phénomène d'unanimité» (116). Y reitera, «L'unanimité violente [est] [...] le phénomène fondamental de la religion primitive» (120). Hemos visto ya cómo el ritual griego del sacrificio del toro terminaba, igual que *Fuenteovejuna*, con un juicio —presidido por un rey— en el cual, por desplazamiento, todos quedaban simbólicamente implicados.

Igual que en la gran obra trágica del *sparagmos*, *Las bacantes*, las mujeres en *Fuenteovejuna* cobran en la violencia despedazadora un protagonismo fundamental; víctimas, son ellas las que enardecen la furia de la «orgia de saturnalia» que tan penetrantemente caracterizó Menéndez Pelayo. El despedazamiento, no sólo el asesinato, es un factor claramente ritual, tanto en los hechos históricos como en la obra dramática; para vengarse del Comendador, sólo habría hecho falta su muerte. El mismo impulso inconsciente llevaba en su furia a los ciudadanos de Fuenteovejuna en la primavera de 1476, nueve días después del Domingo de Resurrección, y en la obra de Lope de Vega.

En cuanto a la cena ritual, es decir, a la comida colectiva de la víctima, bien claro está que queda excluida de la obra de Lope, así como de la crónica de Rades, en la que se basaba el poeta<sup>14</sup>, sin embargo aparece en la comedia de Cristóbal de Monroy y Silva (1612-1649), que la emula, como para completar el diseño irresistible que hemos visto en la obra lopesca. En la comedia de su seguidor, leemos el siguiente pasaje, que ahora cobra total sentido: «Su muerte cruel anuncian / femeniles escuadrones / fieros; impúberes turbas / en música organizada / se celebran, —no se vio nunca / tan viva rabia!— su muerte. Van a la mortal figura / y, mordiéndole las carnes / en galardón de sus culpas, / hacen un ronco alarido / de sus bocas sepultura...» (341-42). Esto reverbera tanto al

son del festín taurino de Soria, que hemos visto, como al de los sacrificios antiguos, e, igual que la obra de Lope, parece recrear la violencia frenética de las bacantes de Eurípides. Retroactivamente, en su mayor transparencia, acusa la presencia de los demás elementos en la genial obra precursora del Fénix. Es interesante notar que un gran sensibilizador del cine contemporáneo europeo también sintió la necesidad «formal» de la cena comunal, como resultado de la presencia de la mayoría de los elementos rituales en la obra de Lope, que él recrea. Así se explica lo que tanto sorprende a la crítica Teresa Kirschner, quien nos dice: «Aún más escandalosa es la versión alemana de Rainer Werner Fassbinder, "Das brennende Dorf", en la que los campesinos en un frenesí canibalístico devoran al rey y a su séquito [...]» (27). El genial alemán, así como el contemporáneo de Lope, sienten la necesidad de completar el esquema ritual tan evidente en aquél, y al cerrar su estructura formal-ritual, la hacen patente, semejante a la última pieza del rompecabezas que revela de súbito el diseño total antes incomprensible.

### La honra

Así como la compulsión individual se expresa en un comportamiento repetido *sin causa aparente* (la causa ha sido un lejano acto reprimido y olvidado), la tragedia griega seguía repitiendo la condena de sus héroes *sin causa aparente*, es decir, sin culpabilidad que justificara moralmente aquel castigo (Steiner 6-7); como comenta Girard, «la tragédie est l'équilibre d'une balance qui n'est pas celle de la justice [...]» (72). Freud nos ha enseñado cuál era, efectivamente, la causa lejana y olvidada que motivaba a tan larga distancia la caída del héroe, de manera semejante a la influencia imanante de un planeta desconocido sobre la órbita de los demás. En la comedia española existe la idéntica relación: las muertes injustificadas de las comedias de la honra, reincidían en el mismo patrón primordial que de manera excepcional se revela en su forma completa y original en *Fuenteovejuna*<sup>15</sup>.

Si bien, como señaló Murray, *Las bacantes* de Eurípides es la tragedia griega más apta para mostrar los orígenes rituales del género, que luego se ven con claridad en el resto de las obras consideradas, así mismo *Fuenteovejuna* es la obra paradigmática dentro de la comedia en España en el siglo XVII, que permite poner de manifiesto las estructuras rituales de ese momento teatral<sup>16</sup>. Así como en la tragedia griega el sufrimiento es ritualmente necesario, independientemente de cualquier culpabilidad que merezca o no castigo, también

en la comedia la necesidad moral del castigo es generalmente escasa o inexistente. Como señala C. A. Jones, «the code of honour in the Spanish drama of the Golden Age is a convention which, although not entirely divorced from reality or from morals, is closely concerned with neither of these things» (206). Ahora podemos ver que, tanto en el caso de la tragedia clásica, como de la comedia, se trata de un sacrificio ritual, de la necesaria representación del sacrificio del *fármacos*<sup>17</sup>.

Las escisiones que ocurrieron en la evolución de la tragedia, de un personaje primero, y luego otros, desgajándose del coro unitario original, son expresiones teatrales de un proceso mitológico: el desplazamiento, diversificación y multiplicación de núcleos originalmente unitarios. Esto lo vemos, para citar un ejemplo representativo, en la creación de la segunda figura de generación vegetal (Perséfone) donde antes había una sola (Deméter). Y lo vimos teatralmente expresado en *Las bacantes*, en la dualidad de la figura dionisiaca: Penteo y el joven dios. Un atributo del padre primordial sacrificado (a la vez tirano y víctima) se ha desplazado a otro personaje, que sigue completando el esquema original. Estos desplazamientos hacia una pluralidad de «representantes» de un complejo unitario original es una ley en la mitología, que en esto, como en mucho, sigue las estructuras del inconsciente personal. Como dice Otto Rank: «En la formación de los mitos volvemos a hallar aquellos mecanismos que el estudio del sueño nos ha revelado, o sea la condensación, el desplazamiento de los afectos, la personificación de impulsos psíquicos y su disociación o multiplicación [...]» (citado en Freud, *Interpretación 3*: 128). En los sueños, los varios personajes son todos aspectos del sujeto unitario que los sueña<sup>18</sup>. La figura unitaria primordial, que vemos en su forma completa original en *Fuenteovejuna*, se escinde, igual que en *Las bacantes*, en dos en la comedia española: figura masculina sexualmente poderosa (padre, esposo, hermano)<sup>19</sup> y víctima (hija, esposa, hermana). Pero provienen de la original persona unitaria, tirano y víctima a la vez, caracterizada por Freud y recreada en innumerables obras clásicas, así como en ritos y sacrificios históricos y contemporáneos. El público español no iba a ver las comedias de la honra porque representaban verosímilmente la realidad social o marital de su mundo, sino por presenciar la sangre de un sacrificio y de esa manera desarmar su terrible angustia y violencia interior<sup>20</sup>.

Castro ha mostrado cómo el espectacular acto de homicidio era compensatorio, cómo colmaba la inseguridad del público más o menos limpio de sangre semita, con la sangrienta limpieza de la honra ofendida<sup>21</sup>. Unidos ambos

conceptos de honra, la que depende de la mujer (honra matrimonial) y la que depende de los antepasados (honra de cristiano viejo) por su articulación *fuera* del sujeto (el qué dirán oral o escriturario), son simbólicamente intercambiables. Aquella angustia, basada en la inseguridad de casta, y sin duda también en la resquebrajada posición de España en los ámbitos económico y político, acudía a sanarse, a apaciguarse con el *fármacos*, víctima expiatoria que devolvía la salud al colectivo. Es importante notar que la forma neutra del vocablo, *fármakon*, significó precisamente medicina<sup>22</sup>.

## Conclusiones

Lope recrea en *Fuenteovejuna* un mito y un ritual de ritmo arrollador, cuya sacudida grande informa la obra del «más grande poeta de la conformidad» (frase de Amado Alonso de absoluta pertinencia, vista desde esta perspectiva) (2). El mito del dios fecundador despedazado, y su telúrica tradición ritual y festiva en Europa y en España, conlleva la hegemonía sexual como esencial atributo de su poder. La sangre tantas veces derramada en la comedia española, del amante o la mujer, es a la vez el blasón de la hegemonía castiza y sexual, y el desdoblamiento simbólico de la sangre del *fármacos*, del mismo patriarca asesinado, que seguía trayendo a los ánimos españoles, la medicina de su honra<sup>23</sup>.

## NOTAS

- 1) Ver el detallado resumen de la evolución de la crítica sobre *Fuenteovejuna* durante el siglo XX, en el capítulo II de *El protagonista colectivo en «Fuenteovejuna»*, de Teresa J. Kirschner.
- 2) «Reflections on a New Definition of "Baroque" Drama», *Bulletin of Hispanic Studies* 30, 1953, 142-51.
- 3) Geoffrey Ribbans, «The Meaning and Structure of Lope's *Fuenteovejuna*», *Bulletin of Hispanic Studies* 31 (1954): 150-170. Leo Spitzer, «A central Theme and Its Structural equivalent in Lope's *Fuenteovejuna*», *Hispanic Review* 23, 1955, 274-92.
- 4) William C. McCrary anticipa esta objeción, e intenta refutarla, me parece, de manera inconclusa: «To the sceptic's objection that such an adjustment of the drama to the multiple complexities of the Platonic metaphysics—even if this were dramatically feasible—would scarcely have been appreciated by an audience of Lope's day, the *defensor*, Ricardo del

Turia, replies that the Spanish temperament was not content with anything less than the whole painting» (181-82).

- 5) En uno de los debates de las VII Jornadas de teatro clásico español (Almagro, 25 11 27 de septiembre, 1984), editados, con las ponencias correspondientes, por Ruiz Ramón, José Sánchis Sinisterra plantea unas consideraciones que entonces no se pudieron desarrollar, y que forman el núcleo de los temas que estudiaremos en el presente estudio: «Pero yo creo que nosotros quizá podemos enfocar con un poco más de conocimiento directo, el campo de la relación entre rito y teatro. Es ahí, en la encrucijada de esas dos configuraciones colectivas, donde creo yo que está la clave del problema. Es evidente que una de las raíces del hecho teatral está en el rito, en el ritual, pero justamente el teatro crece en la medida en que, en cierto modo, deja de ser rito, en la medida en que se desritualiza. Entonces, yo creo que podríamos reflexionar un poco sobre esas relaciones estructurales, funcionales, significativas también, entre rito y teatro, porque es un poco ahí donde podríamos quizá, ver qué ocurre con los mitos que tienen una función significativa en el universo ritual, y qué ocurre con esos mitos cuando se convierten en materia temática de la estructura teatral» (*Mito* 295).
- 6) Por supuesto, la superposición de un ritmo cultural cristiano sobre otro anterior, pagano, que Siern señala en este caso, es fundamental y generalizada. Ya no sólo el teatro religioso cristiano (celebrado durante Semana Santa y Navidad, y, luego en el Corpus), sino el mismo culto, como ha sido señalado por una larga tradición crítica (Robertson Smith, Freud, Frazer, Murray) reincide en anteriores festivales paganos, que surgieron durante los momentos críticos solares, en los cuales se conmemoraba la pasión de un dios, su desmembramiento y su consumición como alimento sagrado. Evidentemente, el teatro eclesiástico aporta un importante ritmo ritual, cristiano, pero también pagano, a las bases fundamentales del teatro secular español. Domingo Miras señala la pertinencia de este sincretismo ritual especialmente para los autos sacramentales en su conferencia «El mito agrario y la síntesis del teatro» (246-47).
- 7) Como aduce Larsen, Murray discierne la siguiente secuencia de los que hoy se podrían llamar «mitemas», de las primeras piezas dramáticas que recreaban el mito de *sparagmos*, mito que fundamenta la tragedia: «1. An *Agon*, or Contest, the Year against its enemy, Light against Darkness, Summer against Winter. 2. A *Pathos* of the Year-Daimon, generally a ritual or sacrificial death, in which Adonis, or Attis is slain by the tabu animal, the Pharmakos stoned, Osiris, Dionysus, Pentheus, Orpheus, Hippolytus torn to pieces (*sparagmos*). 3. A *Messenger*. For this *Pathos* seems seldom or never to be actually performed under the eyes of the audience. It is announced by a messenger: "The news comes" that Pan the Great, Thammuz, Adonis, Osiris is dead, and the dead body is often brought in on a bier. This leads to 4. *Threnos* or Lamentation. Specially characteristic, however, is a clash of contrary emotions, the death of the old being also the triumph of the new [...] 5 and 6. An *Anagnorisis*-discovery or recognition-of the slain and mutilated Daimon, followed by his Resurmitológica.
- 8) Tan sólo nueve días después del Domingo de Resurrección, que se celebró el 14 de abril de 1476.
- 9) En el capítulo III, el narrador describe una de estas fiestas, en la que Goytisolo no se inventa nada: «El objetivo de la cámara capta, moroso, las incidencias y ritos de la muerte del animal: los pases fallidos de los maletas, los bastonazos de los boyeros, el arrobo dichoso del público. Apenas se vuelve el novillo, los mozos corren a varearlo, los espectadores le lanzan piedras, un gañán le tira furiosamente del rabo. Los golpes llueven sobre él sin perdonar sitio alguno:

los cuernos, el testuz, el morrillo, el lomo, el vientre, los corvejones. La costumbre impide matarle de una estocada: hay que prolongar el juego hasta el límite, apurar su agonía hasta la hez. El mayoral intenta apresarle las astas con una soga pero el bicho desconfía, retrocede, acula la grupa a la puerta del toril. [...] el toro babea y hecha sangre por la boca», etc.

- 10) Esta universal sustitución simbólica, como veremos, es un nexo más entre mito y sueño. Gilbert Murray hace de ella la base de su importante ensayo «Hamlet and Orestes». Más recientemente, Domingo Miras reincide en esta estructura sustitutiva en su conferencia citada.
- 11) Murray señala que «Pentheus is only another form of Dionysus himself» («Excursus» 346). Girard indica: «[...] toute différence s'efface entre Dionysos et Penthée» (192).E
- 12) Traduzco estas citas de Murray del inglés original, debido a su importancia y a la probabilidad de no haber sido nunca trasladadas estas palabras al castellano. Citado por Bodkin de «Hamlet and Orestes», *The Classical Tradition in Poetry*: 238-40.
- 13) Además de mostrar claramente la relación *eros-sparagmos*, e ilustrar la situación edípica del mito del destrozado, el estudio de *Las bacantes* es fundamental para comprender el proceso mismo de «teatralización» de un mito y su recreación ritual, lo que ocurre en *Fuenteovejuna*. Es además la expresión literaria más representativa del *sparagmos* en la cultura occidental. Lope recibió por varios conductos (toros, carnaval, culto), como vemos, esa estructura mítico-ritual, y, por tanto, no es necesario que conociera la versión de Eurípides para estar completamente informado, consciente e inconscientemente, de ella, pues es, en definitiva, arquetípica en la imaginación individual y colectiva. Pero es muy probable que sí conociera la historia que Eurípides cuenta, con todos los detalles del *sparagmos* de *Las bacantes*, pues Ovidio la incluye en su *Metamorfosis* (libro III), obra de fabulosa difusión en España como en el resto de Europa. Cito tan sólo una pequeña parte del recuento detallado de Ovidio, que ha recreado ya el enfrentamiento entre el poder de Penteo y el nuevo dios intruso, y ahora cuenta el despedazamiento del rey con toda la violencia del original: «hic oculis illum cernentem sacra profanis prima videt, prima est insano concita cursu, prima suum misso violavit Penthea thyro mater et "o geminae" clamavit "adeste sorores! ille aper, in nostris errat qui maximus agris, ille mihi ferendus aper." ruit omnis in unum turba furens; cunctae coeunt trepidumque sequuntur, iam trepidum, iam verba minus violenta loquentem, iam se damnantem, iam se pecasse fatentem. saucius ille tamen "fer opem, matertera" dixit "Autonoe! moveant animos Actaeonis umbrae!" illa, quis Actaeon, nescit destramque precanti abstulit. Inoo lacerata est altera raptu. non habet infelix quae matri brachia tendat, trunca sed ostendens dereptis vulnera membris "adspice, mater!" ait. visis ululavit Agaue collaque iactavit movitque per aera crimem avulsumque caput digitis complexa cruentis clamat: "io comites, opus hoc victoria nostra est!" [...] sunt membra viri manibus direpta nefandis» (174, versos 710-740). La obra seminal de Ovidio fue la más traducida al castellano de todas las obras de la antigüedad latina (Lida 372), y no sólo Lope, latino como era, sino un extenso público cuya cultura no alcanzaba el latín, tenía acceso amplio a esta historia. *Las bacantes* fue incorporada en la muy extendida *Christus Patiens* (Lind 329), y la historia de su dios narrada extensamente en *Las dionisiacas* de Nonno, obra publicada en varias ediciones bilingües (griego-latín) y latinas durante el Siglo de Oro. A partir de la publicación *princeps* (Venecia, 1503), *Las bacantes* se traduce al latín, en cuya lengua se publica en Basilea en 1543 y 1550. En 1603 se publica una edición bilingüe (griego en la parte superior de las hojas, latín en la mitad inferior) en Ginebra. Era Eurípides el trágico griego más citado en España en el siglo

- XVI según Díaz-Regañón López (36), quien aduce más de 92 menciones del autor de *Las bacantes* en los dos capítulos dedicados a los siglos XVI y XVII de su libro, *Los trágicos griegos en España*; allí incluye varias referencias específicas a *Las bacantes* entre los eruditos y poetas del XVII, entre las cuales destaca la traducción hecha por Pedro de Valencia (1555-1620): «Véase lo que cuenta en Eurípides al rey de Thebas Pentheo que quería castigar esto [los desmanes de las bacantes] y prohibir las juntas de las Bacchas un pastor, pretendiendo espantar al rei, i que se abstuviese como de cosa superior y divina: "Nosotros con presteza nos libramos / Huyendo los desgarrs de las Bacas; / Mas con desnudas manos y sin hierro / Ellas acometieron los becerros. / Vierase allí que alguna arrebata / Una gruesa ternera, y con gran fuerza / Bramando alta del suelo la tenía; / Otras despedazavan las novillas, y / Y vieras arroxarlas hechas piezas / Por alto y por el suelo, aquí un brazuelo / Un pie por acullá, y quedar colgados / Los miembros en las ramas, destilando / La reciente sangraza (...) [etc.]"» (citado en Díaz-Regañón López 113). La historia de Dionisio fue refundida muchas veces en las enciclopedias mitológicas populares de la época, en castellano, entre ellas el *Teatro de los dioses*, de Fray Baltasar de Victoria, quien cita con más frecuencia a Eurípides, entre los trágicos (Díaz-Regañón López 94), y refunde *Las bacantes*; esta popular obra de divulgación ostenta una aprobación fechada «en Madrid, a dos de septiembre de mil y seiscientos y diez y nueve años» de Lope de Vega Carpio.
- 14) *Crónica de las tres Ordenes militares*, de Rades y Andrada (1572). Los pasajes pertinentes están citados en el estudio de Menéndez Pelayo. También pueden leerse en *Revuelta y litigios de los villanos de la encomienda de Fuenteovejuna (1476)*, de García Aguilera y Hernández Ossorno, 115-117. Clásico es el artículo de Claude E. Aníbal, «The Historical Elements of Lope de Vega's *Fuenteovejuna*», donde arguye en contra de la veracidad de la versión de Rades, cotejándola con la versión de Alonso Fernández de Palencia.
- 15) Cobran sentido, pues, las viejas palabras de Viel Castel: «[...] ce que la fatalité était pour les tragiques grecs, l'honneur l'est, en quelque sorte, pour les dramaturges de l'Espagne» (397, citado en Díez Borque 105). Continúa el estudioso: «Ils nous le montrent comme une puissance mystérieuse planant sur l'existence entière de leurs personnages, les entraînant impérieusement à sacrifier leurs sentiments et leurs penchans naturels, leur imposant tantôt des actes du plus sublime dévouement, tantôt des crimes, des forfaits vraiment atroces, mais qui perdent ce caractère par l'effet de l'impulsion qui les produit, de la terrible nécessité dont ils sont le resultat. L'honneur, pour eux, n'est pas la vertu, en tant du moins qu'on voudrait donner au mot de vertu sa signification chrétienne» (397).
- 16) Es en este contexto que se puede entender en su sentido específico la observación de Larsen de que «the history of the Comedia in the last decade of the sixteenth century and the first two decades of the seventeenth may not inappropriately be summed up as a continuous search—carried on with varying degrees of awareness—for myth» (61).
- 17) De nuevo, creo que nuestro estudio ofrece pruebas específicas, y especialmente significativas, para las observaciones de Larsen, quien acierta en su generalización del teatro del siglo de oro como «profoundly ritualistic in nature» (59).
- 18) Freud tiene observaciones sobre el sueño muy pertinentes para los procesos mitológicos: «Sin excepción alguna, he podido comprobar que en todo sueño interviene la propia persona del sujeto. Los sueños son absolutamente egostas. Cuando en el contenido manifiesto no aparece nuestro yo y sí únicamente una persona extraña, podemos aceptar sin la menor vacilación que se ha ocultado por identificación detrás de dicha persona y habremos de agregarlo al sueño

[el proceso que Nietzsche describe de la ocultación de Dionisio detrás de los héroes trágicos]. [...] Hay, por último, sueños en los que nuestro yo aparece entre otras personas, las cuales revelan ser, una vez solucionada la identificación, otras tantas representaciones suyas» (2: 163). Estas observaciones explican la naturaleza protéica de los personajes en *Las bacantes*, en la que tanto Dionisio como Penteo «habitan» y «desahucian» la figura de un toro, y la del otro. Efectivamente, como dijo Joseph Campbell, el sueño es un mito privado, y el mito un sueño público (19); ver el primer capítulo de su *The Hero with a Thousand Faces*.

- 19) Como observa José María Díez Borque, desde otro punto de vista, «el marido sustituye al padre y adquiere todas las prerrogativas de éste sobre su mujer» (98); y también nota que el *paterfamilias* «[...] representa a Dios» (98).
- 20) Como indica Girard, «Toute communauté en proie à la violence ou accablée par quelque désastre auquel elle est incapable de remédier se jette volontiers dans une chasse aveugle au "bouc émissaire". Instinctivement, on cherche un remède immédiat et violent à la violence insupportable. Les hommes veulent se convaincre que leurs maux relèvent d'un responsable unique dont il sera facile de se débarrasser» (118). Este chivo expiatorio, en la tragedia griega, es su héroe, como indica Girard de Edipo: «Son rôle est celui d'un véritable bouc émissaire humain» (115), reincidiendo en las observaciones de Freud. Precisamente este proceso es el que subyace en la popularidad de las comedias de «casos de la honra».
- 21) Américo Castro, *De la edad conflictiva*, especialmente en su «Introducción» y el capítulo «Honra y limpieza de sangre».
- 22) «Tzetzés, citant des fragments du poète Hipponax, note que, quand un *loimós* s'abattait sur la cité, on choisissait le plus vilain de tous [...] comme *katharmós* et *phármakon* de la cité malade» (Vernant 40). A su vez Girard anota este desplazamiento léxico: «Le glissement qui conduit du *katharma* humain à la *katharsis* médicale est parallèle à celui qui conduit du *pharmakos* humain au terme *pharmakon* qui signifie à la fois poison et remède» (399).
- 23) Tras estas consideraciones, se nota en la crítica temática anterior, conatos de una visión mitológica. Ya notamos la frase de Menéndez Pelayo, con que caracteriza el *sparagmos* («furiosa saturnal demagógica», 177), que, aunque tuviera sólo una intención metafórica, como toda metáfora, entraña un sentido literal. También la estructura ofrecida por Ribbans, del paso de discordia a armonía, acompaña estrechamente el proceso mediante el cual el *farmacos* trae la armonía al colectivo, tras la violencia de su muerte representativa. Larsen ha visto en Spitzer una insinuación mitológica (96), al decir éste que «Fuenteovejuna itself is an idyllic island of Primitivism in which the values of the Golden Age are still miraculously preserved» (275). También fundamental del mismo crítico es su observación de que «the communal conscience is itself a protagonist» (281). Por otra parte, se puede ver un nexo histórico entre la idea del amor musical platónico-pitagórico que Spitzer aduce y los cultos órficos-dionisiacos, donde Pitágoras participó como un iniciado. Ahora también cobran pleno sentido unas rápidas y enigmáticas palabras de Casaldueiro, que terminan su artículo citado: llama al comendador «luciferino» (44), intuyendo precisamente uno de los atributos de Dionisio-Zagreo, su confusión con Hades (Jeanmarie 272) y su evolución en la cultura pagana europea hacia la figura del macho cabrío satánico (la pintura de Goya, «Aquelarre», nos muestra a este descendiente de Dionisio, chivo como él, seguido de su banda de mujeres como el dios clásico). Por otra parte, el núcleo temático que ofrece incorpora los dos elementos fundamentales de la figura patriarcal, su poder y sacrificio: «Entre la rebeldía y la sumisión, la lascivia y el matrimonio, entre estos dos planos simbólicos transcurre la acción» (44).

Por fin el cierre de Casaldüero es ya patentemente una visión mitológica, como sugiere Larsen (112) de la obra maestra lopesca: «En el tercero [acto] [...] se aísla el segundo final, el desenlace feliz de la tragedia cristiana [o sea la pasión de cristo], el alborozo del "tercer día" que sigue a la Muerte y que es su complemento necesario» (44).

#### OBRAS CITADAS

- Alonso, Amado, «Lope de Vega y sus fuentes.» *Thesaurus* 8, 1952, 1-24.
- Anibal, C. E. «The Historical Elements of Lope de Vega's *Fuenteovejuna*.» *PMLA* 49, 1934, 657-718.
- Bodkin, Maud, *Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*, Nueva York Vintage Books, 1958.
- Campbell, Joseph, *The Hero With a Thousand Faces*, Bollingen Series 17. Princeton, Princeton UP, 1973.
- Casaldüero, Joaquín, «Fuenteovejuna.» *Revista de Filología Hispánica* 5, 1943, 21-44.
- Castro, Américo, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1976.
- Díez Borque, José María, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- Donatus, Aelius, *Commentum Terenti*, Stuttgart, B. G. Teubner, 1962.
- Eurípides, *Bacchae*, Trans. Henry Birkhead, Intro. L. R. Lind. *Ten Greek Plays*, Cambridge, Massachusetts, The Riverside Press-Houghton Mifflin Co., 1957, 327-63.
- Frazer, James George, *The Golden Bough* (one volume abridged edition), Nueva York, Macmillan, 1943.
- Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, 3 vols. Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- Freud, Sigmund, *Totem and Taboo*, Trans. James Strachey, Nueva York, W. W. Norton & Co., 1950.
- García Aguilera, Raul y Mario Hernández Ossorno, *Reuelta y litigios de los villanos de la encomienda de Fuenteovejuna* (1476), Madrid, Editora Nacional, 1975.
- Girard, René, *La violence et le sacré*, París, Bernard Grasset, 1972.
- Goytisolo, Juan, *Señas de identidad*, Barcelona, Seix Barral, 1988.
- Harrison, Jane Ellen, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Londres, Merlin Press, 1977.

- Jeanmarie, H., *Dionysos: Histoire du culte de Bacchus*, París, Payot, 1951.
- Jones, C. A. «Honor in Spanish Golden-Age Drama: Its Relation to Real Life and to Morals.» *Bulletin of Hispanic Studies* 35, 1958, 199-210.
- Kirschner, Teresa J, *El protagonista colectivo en «Fuenteovejuna» de Lope de Vega*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1979.
- Larsen, Donald, *The Honor Plays of Lope de Vega*, Cambridge, Massachusetts y Londres, HUP, 1977.
- Lida de Malkiel, María Rosa, *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.
- McCrary, William C, «Fuenteovejuna: Its Platonic Vision and Execution.» *Studies in Philology* 58, 1961, 179-92.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Vol. V. Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949. 6 Vols.
- Miras, Domingo, «El mito agrario y la génesis del teatro.» *El mito en el teatro clásico español: ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984)*, Madrid, Taurus, 1988.
- Monroy y Silva, Cristobal, *Fuenteovejuna*, con *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, Edición de Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1973.
- Murray, Gilbert, «Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy.» En, Jane Ellen Harrison, *Themis*, Londres, Merlin Press, 1977, 341-63.
- . «Hamlet and Orestes.» *The Classical Tradition in Poetry*. Cambridge, Mass., Harvard UP, 1930, 205-40.
- Nietzsche, Friedrich, *Origen de la tragedia*, Trad. Eduardo Ovejero Mauri, Madrid, Austral-Espasa Calpe, 1980.
- Ovid, *Metamorphoses*, Latin-English. Trans. Frank Justus Miller. Vol. 2. Cambridge, Harvard UP, 1977. 2 Vols.
- Parker, Alexander, «Reflections on a New Definition of "Baroque" Drama.» *Bulletin of Hispanic Studies* 30, 1953, 142-51.
- Rank, Otto, «Apéndice.» En Vol. 2 de Sigmund Freud. *La interpretación de los sueños*, Trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, Alianza Editorial, 1986, 92-135. 3 Vols.
- Ribbans, Geoffrey, «The Meaning and Structure of Lope's *Fuenteovejuna*.» *Bulletin of Hispanic Studies* 31, 1954, 150-70.
- Ruiz Ramón, Francisco, «Personaje y mito en el teatro clásico español.» *Studies in Honor of William C. McCrary*. Robert Fiore et al., Eds.

- Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1986, 177-93.
- Ruiz Ramón, Francisco y César Oliva, *El mito en el teatro clásico español: ponencias y debates de las VII jornadas de teatro clásico español (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984)*. Madrid, Taurus, 1988.
- Sánchez Dragó, Fernando, *Gárgoris y Habidis: Una historia mágica de España*, Vol 2. Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1982. 2 Vols.
- Shergold, N. D., *A History of the Spanish Stage From Medieval Times Until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- Spitzer, Leo, «A Central Theme and its Structural Equivalent in Lope's *Fuenteovejuna*» *Hispanic Review* 23, 1955, 274-92.
- Steiner, George, *The Death of Tragedy*, Nueva York, Oxford University Press, 1980.
- Stern, Charlotte, «The Early Spanish Drama: From Medieval Ritual to Renaissance Art.» *Renaissance Drama* 6, 1973, 177-201.
- Vega, Lope, *Fuenteovejuna*. Con *Fuenteovejuna* de Cristóbal Monroy y Silva, Edición de Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1973.
- Vernant, Jean-Pierre, «Ambigüité et renversement: sur la structure énigmatique d'Œdipe roi.» *Échanges et communications mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss*, Éd. Jean Pouillon y Pierre Maranda. Vol. 2. La Haya y París: Mouton, 1970: 1253-79. 2 Vols. Reeditado en Jean Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet. *Œdipe et ses mythes*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1988, 23-53.
- Viel Castel, Louis, «De l'honneur comme ressort dramatique.» *Revue des deux mondes*, 25, 1841, 397-421.
- Vitoria, Baltasar, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, Barcelona, Imprenta Juan Pablo Martí, 1702. 2 Vols. Con un tercer volumen («Tercera Parte») de Juan Bautista Aguilar.

Sociocriticism Vol. IX, 2 (N°18) pp. 167-174  
© I.I.S., Montpellier (France)

## Littérature noire au Brésil

Expression de frontière entre le savant et le populaire

Zilá BERND  
(UFRGS-Brésil)

Dans d'autres études (BERND, 1987) nous nous sommes éloignée des définitions qui associent « littérature noire » à la couleur de la peau de l'écrivain (critère épidermique), ou au choix privilégié d'une thématique noire. Ces deux critères sont inefficaces dans un pays multiethnique et culturellement profondément métissé comme le Brésil. Le concept ne se soutient logiquement que si on l'associe à une pratique discursive engagée à la construction d'une conscience identitaire des noirs qui émerge dans le texte littéraire.

On comprend donc par « littérature noire » des textes, situés à la périphérie du discours littéraire brésilien, où on peut constater la présence d'un je/nous énonciateur qui assume une identité noire. Issue de la révolte, de la rébellion contre la situation de marginalité à laquelle elle a été généralement condamnée, la littérature noire apparaît comme forme privilégiée de l'auto-connaissance et de la reconstruction d'une image positive du noir. La pratique d'un recentrage esthétique et culturel est la principale composante des littératures noires indépendamment de la langue dans laquelle elles s'expriment et du pays d'où elles sont originaires.

Le fait de juxtaposer un adjectif au mot littérature est évidemment problématique dans la mesure où les étiquettes correspondent au besoin de délimiter le concept et de circonscrire son ampleur. Si les classifications

fondées sur l'idée de nation risquent d'être problématiques, elles le deviennent encore plus dans les cas où l'appartenance à une communauté linguistique ou ethnique est plus significative que l'appartenance à un pays. Quand la classification a l'ambition de rendre compte du sexe (littérature féminine ou féministe) ou du groupe ethnique (littérature juive ou noire, etc.) des écrivains, les étiquettes risquent fortement de devenir hétérophobes.

Quelle serait alors la justification d'une appellation telle que « littérature noire » ? Contrairement à ce qui se passe dans les Caraïbes où les écrivains protestent contre les asphyxiants préfixes: « négro-africain », « afro-américain », au Brésil, l'expression « littérature noire » correspond plutôt à une revendication de la part d'un certain nombre d'écrivains afro-brésiliens qui conçoivent la pratique de l'écriture littéraire comme un espace propice à l'énonciation de la reconstruction identitaire, en crise après le ravage brutal représenté par une longue période esclavagiste.

Dans ce sens, le seul critère possible pour conceptualiser une écriture noire serait le critère discursif: l'émergence d'un je énonciateur qui se veut noir est, semble-t-il, l'élément-clé qui singularise les œuvres. L'apparition d'un je énonciateur qui assume sa condition de Noir et de Brésilien se constitue comme une sorte de partage des eaux entre un discours sur le Noir, qui a toujours existé dans la littérature brésilienne, et un discours du Noir qui correspondrait au désir de renouveler la représentation conventionnelle construite au long des siècles, le plus souvent chargée de préjugés et de stéréotypes.

Tout comme les littératures orales et populaires au Brésil, la littérature noire n'a jamais été reconnue par le système littéraire canonique, qui se reconnaît soi-même comme central. La science littéraire a toujours eu une très grande difficulté à accueillir dans ses domaines les créations populaires (cf. Matos, 1992). La littérature noire s'est élaborée donc aux marges, à la périphérie du secteur de légitimité, s'établissant comme contre-discours, comme dissidence. Le sabotage de la tradition, l'inversion de l'ordre, de façon à modifier la situation qui la reléguait aux espaces de l'ombre, ont orienté la trajectoire de cette littérature dont le principe fondamental ne pouvait être autre que la réappropriation systématique d'un schéma référentiel fondateur qui aurait comme conséquence la délimitation d'un nouveau territoire (cf. Deleuze et Guattari, 1977). C'est sous le signe de ce marronage culturel que Caliban met en œuvre sa vengeance contre Prospère, laquelle consiste à inscrire dans le tissu poétique les dispositifs de transformation idéologique de la conscience individuelle.

Une tradition orale africaine extrêmement riche et variée et une inextinguible tendance des populations d'ascendance africaine au chant et à l'éloquence donnera naissance à une doxa qui accepte comme naturelle la contribution des Noirs à la musique populaire brésilienne et à la littérature orale sous la forme de contes, proverbes, devinettes, etc. (cf. Gamara Cascudo, 1984). À partir de cette tradition, se fonde une opinion générale selon laquelle la contribution des Noirs se limite au plan de l'oralité. Voilà une des raisons qui empêchera la reconnaissance de la littérature noire dans le champ de la tradition érudite dominante, l'oralité étant considérée l'autre de la littérature.

La littérature noire se construira ainsi comme expression de frontière entre la tradition orale et la tradition écrite (cf. BOSI, 1992), configurant le passage de la création populaire et orale, d'origine africaine, aux codes lettrés, apportés par le colonisateur portugais. La première manifestation de la poésie noire constitue un exemple de cette migration: le poète Luiz Gama (1830-1882) publiera, en pleine période esclavagiste, son recueil de poème *Trovas burlescas* (1859) où, pour la première fois dans la littérature brésilienne, le Noir qui était jusqu'ici objet, thème (celui dont on parle), assume son discours à la première personne. Le poème le plus connu de *Trovas burlescas* a pour titre « Quem sou eu ? » (Qui suis-je ?). En employant une forme éminemment populaire la « trova », en vers de sept syllabes (redondilha maior), comme c'est le cas dans la majorité des compositions de la littérature de cordel, et en utilisant l'irrévérence parodique, le poète se place dans le contre-courant des habitudes littéraires de son temps et lance contre les Blancs la pierre que ceux-ci lui avaient lancée en utilisant le terme péjoratif « bouc » pour offenser les Noirs :

*Se sou negro ou sou bode (Si je suis noir ou bouc)*

*Pouco importa. O que isto pode ? (Peu importe. Qu'est-ce que ça peut signifier ?)*

*Bodes há de toda casta, (Il y a des boucs de tous les genres)*

*Pois que a espécie é muito vasta..., (Car l'espèce est très vaste...)*

Il est facile d'imaginer que l'œuvre de Luiz Gama est restée totalement inaperçue de la critique et en marge de l'institution littéraire pour des raisons évidentes: (1) difficultés de la critique du XIX<sup>e</sup> siècle de s'ouvrir à l'hétérogène, c'est-à-dire, d'accepter des formes *impures* où le savant et le populaire se mélangent; (2) le contexte brésilien était préparé pour une poésie comme

celle du fameux poète abolitionniste Castro Alves, contemporain de Luiz Gama, qui critiquait les règles du jeu qui permettaient l'esclavage au Brésil quand tous les pays d'Amérique latine l'avaient déjà aboli, tandis que Luiz Gama opère une subversion totale des canons littéraires du Romantisme et crée un je lyrique noir qui s'énonce en première personne pour se moquer des Blancs et de leur illusion de « pureté » dont un pays multiethnique et métissé tel que le nôtre.

Pendant la période qui a immédiatement suivi l'abolition, le poète Cruz e Sousa (1863-1898) devient le premier poète noir à suivre pleinement les modèles imposés par le canon littéraire. Son œuvre deviendra la plus parfaite expression du symbolisme brésilien, reconnue internationalement, et occupera les espaces privilégiés de la légitimation et de la consécration. Cruz e Sousa sera connu et étudié dans les écoles pour sa production symboliste (*Faróis*, 1900 ; *Broquéis*, 1893) dont les images de blancheur, de pureté, de ALVOR (ver) font partie de toutes les bonnes anthologies de littérature brésilienne.

Cette adhésion aux règles du jeu littéraire peut être lue comme un désir de prouver que les Noirs peuvent maîtriser les règles du faire poétique des Blancs mais elle témoigne également de ce que le poète a compris que l'institution littéraire regretterait toujours les produits « impurs » d'extraction populaire. Pour les objectifs de notre exposé, pourtant, ce qui nous intéresse de souligner c'est la partie de l'œuvre de Cruz e Sousa qui est restée en dehors du système littéraire institué. Ce sont justement les poèmes qui dénoncent la discrimination et les préjugés qui dominent la société brésilienne du début du siècle. Dans « Emparedado » (« Emmuré », in *Evocações*, 1898), Cruz e Sousa révèle, pour la première fois dans la poésie brésilienne, une conscience critique face à une société qui se prétend « démocratique » du point de vue racial, même si les Noirs s'y sentent « emmurés » et sont considérés comme des citoyens de deuxième classe dans un monde qui, finalement, n'appartient qu'aux Blancs. Ces quatre murs qui oppriment le poète sont : l'Égoïsme et les Préjugés ; la Science et les Critiques ; l'Impuissance et, finalement, l'Ignorance. L'addition de ces éléments – de ces quatre murs – constitue une triste scène de Discrimination et d'Isolement qui empêchent le Noir d'accéder à la pleine réalisation individuelle, sociale et, surtout, artistique.

En tant que symboliste, le poète adhère aux modèles littéraires ; par ailleurs, il opère un glissement significatif par rapport aux rituels discursifs hégémoniques de son temps qui renforçaient le mythe de la démocratie raciale et s'indigne contre ceux qui ne veulent pas reconnaître sa poésie, à travers des

poèmes d'une très grande force expressive: « Quelle est la couleur de ma forme, de mon sentiment ? Quelle est la couleur de la tempête des déchirements qui m'ébranlent ? Quelle est celle de mes rêves et de mes cris ? Quelle est celle de mes désirs et de ma fièvre ? » (« Emparedado »). Sous une très forte inspiration de Baudelaire, le poète saura métamorphoser sa protestation en travail esthétique et son isolement ethnique en isolement de poète, tout en restant fidèle à la tradition savante.

La lyre noire brésilienne restera muette pendant presque trois décennies après la mort de Cruz e Sousa et ce ne sera qu'avec Lino Guedes (1906-1954), (*O canto do cisne negro*, en 1927) qu'émergera le discours du Noir. Il s'agit ici d'une poésie typiquement populaire: la forme est la redondilha maior (vers de six ou sept syllabes). L'édition est illustrée comme celles de cordel et le ton est en même temps amusant (ironique) et impératif, pour attirer l'attention du lecteur-auditeur. Un autre procédé rapprochera ce poète de la poésie populaire : une démarche archaïsante qui se matérialise à travers la préservation de toute une série de valeurs morales déjà méprisées par la société globale. Le ton moralisateur reproduit et renforce la rumeur discursive de l'époque de la propagande de la démocratie raciale : ce ton essayait de convaincre les lecteurs qu'il suffisait à la communauté noire d'imiter les habitudes des Blancs, de s'éloigner de la samba et de la « cachaça » pour assurer l'ascension sociale de ses membres. Le poète condamne les habitudes propres à la culture noire : l'amour de la musique et de la danse (samba), de la vie bohème, du carnaval et de l'eau de vie (cachaça) qui étaient mal vues par la bourgeoisie blanche. Son conseil à la communauté noire : pour se faire respecter des Blancs il faut abandonner cette vie de « malandragem » et choisir les bonnes habitudes de l'élite, comme l'on voit dans le poème « Novo rumo ! » (Nouvelle direction !) :

*Negro preto, negro preto, (Noir renoirci, Noir renoirci)  
sê tu um homem direito (sois un homme de bien)  
como um cordel posto a prumo ! (comme une corde raide !)  
E só do teu proceder (Ce n'est que de ta conduite)  
Que, por certo há de nascer (Que naîtra certainement)  
a estrela do novo rumo ! (l'étoile d'un nouveau chemin !)*

(in *Negro preto cor da noite*, 1938)

On remarque dans ses poèmes l'absence d'originalité et la soumission aux formes de la poésie traditionnelle. Selon Jerusa Ferreira, « le poète popu-

laire est d'autant plus important pour ses auditeurs qu'il est moins original et moins rebelle aux formes traditionnelles. Le poète populaire ne prétend pas l'originalité ; il a conscience de manipuler un répertoire qui appartient à tous » (Ferreira, 1993).

On se doit de souligner que Lino Guedes compose sa poésie en ignorant totalement la plus importante révolution esthétique de l'histoire culturelle brésilienne : le modernisme (1922). Les modernistes anthropophages désarticulent et transgressent les canons artistiques cristallisés de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et les remplacent par une esthétique caractérisée par la subversion parodique d'une très grande force désacralisante. Le fait de tourner le dos à l'ébullition moderniste peut se justifier en fonction du vécu des Noirs dans les Amériques : après trois siècles soumis à la condition d'esclaves, il s'agissait pour les Noirs de construire et non pas de détruire, d'accomplir les rituels sacralisants, de réinventer les données de la mémoire collective indispensables à la reconstruction identitaire. On pourrait pourtant argumenter que la subversion que réalise Lino Guedes est d'un autre ordre : il donne la parole au Noir. Ainsi, malgré la prévisibilité de sa poésie, elle rompt, en introduisant un je-énonciateur noir, avec les règles d'acceptabilité discursive de son temps.

Quel sera le panorama actuel, si on veut parler de la poésie pratiquée par des poètes contemporains (à partir des années 1980) quand une nouvelle vague de prise de conscience de la condition de Noir commence à faire écho dans plusieurs provinces brésiliennes ? Ces poètes, il me semble, veulent en même temps la reconnaissance officielle de l'institution littéraire brésilienne, tout en gardant une spécificité qui les démarque de l'ensemble de la poésie produite au Brésil. Pour eux, il faut dépasser les formes symboliques de **frontière**, dont on parlait ci-dessus, caractérisées par le croisement du savant et du populaire. Ce dépassement devient donc une espèce de défi qu'il faut vaincre pour être enfin reconnus par l'institution.

Cette poésie s'organise à partir d'un certain nombre de constantes qui lui confèrent une très grande cohésion interne : (1) **je-lyrique** qui exprime toujours la fierté d'appartenance au groupe noir, (2) (re)construction de l'**épopée noire** par l'évocation de tous les « héros obscurs », oubliés par l'histoire officielle, (3) **nouvel ordre symbolique**, c'est-à-dire prendre comme positifs tous les symboles associés à l'histoire des esclaves (le négrier, le fouet, le commandeur, les instruments de tortures, etc.) ou aux caractéristiques biologiques des descendants d'Africains (couleur de la peau, cheveux crépus, etc.) auxquels ils attribuaient jusqu'ici une valeur négative ; (4) **renversement des**

**valeurs** qui s'exprime par le désir des poètes de recréer un monde qui soit différent de celui des Blancs et où le sentiment actuel d'exclusion soit remplacé par le sentiment d'appartenance.

Cette poésie se fera ainsi écartée des racines orales et populaires de la tradition africaine et trop proche des référents de résistance et d'enracinement, ce qui finit par produire un discours poétique qui tend à l'autosuffisance, l'imperméabilité aux influences du dehors et à un certain appauvrissement du langage.

Pendant cette trajectoire d'une centaine d'années, on a pu constater que le corpus de la poésie noire brésilienne alterne l'utilisation des formes d'origine populaire, qui puisent, qui vont chercher dans une tradition orale afro non seulement un vocabulaire d'une très grande sonorité, comme une manière particulière d'appréhender le monde, et les formes occidentales d'origine savante/érudite. À l'heure actuelle, une excessive tendance à l'engagement, une certaine ambition du poète d'être encore prophète – comme à l'époque militante de la négritude – empêchent la poésie noire brésilienne de parfaire les féconds chemins du métissage culturel, d'accepter les formes hybrides et impures qui sont celles d'une Amérique nécessairement métissée.

Dans la fiction, un auteur comme João Ubaldo Ribeiro (*Vive le peuple brésilien*) a su effectuer cette synthèse en utilisant « des matériaux mineurs dans un montage majeur, dans une perspective d'effraction, de profanation, de subversion », pour utiliser une expression de Scarpetta. Au lieu d'essayer d'évacuer du langage littéraire les éléments issus de l'imaginaire des esclaves illettrés, il les *traite* et les tisse avec les éléments de la culture lettrée qui est aussi la sienne, pour offrir au lecteur une écriture très dense et mélangée, à l'image et ressemblance du pays où il est né, comme le Brésil.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Bernd, Z., *Negritude e literatura na América Latina*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987.
- Bernd, Z., org. *Poesia negra brasileira – antologia*, Porto Alegre, IEL/AGE, 1992.
- Bosi, A., *Dialetica da colonização.*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- Camara Cascudo, L. da, *Literatura oral no Brasil*, São Paulo, Itatiaia/USP, 1984. 3 éd.
- Gama, L., *Trovas burlescas*, 3. éd., São Paulo, Bentley Jr., 1904.
- Ferreira, Jerusa, *Cavalaria de cordel*, 2 éd., São Paulo, Hucitec, 1993.
- Matos, C. N. de, *Popular in As palavras da crítica*, São Paulo, Imago, 1992, p. 307-342.
- Scarpett A. G., *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985.

## LE POINT SUR LA RECHERCHE

### CONTENIDO DE LAS SECCIONES PRINCIPALES

El presente artículo de investigación se refiere a la influencia de la recreación del espacio de actuación sobre el sujeto fundamental en los procesos de transmisión cultural del folclore.

Para ello partimos de la hipótesis de "actuar" el sujeto fundamental en un nivel plural, general y por lo tanto sujeto culturalmente flexible, capaz de incorporar de selectiva y diferencialmente los elementos de su entorno.

Para ello, como otros investigadores, en la década de los años 40 de Malinowski (1947) quien conceptualiza la composición folclórica como un proceso, afirmando que la combinación activa de elementos culturales...

**TESIS DE DOCTORADO DE MARÍA INÉS PALLEIRO,  
DIRIGIDA POR LA DRA. ANA MARÍA BARRENECHEA**

Defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en  
diciembre de 1991

**«la dinámica de la variación en el relato oral  
tradicional riojano. Procedimientos discursivos de  
construcción referencial de la narrativa folklórica»**

**SÍNTESIS DE SUS PLANTEOS PRINCIPALES**

El planteo central de nuestra tesis es la afirmación de la intervención del contexto de actuación como resorte fundamental en los procesos de construcción ficcional del relato folklórico.

Para ello, partimos de la hipótesis de considerar al relato folklórico como un texto plural, generado a partir de una matriz esencialmente flexible, abierta a la incorporación de variaciones contextuales en su estructura misma de composición.

Nos basamos para ello, fundamentalmente, en la descripción estructural de Mukarovsky (1947) quien caracteriza la composición folklórica como un mosaico, formado por la combinación aditiva de núcleos sémicos heterogéneos.

A lo largo del desarrollo de nuestra tesis, revisamos esta caracterización estática, correspondiente al corte sincrónico propio de una etapa formalista, para reemplazar esta imagen del «mosaico» por la de un caleidoscopio dinámico de elementos en continua transformación.

Proponemos así una definición tentativa del concepto «relato folklórico», a cuya discusión dedicamos el desarrollo analítico del trabajo. Consideramos así al relato folklórico como un hecho de narración producido en el aquí y el ahora de una circunstancia histórica precisa, por un narrador perteneciente a un grupo social determinado del que se presenta como portavoz, en copresencia viva de su auditorio, el cual es capaz de introducir modificaciones en el desarrollo narrativo. Tal desarrollo narrativo corresponde a la relación de un suceso o conjunto de sucesos, plasmados en un mensaje cuyo contenido referencial remite al universo de representaciones que configura la visión particular del mundo de dicho grupo, y que le otorga su identidad cultural. La modalidad de construcción del mensaje es la duplicación ficcional de los componentes básicos de la situación comunicativa: emisor, receptor y referente. Este mensaje se articula a través de un código cuyas unidades están constituidas por patrones estables de articulación textual y discursiva, fijados en el proceso diacrónico de transmisión oral. Tales patrones funcionan como pre-texto para su actualización dinámica, de acuerdo con las características de cada nuevo hecho de narración. La posibilidad de actualización permite considerar al relato folklórico como un texto plural, cuya matriz resulta lo suficientemente flexible para la incorporación de variaciones en su proceso mismo de construcción, lo cual asegura su vitalidad y perduración dinámica en las diferentes etapas de desarrollo histórico-cultural de las comunidades humanas de las más variadas latitudes.

Esta hipótesis fue elaborada luego de sucesivas etapas de trabajo, desarrolladas en el marco de un proyecto de investigación auspiciado por el CONICET, entre 1985 y 1990. Tal proyecto consistió en una tarea centrada fundamentalmente en una investigación de campo, en la cual recopilamos el material que sirvió de base para nuestra propuesta. Dicha tarea se llevó a cabo en distintas localidades rurales de la provincia de La Rioja. Recogimos allí un *Corpus General de Narrativa Folklórica Riojana* de 170 versiones, de las cuales hemos seleccionado 10 para su análisis exhaustivo. Tales versiones fueron fijadas de acuerdo con criterios precisos de selección, segmentación, transcripción, catalogación y clasificación, expuestos en detalle en la sección del trabajo correspondiente a la presentación del corpus. En cuanto a la fase

analítica, la etapa inicial del proyecto, denominada «El cuento tradicional riojano: estudio sincrónico y diacrónico» (1985-1987) estuvo dedicada al reconocimiento y análisis de las regularidades temático-compositivas de los relatos recopilados, y al estudio de lo que denominamos «Los recursos de actualización» (1987) a las particularidades contextuales. En la segunda fase, titulada «Estereotipo y variación en el relato folklórico» (1988-1989) nos ocupamos de examinar la relación dinámica entre el ajuste a patrones universales de articulación textual y discursiva fijados por el uso tradicional, y la introducción de variaciones vinculadas con la especificidad del contexto de actuación.

Llegamos así a un primer esbozo de lo que constituye nuestra tesis, que se centra en la consideración de lo que hemos denominado «La dinámica de la variación en el relato oral tradicional». A partir de nuestro análisis llegamos a diseñar un esbozo teórico-metodológico, que intenta una aproximación al esclarecimiento de los procedimientos discursivos de construcción referencial de la obra folklórica. Nos apoyamos así en ciertos planteos de la semántica y pragmática de la enunciación, la teoría literaria, la lingüística del texto, la teoría argumentativa, la folklorística y la lógica modal, para abordar el problema de la narrativa folklórica desde la perspectiva específica de los procesos constructivos del referente textual relacionados con la incorporación del contexto como resorte básico de articulación de un «mundo posible» ficcional.

En una etapa inmediatamente anterior a la actual de los estudios de narrativa folklórica, el relato folklórico fue caracterizado por autores como Thompson (1946) y Pinon (1965) como narración absolutamente descontextualizada, situada en un universo utópico y acrónico, al margen de todo devenir histórico. Aplicando los parámetros utilizados por Bajtín (1982) con respecto a los géneros discursivos, la narración folklórica era considerada así como un esquema rígido, configurado a partir de núcleos temáticos estereotipados —los «tipos» y «motivos» de Aarne-Thompson y Thompson, respectivamente— así como también por patrones compositivos cristalizados en un modelo estructural uniforme —las «funciones» de Propp y los «esquemas actanciales» de Greimas— y por regularidades estilísticas invariables, catalogadas por Olrik (1909) como las «leyes de estilo tradicional». En la actualidad, otros autores tales como Dégh (1976), Honko (1979-1980), Hendricks (1976) y Abrahams (1968) proporcionaron líneas para la incorporación de las variaciones de orden temático, compositivo y estilístico, respectivamente, para el estudio del relato

folklórico. Sobre estas bases, unidas a otras proporcionadas también en el ámbito nacional por autores como Blache y Magariños de Morentín (1987), encuadramos nuestra propuesta de análisis de las variaciones contextuales como elementos decisivos para la construcción del referente nacional del enunciado narrativo folklórico.

Nuestra caracterización del relato folklórico subraya ante todo su carácter de texto plural, en el que convergen estrategias propias de la narrativa personal, la interacción conversacional, el hecho teatral, el enunciado mítico y legendario, y el discurso argumentativo. Se imbrican a menudo, así, en el texto, relaciones de experiencias individuales, articuladas con una flexibilidad dialógica en el intercambio de turnos y tópicos, así como también escenificaciones visuales de ciertas secuencias nativas, en las cuales intervienen la mímica, el gesto y el código corporal, unidas muchas veces a la remisión a una instancia originaria, o a la vinculación precisa del suceso con el ámbito en el que surge, en la que se establece una conexión estrecha con mecanismos de creencia. Todo ello se orienta, además, hacia la persuasión del auditorio acerca de la validez del modelo de mundo propuesto en el relato. Todas estas características, que corresponden, respectivamente, a rasgos propios de cada una de las esferas de discurso anteriormente enumeradas, confirman la condición esencialmente plural de la narración folklórica, en cuya matriz converge una multiplicidad de elementos en un continuo proceso de transformación dinámica.

A partir de estas consideraciones, diseñamos la propuesta de un método, orientado a analizar la gravitación del contexto, como instancia básica de duplicación ficcional de los tres componentes fundamentales del acto comunicativo: el emisor, el receptor y las «zonas de referencia». Nos apoyamos para ello en la caracterización de Reisz de Rivarola (1979) de los procedimientos de ficcionalización como operaciones de desdoblamiento de los citados componentes.

En la instancia de emisión, estudiamos el valor del uso formulístico, de los procedimientos de deixis, del uso de subjetivemas y partículas de modalización, del contrapunto de tiempos verbales, y de la alternancia de planos, perspectivas y actitudes de locución, así como también de los enunciados referidos, como estrategias de desdoblamiento del enunciador primario en sujeto productor de un «mundo posible» de ficción.

En la instancia de recepción, analizamos los procedimientos de incorporación del receptor de la situación comunicativa primaria en el universo secun-

dario del relato por medio de recursos lingüísticos, tales como la interrogación retórica, y de estrategias de orden mímico-gestual y corporal, tales como los cambios de dirección de la mirada y del esquema postural, con un valor conativo de apelación. Destacamos además la fuerza ilocucionaria y el valor perlocutorio de determinados segmentos de discurso, como recursos de orientación al auditorio.

En lo que respecta a la construcción textual del referente, examinamos en primer lugar la incorporación de núcleos sémicos relativos al contexto en la combinatoria secuencial de las versiones, de acuerdo con el principio de coordinación aditiva de elementos heterogéneos, enunciado por Mukarovskiy como principio compositivo fundamental de la obra folklórica. Consideramos también la incorporación de miembros de la comunidad de origen del relato en el «esquema de actantes». Otorgamos a este concepto un valor puramente instrumental, dejando sentadas nuestras reservas con respecto a la excesiva rigidez esquemática del planteo teórico greimasiano.

Nos ocupamos por último de las técnicas retóricoestilísticas de incorporación del contexto en el universo textual. Analizamos así el valor de las alusiones, comparaciones, descripciones enumerativas, y operaciones metafóricas y metonímicas, como técnicas de mención, conexión, enumeración extensiva, condensación y desplazamiento, que dan lugar a la inserción del entorno en el espacio verbal del relato. Analizamos además su valor argumentativo, de técnicas de persuasión del auditorio acerca del carácter verosímil del «mundo posible» articulado en el relato.

En este análisis textual de los relatos, tomamos como intertexto la entrevista realizada al informante Marino Córdoba acerca de usos, costumbres y creencias locales, para destacar la estrecha vinculación de este universo cultural en el proceso constructivo de las versiones. Hemos incluido luego, a la manera de *Apéndice*, un análisis textual de la entrevista, empleando esta vez como intertexto los relatos de nuestro *Corpus General de Narrativa Folklórica Riojana*. Esta doble confrontación contrastiva nos ha permitido comprobar de una manera directa la interrelación estrecha entre distintas categorías de discurso, así como también la presencia de procesos de construcción ficcional y de conexión intertextual similares en diferentes realizaciones enunciativas, que ponen de manifiesto la relatividad de toda clasificación taxonómica, y de toda división categorial dentro del discurso folklórico, cuyo rasgo distintivo fundamental es su carácter de mensaje identificador de la especificidad cultural de un grupo, expresado a través de técnicas de construcción ficcional en las

cuales el contexto interviene activamente como estrategia compositiva fundamental, incorporada a una matriz compositiva general esencialmente flexible, que da lugar a permanentes procesos de actualización dinámica en las distintas situaciones de producción y recepción.

Estas consideraciones nos permitieron validar nuestra hipótesis, que sostiene la gravitación del contexto en el proceso de construcción ficcional del enunciado narrativo folklórico. Ello nos autoriza entonces a la vez a afirmar su índole esencialmente plural, abierta a la incorporación de variaciones, que forman parte del esquema mismo de organización referencial del relato, en el que se insertan por medio de operaciones discursivas de desdoblamiento, generadas por la presencia viva del contexto de emisión y recepción en su matriz constructiva. Esto da lugar así a un continuo vaivén dinámico en el que dicha matriz incorpora, a lo largo del eje diacrónico de transmisión tradicional, nuevos núcleos germinales que aseguran su actualización constante en cada nueva circunstancia sincrónica de producción discursiva.

## ACTUALITÉ SCIENTIFIQUE

Le numéro de mai à l'été, l'Annuaire International de Sociologie de l'Éducation est publié par l'UNESCO.

Editor: Le Directeur Général, M. J. P. Leclercq, Université de Louvain, Louvain-la-Neuve, Belgique.

Président: M. J. P. Leclercq, Université de Louvain, Louvain-la-Neuve, Belgique.

Président: M. J. P. Leclercq, Université de Louvain, Louvain-la-Neuve, Belgique.

Président: M. J. P. Leclercq, Université de Louvain, Louvain-la-Neuve, Belgique.

Président: M. J. P. Leclercq, Université de Louvain, Louvain-la-Neuve, Belgique.

Président: M. J. P. Leclercq, Université de Louvain, Louvain-la-Neuve, Belgique.

Président: M. J. P. Leclercq, Université de Louvain, Louvain-la-Neuve, Belgique.

Président: M. J. P. Leclercq, Université de Louvain, Louvain-la-Neuve, Belgique.

***Installation du Conseil Scientifique de l'Institut International  
de Sociocritique  
Montpellier, vendredi 22 avril 1994***

Le vendredi 22 avril, à 9h30, l'Institut International de Sociocritique a procédé à l'installation officielle de son Conseil Scientifique, en présence de :

- Mme le Recteur Rose Marie Ruiz Bravo, Universidad Nacional, Heredia, Costa Rica.
- M le Président Jules Maurin, Université Paul Valéry, Montpellier III, France.
- M. le Président Jean Sagnes, Université de Perpignan, France
- Mme Flor Garita Hernandez, Directrice de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura, Université du Costa Rica, représentant M. le Recteur Luis Garita Bonilla.
- Mme Hélène Pouliquen, représentant M. le Recteur de la Universidad Nacional de Bogota et le directeur de l'Instituto Caro y Cuervo, Colombie.
- M. Arnulfo Velasco, représentant M. le Recteur Raul Padilla, Universidad de Guadalajara, Mexique.
- M.le Professeur Edmond Cros, Université Paul Valéry, Président de l'I.I.S.

Réuni en séance plénière le même jour, à 14h30, le Conseil Scientifique de l'I.I.S. a examiné un projet de règlement intérieur et a fixé les grandes orientations de son programme de recherche, en appelant les différents centres fédérés à préciser les objectifs qu'ils entendent se fixer dans le cadre de cette

orientation générale. Un premier bilan sera dressé à l'occasion de la tenue à Fes (Maroc) du IV<sup>e</sup> Congrès de l'Institut, en novembre 1995. Le Conseil s'est félicité de constater le développement de l'Institut dans le cône Sud du continent (Argentine, Brésil en particulier)

A la demande de son Président, il a entériné les nominations de Mme Maria Amoretti (Université du Costa Rica) et de Mme Hélène Pouliquen (Universidad Nacional, Bogotá) en qualité de Professeurs invitées pour une durée de trois mois sur des postes mis à la disposition de l'Institut par l'Université Paul Valéry (année universitaire, 1993-1994).

Pour l'année universitaire 1994-1995, les trois invitations de même nature dont dispose l'Institut ont été proposées à : Mme Sonia Marta Mora (Universidad Nacional, Costa Rica), M. Jorge Chen Sham (Université du Costa Rica), M. Arnulfo Velasco (Université de Guadalajara, Mexique)

Au nom de l'IIS, le Président Edmond Cros a présenté à la Communauté Européenne, le 31 janvier 1995, une demande de reconnaissance de notre Institut sous la forme d'un réseau ALFA (Amérique Latine Formation Académica).



*Allocution prononcée par Edmond Cros, à l'occasion de l'installation officielle du Conseil Scientifique de l'Institut International de Sociocritique:*

La sociocrítica no es una sino que se pueden distinguir varias corrientes que, por lo menos en el pasado, han tenido algunas posturas críticas en común pero que en los días actuales parecen distanciarse cada vez más las unas de las otras. Y éste es un fenómeno histórico a la vez muy extraño y significativo. ¿Cómo explicar en efecto que hayan surgido en el mismo período (el final de los años sesenta) preocupaciones teóricas muy similares en París y en Montpellier, sin que los promotores respectivos de estas teorías hayan tenido contactos entre sí y hasta sin que se hayan leído mutuamente? Gran lección de modestia que hace muy relativa la aportación individual y nos demuestra claramente que la ciencia se desarrolla como impulsada por su propio dinamismo como consecuencia lógica de su propia historia.

En este caso los individuos no pasan de ser los instrumentos ocasionales de una fase provisional de un proceso de desarrollo.

Podríamos también abordar desde un punto de vista sociocrítico esta total falta de comunicación dentro de los límites de una misma universidad nacional, como testimonio a la vez de la ausencia de contactos entre unas disciplinas que sin embargo se mueven en el mismo campo de los estudios literarios y también de la jerarquía que se instituye en cualquier país —pero quizás todavía con más evidencia en Francia— entre la literatura nacional, las literaturas anglo-sajonas y las literaturas latinas. En efecto, es éste uno de los puntos de discrepancia mayores que aparta el equipo parisino del nuestro: en la efervescencia teórica de los años sesenta, todas las teorías que se nos ofrecen remiten, a título de ejemplos, a las literaturas de lenguas rusa, alemana, francesa o inglesa, mientras que, como hispanista e hispano-americanista, fuera de algunas pocas excepciones que me han llevado a estudiar unas películas francesas o norteamericanas, escogí todas mis aplicaciones en el campo de las literaturas y de las culturas hispánicas y españolas.

El panorama actual no es uniforme y sería interesante examinar en qué discrepan las posturas de P. Zima de las posturas de C. Duchet y de sus discípulos canadienses o de las mías. Pero, a pesar de los aparentes progresos que creíamos haber hecho en el plan de la comunicación con ocasión de algunos encuentros internacionales, ciertos académicos nos siguen silenciando hasta el punto que algunos colegas de tres universidades de Montreal han promovido,

hace cuatro o cinco años, una campaña publicitaria para presentar la creación de un centro de investigaciones calificado por ellos de «primer centro de sociocrítica», olvidándose de la existencia del Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques de Montpellier...fundado en 1974!

Estamos reunidos hoy, en presencia de los señores Rectores y Presidentes de seis universidades, a los cuales y en nombre de todos los participantes me es especialmente grato agradecer por el apoyo y el interés que, de esta forma, nos están dando, para instituir oficialmente el Consejo Científico del Instituto Internacional de Sociocrítica, el cual reúne, de momento, seis centros de investigaciones.

En el año 95, tres centros más— situados en el cono sur— se van a asociar con nosotros y tenemos contactos con un grupo de colegas de Australia. Todos estos centros han sido organizados por colegas latinoamericanos que se habían doctorado en Montpellier y habían pasado, a veces, largas temporadas con nosotros. Gracias a su actividad, a su dinamismo, a la capacidad que han demostrado para entusiasmar a sus estudiantes, formamos, en conjunto, un núcleo científico cuya atracción se extiende cada vez más, cuanto más que, fuera del campo propiamente académico y universitario, estamos proponiendo un nuevo planteamiento filosófico e ideológico muy apropiado a la realidad socioeconómica y sociocultural de América Latina.

La referencia que estoy haciendo a los orígenes de nuestro Instituto no es anecdótica ni tampoco narcísica, sino que me sirve para justificar la existencia de una coherencia colectiva, de un discurso crítico transindividual y de un campo de coincidencia ideológica. Para mejor definir los contornos de este campo, permítanme evocar el largo camino que hemos recorrido en unos veinte años.

Creo que podemos distinguir tres etapas en este proceso:

1) una fase a la cual quisiera calificar de post-Goldmaniana, caracterizada por una evidente influencia del estructuralismo genético, cuyo impacto se nota todavía en la presentación de la portada de todas nuestras ediciones. Pero sí una influencia que no quita que nuestra postura haya sido muy crítica con arreglo a los presupuestos de Lucien Goldmann, en la medida en que traté de llevar hasta sus más extremas consecuencias las nociones de *sujeto transindividual* y de *no consciente*, aplicándolas a unos campos que Goldmann había descartado,

o sea el lenguaje y la semántica, y articulando estas nociones con otras, referidas a las prácticas discursivas, que se inspiraban en Michel Foucault.

Este nuevo planteamiento puso de relieve los límites de la argumentación de L. Goldmann, (la cual venía organizada en torno a la homología que existiría entre el texto literario y la sociedad) y anunciaba la segunda fase del proceso.

2) En esta segunda etapa traduje en términos de semiología las formulaciones anteriores. Los campos anteriormente calificados de *léxico-semánticos* vinieron a ser *textos semióticos*. Con esta segunda formulación nuestra metodología se volvía capaz de abordar el estudio de otras modelizaciones y, por más señas, las artes plásticas, las imágenes, las películas, la música. Pero, además, —y éste fue, en mi opinión, el mayor interés— gracias a ello, se pudo solucionar de manera mucho más racional el problema esencial del proceso de la inversión en el objeto cultural de las estructuras de sociedad. En efecto ¿por qué canales se invierten estas estructuras, si descartamos la solución que nos proponía Goldmann de la homología?

En el centro del ensamblaje textual se podía entonces observar el funcionamiento de la mediación genética que constituyen las *microsemióticas intratextuales*, como centros de deconstrucción de las diferentes prácticas discursivas redistribuidas por la escritura. Hay que precisar, sin embargo, para ser más exacto, que estas microsemióticas no redistribuyen las prácticas discursivas sino, más exactamente, el nivel *no consciente* de estas prácticas.

De esta forma, no se necesitaba salir del texto ni acudir al recurso de la homología. El mecanismo de transformación semántica del contexto se nos presentaba dentro del mismo texto. Este nos daba juntamente las claves de su codificación y de su descodificación.

La novedad de este enfoque quedó silenciada por la crítica especializada pero, con la distancia, me parece representar un cambio radical en la manera como se puede plantear el problema de las relaciones de una sociedad con su cultura.

3) *Ideosemas y morfogénesis*: Este problema de genética estaba presente en las primeras fases de la formulación teórica, con los conceptos de *genotexto* y *fenotexto*, entendidos no como los entiende Kristeva sino por referencia a los conceptos de *morfotipo* y *genotipo* de la geografía humana.

En esta fase, cobra cada vez más importancia la noción de *ideosema* relacionada con las prácticas sociales y que consta, para mí, de dos elementos:

- a) una articulación semiótica que estructura la práctica social implicada
- b) una articulación discursiva que realiza, en el texto, la articulación semiótica del contexto.

Desprovistos de cualquier contenido semántico, los *ideosemas* son, sin embargo, los vectores potenciales de todo desplazamiento ulterior y pueden producir un gran número de fenómenos textuales. La estructuración es algo primordial; construye la coherencia textual, es una necesidad imprescindible para que se realicen el mensaje y la comunicación intersubjetiva, matriz siempre presente que la escritura no cesa de codificar y decodificar.

Pero me dí cuenta recientemente que los *ideosemas*, a su vez, formaban parte de unos conjuntos estructurados a los cuales designo bajo el nombre de *campos morfogenéticos*. En este caso, los intertextos no serían nunca aleatorios sino que se impondrían gracias a un juego de afinidades de estructuración y vendrían convocados por el *ideosema* responsable de la semiosis. En este contexto, las unidades mórficas realizarían en los objetos culturales unos campos morfogenéticos preexistentes.

Este panorama, aunque rápido y esquemático, permite delimitar los campos de investigaciones que comparten los diferentes equipos de los centros aquí presentes, con las zonas que dentro de estos campos quedan por explorar y aclarar.

Ha de ser de la incumbencia de nuestro Consejo Científico tratar de fomentar y coordinar los esfuerzos colectivos e individuales para superar las actuales contradicciones o ambigüedades que hoy en día obstaculizan las problemáticas que constituyen el campo científico que todos hemos privilegiado.



## REVUES CO-TEXTES

- N° 1. 1980 : Luis Martin Santos : *Tiempo de Silencio*. (épuisé).
- N° 2. 1981 : Francisco de Quevedo : *La Hora de todos*. (derniers exemplaires).
- N° 3. 1982 : Calderón de la Barca. (épuisé).
- N° 4. 1982 : Mario Vargas-Llosa. (épuisé).
- N° 5. 1983 : Juan Goytisolo.
- N° 6. 1983 : Gabriel García-Márquez.
- N° 7. 1984 : Miguel-Angel Asturias.
- N° 8. 1984 : *Lecture idéologique du Lazarillo de Tormes*.
- N° 9. 1985 : Alfredo Bryce Echenique.
- N° 10. 1985 : César Vallejo.
- N° 11. 1986 : Julio Cortázar.
- N° 12. 1986 : Luis Buñuel.
- N° 13. 1987 : Point de repère sur le modernisme.
- N° 14. 1987 : Rubén Bareiro Saguier.
- N° 15. 1988 : Miguel Delibes.
- N° 16. 1988 : Vicente Huidobro.
- N° 17. 1989 : Octavio Paz.
- N° 18. 1989 : Leopoldo Alas, «Clarín» La regenta.
- N° 19 et 20. 1990 : Ernesto Sábato.
- N° 21. 1991 : *Littérature et institutions dans le Moyen Âge espagnol*.
- N° 22. 1991 : *Le Savoir et ses Représentations Théâtre de Juan del Encina (1492-1514)*.
- N° 23. 1992 : Luis Puenzo, *La historia oficial*.
- N° 24. 1992 : Sociocritique de la musique de film I. *Elisa, vida mía*.
- N° 25. 1993 : Sociocritique de la musique de film II. *Carmen*.
- N° 26. 1993 : *Género y transgresión : el cine mexicano de Luis Buñuel*

## REVUE IMPRÉVUE

- Numéro Spécial hors série : 1977 (derniers exemplaires).
- N° 1-2. 1978 : Sociétés — Mythes et langages. (épuisé).
- N° 1-2. 1979 : Idéologies et pratiques discursives.
- N° 1. 1980 : L'espace discursif de la marginalité.
- N° 2. 1980 : Repère de génétique textuelle : histoire, imaginaire, discours. (épuisé).
- N° 1. 1981 : Espaces dialogiques. (épuisé).
- N° 2. 1981 : Réflexions sur l'image.
- N° 1. 1982 : Fonctionnements textuels. (épuisé).
- N° 2. 1982 : Espace vécu et structuration de texte.
- N° 1. 1983 : Textologie — Histoire I.
- N° 2. 1983 : Textologie — Histoire II.
- N° 1. 1984 : Poésie engagées.
- N° 2. 1984 : Opérativité des méthodes sociocritiques.
- N° 1. 1985 : Écrire l'espace.
- N° 2. 1985 : Discours du Je.
- N° 1. 1986 : Problèmes du Siècle d'Or.
- N° 2. 1986 : Actes Guerre d'Espagne dans les produits culturels.
- N° 1. 1987 : Critique et Histoire Littéraires.
- N° 2. 1987 : «Histoire, Idéologie et Culture» Guerre d'Espagne — Écrivains d'Amérique Latine.
- N° 1. 1988 : Conceptualiser l'espace.
- N° 2. 1988 : Théorie(s) du Texte et du Genre.
- N° 1. 1989 : La Découverte comme événement interdiscursif I.
- N° 2. 1989 : Schèmes discursifs.
- N° 1. 1990 : Recherches sur le roman : Domaine Africain.
- N° 2. 1990 : Recherches sur le roman : Domaine de langue espagnole.
- N° 1. 1991 : Acteurs de L'Histoire.

- N°1. 1990 : Recherches sur le roman : Domaine Africain.
- N°2. 1990 : Recherches sur le roman : Domaine de langue espagnole.
- N° 1. 1991 : Acteurs de L'Histoire.
- N° 2. 1991 : «La Ville».
- N° 1. 1992 : 1492 - La découverte comme événement interdiscursif II.
- N° 2. 1992 : Moyen Age I.

#### REVUE SOCIOCITICISM

- Vol. I, 1 (N° 1) Theories and Perspectives.
- Vol. I, 2 (N° 2) Theories and Perspectives.
- Vol. II, 1 (N° 3) Soviet literature of the Thirties : a Reappraisal.
- Vol. II, 2 — Vol. III, 1 (N°4/5) Space and Ideology.
- Vol. III, 2 (N° 6) Social discourse A New Paradigm for Cultural Studies.
- Vol. IV, 1 (N° 7) Social Discourse A New Paradigm for Cultural Studies.
- Vol. IV, 2 (N° 8) How to read Bakhtin.
- Vol. V, n° 1 (N° 9) Theories and perspectives III.
- Vol. V, n° 2 (N° 10) Theories et Perspectives IV.
- Vol. VI, n° 1-2 (N° 11-12) Lectures Sociocritiques.
- Vol. VII, n° 1 (N° 13) Arguments et Débats I.
- Vol VII, n° 2 (N° 14) Arguments et Débats II.
- Vol VIII, n° 1 (N° 15) Productions textuelles latino américaines.

#### COLLECTIONS ETUDES SOCIOCITICIS

##### OUVRAGES GENERAUX :

- Albanese, R. : «Initiation aux Problèmes Socioculturels de la France au XVIIe siècle». (1977).
- Cros, E. : «L'Aristocrate et le Carnaval des Gueux». Etude sur le *Buscón* de Quevedo. (1975). (derniers exemplaires).
- Cros, E. : «Propositions pour une Sociocritique». (Nouvelle Edition). (1982).
- Cros, E. : «Théorie et Pratique Sociocritique». (1983).
- Cros E. : «De l'engendrement des formes». (1990).
- De Lope, M. : «Traditions Populaires et Textualité dans le *Libro de Buen Amor*». (1983).
- Fabre, J. : «Enquête sur un enquêteur : Maigret. Un essai de sociocritique». (1981). Réimpression 1988.
- Franco, J. : «Lectura sociocritica de la obra novelística de Agustin Yanez».
- Garcia-Berrio, A. : «Enrique Brinkmann. Semiótica textual de un discurso plástico». (1981).
- M. Joly, I. Soldevila, J. Tena : «Panorama du roman espagnol contemporain». (1979).
- Zima, P.V. : «L'indifférence Romanesque» Sartre, Moravia, Camus, réédition. (1988).

##### SERIE ACTES :

- *Picaresque Espagnole*. Actes de la table ronde du CNRS (Montpellier 1974). (1976). Actes I.
- *Picaresque Européenne*. Actes du Colloque International du CERS (Montpellier 1976). Actes II. (1977).
- *Opérativité des Méthodes Sociocritiques*. Actes du Symposium de l'Université libre de Bruxelles (Bruxelles 1980). (1984). Actes III.
- *Guerre d'Espagne dans les produits culturels*. Actes du Colloque de Montpellier (juin 1986). Actes IV. (épuisé).
- *Sociologie de l'intentionnalité littéraire*. Actes V. (à paraître).
- *Parcours Sociocritiques*. Actes VI. (à paraître).
- *Publicité/Psychanalyse* (Actes VII) (à paraître).

#### COLLECTION ETUDES CRITIQUES

- Ezquerro, M. : «Théorie et Fiction. Le nouveau roman latino-américain» (1983).

#### IMPREVUE 1982-2

##### Espace vécu et structuration de texte

Soy feliz en Nueva Orleans ..... Alfred Bryce Echenique

#### Dossier

- «L'espace vécu», une direction de Recherche en Géographie ..... Robert Ferras
- «L'espace vécu» dans l'œuvre de Salvador Espiu ..... Denise Boyer
- Semiologie de l'espace dans l'œuvre de Jorge Luis Borges ..... Michel Lafon
- Espace vécu et structures textuelles dans *La Tía Julia y el*  
*Escribidor de Vargas Llosa* ..... Jacques Soubeyroux
- Makbara : L'espace du fantôme ..... Annie Perrin
- La ville est plus qu'un lieu (à propos de Tiempo de Silencio) ..... Jean Tena
- D'un espace blanc comme structure ..... Dorita Nouhaud
- Présentation de l'activité menée en séminaire interdisciplinaire  
durant l'année 1982 : le cas de la critique du film ..... Monique Carcaud-Macaire

#### Bibliographie

- Mexique, Elias Nandino, premio nacional de literatura 1982 ..... Dante Medina
- Gustave Flaubert ; Penser l'art et la littérature des années 70*  
Edition de l'Université de Fribourg ..... Monique Carcaud-Macaire
- Carlos Saura* (Oms Marcel) ..... Jean Tena
- Bartolomé de las Casas et le droit des Indiens (Marianne Mahn — Lot) ;*  
*Catolicismo y laicismo, las bases doctrinales del conflicto entre la*  
*Iglesia y el estado en Chile* (Université catholique  
du Chili ; Montalban 11. .... Edmond Cros

IMPREVUE 1983-1

Textologie — Histoire

Dossier

- El cuento mexicano a través del título. Apuntes sobre la ideología de los años 1940 hasta 1958..... Monique Sarfati-Arnaud  
 Le texte et sa clôture..... Henri Boyer  
 Le Roi Rodrigue ou Rodrigue Roi..... Madeleine Pardo  
 Autobiografía y discurso ritual. Problemática de la confesión autobiográfica destinada al tribunal inquisitorial..... Antonio Gomez-Moriana

Chronique

- Le XVIII<sup>e</sup> siècle en Espagne. «L'autobiographie en Espagne au XVIII<sup>e</sup> siècle : Torres Villarroel»..... Jacques Soubeyroux

Lectures et comptes rendus

- 3  
 El cine y mi música..... Luis de Pablo  
 Deux poètes de Huelva : Juan Drago et Juan António Guzman..... Jacques Issorel

Comptes rendus

- Edición facsimil de *Papel de Aleluya*  
 Huelva, 1927-28..... (Adriana Castillo de Berchenko)  
 Issorel, Jacques. *Collioure 1939. Les derniers jours d'Antonio Machado*..... (Christiane Tarrowx)  
 Cros Edmond. *Ideología y genética textual. El caso del «Buscón»*..... (Milagros Ezquerro)

Bibliographie (Revue et Livres)

IMPREVUE 1984-1

Poésies engagées

I) Amérique Latine (textes)

- Préambule..... Edmond Cros  
 Biografías del terror..... Laureano Albán

II) Espagne (Jorge Guillén)

- Jorge Guillén Y Pierre Teilhard de Chardin* Convergencias : ..... Bernard Sésé  
 Le concept de limite dans le cantique Guillénien..... Marie-Claire Zimmermann

Document

- Para un manifiesto de los intelectuales chilenos

IMPREVUE 1984-2

Opérativité des Méthodes Sociocritiques

- Sociocritique du texte discontinu..... (R. Heyndels)  
 Petite anatomie du corpus critique francophone..... (A. Baudot)  
 La sociologie : un point de vue privilégié sur Rousseau et les Confessions..... (N. Bonhôte)  
 Sur le caractère opératoire de la nation de *formation discursive*. Le cas de Don Quichotte..... (E. Cros)  
 Imaginaire du social ou social de l'imaginaire..... (F. Gaillard)  
 Marx, Lukacs et Sartre : quelques réflexions sur leur évolution..... (G. Haarscher)  
 La négativité du social et la constitution du texte..... (W. Kryszinski)  
 Le Texte et le réel : sur une lettre de Vincent Voiture..... (H. Lafay)  
 L'opérationnalisation des procédures critiques de la sociologie de la littérature..... (J. Leenhardt)  
 Méprises et échanges. A propos du Romanesque dans *Eugénie Grandet*..... (R. Mahieu)  
 La série des textes comme problème méthodologique..... (G. Pagliano Ungari)  
 Une recherche en sémiotique de la culture : Allégorie vs contextualité..... (C. Reicher)  
 Qu'en est-il d'une institution littéraire internationale ? (A propos de l'histoire éditoriale de *Dubliners* de Joyce et les structures de l'institution anglo-saxonne)..... (S. Sarkany)

IMPREVUE 1985-1

Ecrire l'espace

Dossier

- Espace et Génétique Textuelle. Conscience Magique et idéologie dans *Cumandá*..... Edmond Cros
- Pour une étude de l'espace dans le roman. Propositions méthodologiques et application à *La Ciudad y los perros* de Vargas-Llosa..... Jacques Soubeyrou
- L'espace dans *María* de Jorge Isaacs ..... Jacques Soubeyrou
- Enfants et adolescents dans Lima à travers deux romans contemporains..... Jeannine Brisseau-Loiaza
- Espaces et projets de société dans *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner. De Killac à Lima : lecture idéologique d'un voyage..... Christiane Tarroux
- L'île, espace implicite de la solitude..... Jean Tena
- La economía política del locus amoenus dans la poesía del siglo del oro ..... John Berverley
- México, ese otro..... Dante Medina

Activités Scientifiques

- Chronique : Le 18e siècle en Espagne*  
Le discours sur la pauvreté, analyse d'une formation discursive..... Jacques Soubeyrou
- L'alphabétisation à Léon au 18e siècle..... Jean-Marc Buiges

Travaux Séminaires

- Séminaire C.E.R.S., Montpellier  
*L'écriture de la ville* chez Juan Marsé. T.E.R. (3e cycle), 1984..... Michel Bourret

Séminaire de Sociocritique, San José, Costa Ricacccci (profesora María Amoretti)

- Lázaro de Betania : análisis sociocrítico de un texto intervenido.*  
Tesis de Licenciatura. Escuela de Filología..... Danière Trottier

Bibliographie

- Gueux et marchands dans le «Guzmán de Alfarache» (1599-1604). Roman picaresque et mentalité bourgeoise dans l'Espagne du Siècle d'Or (Michel Cavillac)*

Compte rendus

- Montalvo, Yolanda. *Las Voces narrativas en la leyendas de G.A. Bécquer.* (R. Pageard)
- Redondo, Augustin et Rochon, André. *Visages de la folie* (J.M. Laspéras)
- Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVe-XVIIe siècles). Idéologie et discours.* (J.M. Laspéras)
- L'autobiographie en Espagne.* Colloque. (J. Soubeyrou)
- Aranda Doncel, Juan
- Los Moriscos en tierras de Córdoba?* (J.P. Dedieu, L. Cardaillac)

IMPREVUE 1985-2

Discours du Je

I. Etudes

- Rhétorique et Pragmatique — La transformation du code dans *Le Libro de la Vida* de Thérèse d'Avila..... Sol Villacèque
- Le discours de la fiction comme nouveauté et comme marchandise..... Darko Suvin
- Elisa, vida mía.* Analyse sociocritique de la bande musicale..... Catherine Berthet
- Escritura femenina. Más alla y más acá del «continente negro»..... Hélena Araujo

II. Activités Scientifiques/Recherche

- Amérique Latine*  
Le discours amoureux dans *Zona Sagrada* de Carlos Fuentes ..... Martine Jullian
- Le réel merveilleux comme idéologie et Esthétique dans *Los Pasos perdidos* de Carpentier..... Real Paquette

- Espagne : Histoire des mentalités*  
Niveaux d'alphabétisation en Espagne au 18e siècle.  
Premier bilan d'une enquête en cours..... Jacques Soubeyrou

- Thèses*  
Millénarisme et production romanesque chez A. Yañez.  
Lecture sociocritique de *La Tierra Pródiga*..... Jean Franco
- Le Labyrinthe. Mort et renaissance du sujet d'écriture chez Juan Goytisolo..... Annie Perrin

III. Bibliographie

- Honneur, morale et société dans l'Espagne de Philippe II..... Claude Chauchadis
- Les dialogues Espagnols du XVIIe siècle..... Jacqueline Ferreras
- Ethique et Esthétique du Baroque ..... Benito Pelegrin
- Le fil Perdu du *Criticón* de B. Gracián objectif de port-royal..... Benito Pelegrin

**IMPREVUE 1986-1**

*Problèmes du Siècle d'Or*

**Études**

**Dossier : Problèmes du siècle d'or**

- La femme dans le vocabulaire de *Refranes* de Correas :  
un discours d'exclusion ? ..... Marie-Catherine Barbazza
- La version définitive du *Buscón* : réexamen de la question  
à la lumière de la génétique textuelle ..... Edmond Cros
- Caste et Castillan, l'exclusion par le langage  
au siècle d'or ..... Jean-Marie Laspéras
- El gracioso y la ruptura de la ilusión dramática ..... Susana Hernandez-Araico
- Le troisième homme ..... Monique De Lope

**Varia : Amérique Latine**

- Fuentes et la médiation littéraire : *Una Familia Lejana* ..... Bernard Fouques
- La motivation des noms de personnage dans *Pubis  
angelical* de Manuel Puig ..... Raquel Linenberg-Fressard
- España aparta de mí este cáliz* : la materialización del  
Evangelio ..... Keith McDuffie

**Travaux-Recherches**

- Sur *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández ..... Patrick Glairacq
- Traditions populaires et Textualité dans le  
*Libro de Buen Amor* ..... Monique de Lope

**Bibliographie**

- Compte rendu : Robert Ferras : *L'Espagne* (Albert Bensoussan)  
Parmi les livres  
Parmi les revues

**IMPREVUE 1987-1**  
*Critique et Histoire Littéraires*

**I. Études**

**1. Dossier : Critique et histoire littéraire**

- Le (Neo)Baroque : enquête critique sur la formation et  
l'application d'un champ notionnel ..... M.-Pierrette Malczynski
- La relación entre crítica e historia literarias en América Latina :  
una proposición ..... Beatriz González Stephan
- La critique littéraire chez Valéry et Borges ..... Karl Alfred Blüher
- La critique du discours social : a propos d'une  
orientation de recherches ..... Marc Angenot
- Sémantique linguistique et sociocritique : la question de la  
présupposition dans l'anecdote littéraire ..... Marie-Pascale Huglo

**2. Varia : Espagne**

- L'espace du «Viaje de Turquía» ..... Michel Bourret

**3. Travaux-Recherches**

- Fernando Villalón ou la rébellion de l'automne. Études sur un poète  
andalou de la génération de 1927. (Thèse de Doctorat d'Etat,  
Montpellier, 1986) ..... Jacques Issorel
- La soledad segunda de Luis de Góngora (Ph. D. University  
of Pittsburgh, 1986) ..... Alfonso Callejo
- Pour une analyse de la culture populaire : éléments de  
méthodologie (Thèse de troisième cycle, Paris, 1986) ..... Antigone Mouchtouris

**Bibliographie**

- Compte rendu : Manuel Cofiño, *Quando le sang brüle*,  
Traduit de l'espagnol par Juan Marey ..... (Jacques Issorel)
- Fernando Villalón — Poesías inéditas ..... Jacques Issorel
- Québec, Canada, France. Le Canada littéraire à  
la croisée des cultures ..... Stéphane Sarkany

Parmi les livres et les revues

**Dossier**

- Parcours narratifs et fonctions de l'espace dans le récit indigéniste. Le cas du roman péruvien contemporain..... Jean-Marie Lemogoduc
- Un sentido del espacio en *Pedro Párama* y en Rufino ..... Tamayo Gustavo Farés
- El espacio ideal de la memoria : la poesía de Eliseo Diego ..... Julio Matas
- Borges o la ausencia del Minotauro ..... Juan-Manuel Marcos
- Pour une mythologie du Taureau dans l'œuvre graphique de Picasso ..... Michel Bourret

**Recherche — Lecture critique**

- Récurrence et signification dans *Mamita Yunai* : de l'immanence textuelle à la transcendance sociale..... Victor Gouda Gnaore

**Bibliographie**

- Rencuentros con Fernando Villalón..... Francisco Javier Díez de Revenga
- Literatura, ideología y sociedad (E. Cros)..... Sonia-Marta Mora

IMPREVUE 1988-2

*Théorie(s) du Texte et du Genre*

**\* DOSSIER**

- Roman historique et histoire, Enriqueta Ribé.
- Le fait divers comme genre narratif, Sylvie Dion.
- Cuestiones de Método : « Sistema y proceso » en la literatura de Nuestra América, Beatriz González Stephan.

**\* LECTURE CRITIQUE**

- L'Ere des blakoros, Théophile Kouï.

**\* ACTIVITES SCIENTIFIQUES**

- Hacia una teoría de la lectura sociocrítica (A propósito del discurso crítico de *El Quijote* en Costa Rica, Jorge Chen Sham.
- Exil et langage dans le roman argentin contemporain, Raquel Linenberg-Fressard.

**\* BIBLIOGRAPHIE**

**• Comptes rendus et notes de lectures.**

- *Matanzas y melancolía*, de Daneri Alberto (Sol Villacèque).
- *Deux thèmes majeurs, L'Amour — Les Armes et les Lettres*, de Michel Moner.
- *Cervantès conteur. Ecrits et paroles*, de Michel Moner.
- Livres reçus.

IMPREVUE 1989-1

1942. La découverte comme événement interdiscursif

1942. La découverte comme événement interdiscursif (I).

**Dossier**

- El elogio a Colón o la conciencia de la oligarquía : un texto escolar costarricense ..... Sonia-Marta Mora
- El Prologo de la gramática Castellana..... Edmond Cros
- Le discours des antipodes ..... Michel Bourret
- Héraldique et histoire ..... Louis Cardaillac

**Lecture critique — Recherche**

- El Quijote y su lectura : el discurso de la crítica costarricense (1940-1986)..... Jorge Chen Sham

**Activités scientifiques**

- Le discours théâtral de Rodolfo Usigli : du signe au discours ..... Daniel Meyran
- San Felipe, Guanajuato, México. Un caso de secularización de la doctrina 1772..... Patricia Campos-Rodriguez

**Bibliographie**

- Note de lecture
- Los puntos sobre las ies : la cuestión del Modernismo ..... Hector Mario Cavallari
- Comptes rendus
- *Litoral. Surrealismo. El ojo solubre* (Jacques Issorel)
- *Exil et Langage dans le roman argentin contemporain* de Raquel Linenberg-Fressard (Milagros Ezquerro)

Dossier : Schémes discursifs

- Transposicion y nacionalización de un tópico mediéval en tres prosistas españoles del siglo de oro ..... Hernandez García
- La inscripción del mito de quetzalcoatl en «vientooooo» de eraclio zepeda ..... Sarfati Arnaud
- El Cambio* de Mario Benedetti : Lectura retórica del discurso político ..... Jorge Chen Sham
- La structure spatiotemporelle de l'histoire et du discours dans le roman indigeniste peruvien (*Ciro Alegria* : *José María Arguedas* ; *Manuel Scorza*) ..... Jean-Marie Lemogoduc

Travaux — Recherche

- Espagne, 1598-1608 : 2 discours sur la prostitution ..... Sylbie Gilbert

Activités scientifiques

- «El sueño del pongo» : Una forma de liberacion utopica ..... Julio E. Noriega
- Analysis de «No oyes ladrar los perros» de Juan Rolfo ..... Michelle Ortuño, Peter Gainescardona

\* Compte rendu

- Valle Inclán y su mundo : y su forma narrativa* (Roberta L. Salper)

DOSSIER : Recherches sur le roman — I. Afrique

- *Les enfants de Mandela* : Une esthétique de la mise en crise ..... Séry Z. Bailly
- The African novel, The African politician and the metaphor of size Willy A. Umezina
- Réflexions sur les problèmes de la conservation et de la vulgarisation du conte par les arts ..... dramatiques et les mass-média en côte d'Ivoire Mawa Coulibaly
- Chemins et fleurs contestataires dans *In Love and Trouble* ..... Claude Julien
- L'art du Théâtre : Le *Didiga* comme rupture dramatique Koudou Aïko et Mawa Coulibaly

\* TRAVAUX — RECHERCHE

- Lecture sociocritique de *Perpétue* : Essola, la révolution différée ..... G. Victor Gouda

\* CHRONIQUE : MEXIQUE

- Résonances de la Révolution au Mexique 1789-1857 ..... Maryse Gâchie-Pineda
- Multas y castigos por el exceso en el lujo de los entierros en la nueva España del siglo XVIII. El caso del real de minas de Guanajuato ..... P. Campos Rodríguez

\* DOSSIER : Recherches sur le roman II  
Espagne — Amérique Latine

- La mort, la prédestination et le symbolisme des images dans *La sombra del ciprés es alargada* de Miguel Delibes ..... Stephen Hart
- *La vispera del Hombre* de René Marqués. Iniciación al vacío ..... Yolande Montalvo
- Le terrain vague dans la Barcelone de Juan Marsé ..... Michel Bourret
- La Risa que se vuelve mueca. El doble filo del humor y de la risa. *Historia de Maya* frente ..... a la crítica en Lima. Birger Angvik

CHRONIQUE : Mexique

- Hispaniques, Mexicains, chicanos, mexaméricains ? Une frontière bien poreuse ..... Maryse Gâchie-Pineda

RECHERCHE

- De l'incertitude à l'invention d'une utopie : lecture sociocritique de *El Periquillo Sarniento*, Thèse, Montpellier Juillet 1990 ..... Sonia Marta Mora
- Pour une lecture sociocritique de *Fray Gerundio de campazas*. Censure et pouvoir textuels ..... au service de la neutralisation socio-historique Jorge Chen Sham
- Le spectaculaire et le théâtre dans l'œuvre de Vicente Aleixandre, Thèse d'Etat, Montpellier Octobre 1989 ..... Céline Garcia
- Le baroque dans la première période poétique de Vicente Aleixandre (*Ambito, Espadas como labios, la destrucción o el amor*) Thèse de 3e cycle, Montpellier 1981 ..... Céline Garcia

BIBLIOGRAPHIE NOTES DE LECTURE

- Janos Maróthy, *Music and the Bourgeois. Music and the Proletarian* ..... Hilda Mercedes Morán Quiroz
- Marie Roig Miranda, *Les Sonnets de Quevedo : Variations, constance, évolution* ..... Jacques Issorel
- Eutimio Martín García Lorca, *Federico, Antología comentada [I Poesía]* ..... Jacques Issorel

**\*DOSSIER : Acteurs de l'Histoire**

- *Le Razonamiento de la navegación de Guadalquivir* de Fernán Pérez de Oliva ..... Michel Bourret
- Pèlerins et bandits aux XVIe et XVIIe siècles. .... Francine Crémoux
- De Domingo Badía y LLebich a Hadj-Ali-Abou-Othman —  
La fausse énigme des pseudonymes ..... Anny Garcia
- Les acteurs des révolutions hispano-américaines (1808-1830)...  
ou à la recherche d'impossibles nations ..... Maryse Gächic-Pineda
- La conjonction mythique 'Goethe/Schiller', principe organisateur  
du discours de l'histoire littéraire en Allemagne ..... Jürgen Link

**RECHERCHE EN COURS**

- La fiesta como manifestación cultural a través de la Historia,  
un ejemplo : la danza de moros y cristianos. San Felipe Guanajuato.  
México, 1986. .... Patricia Rodríguez-Campos

**BIBLIOGRAPHIE — COMPTES RENDUS**

- Ventanal..... Danièle Miglos
- Marc Angenot. *1889 : un état du discours social* ..... Danièle Miglos

IMPREVUE 1991-2  
La Ville

**Dossier : La Ville**

- Urbs quadrata*: La structuration cardinale de la ville dans  
*Tiempo de Silencio* de Luis Martín Santos et *Los mares*  
*del sur* de Manuel Vázquez Montalbán..... Michel Bourret
- Ville et Rapports Sociaux : *La Voix* de Gabriel Okara..... Victorien Lavou
- La Cité Interdite ..... Michèle Soriano
- La représentation de l'espace dans *Hasta no verte Jesús Mio*  
de Elena Poniatowska, de la mimésis à l'utopie. .... Assia Mohssine

**Chronique**

- Un grand Marché-Nord Américain : Canada — Etats-Unis — Mexique ?  
1990-1991. Etat des lieux. .... Maryse Gachic Pinéda

**Entretien**

- Encuentro con Elena Poniatowska..... Jean-Marie Lemogodeuc

**Notes de lecture**

- La construction du personnage historique. Aires hispanique et  
hispano-américaine ..... Michèle Guicharnaud-Tollis

1492 - La Découverte comme événement interdiscursif II.

- The Chronotope of the Indies : Notes on Heterochrony. .... Iris M. Zavala
- La représentation de l'Indien : mise en image d'une  
polémique. .... Edmond Cros
- Subversion du mythe colombien : le rêve américain  
de Salvador Dalí..... Sol Villacèque

*Colomb et le 4e centenaire de la Découverte de l'Amérique : mythes et discours.*

- Le discours de canonisation et le contexte  
historique. .... Catherine Berthet - Mohanna
- Discours iconique et discours langagiers  
préexistants. .... Koudo Aïdo - François Martinez
- Les topique de la représentation du Nouveau  
Monde. .... Ana Lia Calderon-Clotilde Chantal Kwevi-Kayissa
- Mythes et discours religieux autour du personnage  
de Christophe Colomb..... Sylvie Guilbert - Felipe Macias

- ¿ Descubrimiento o encuentro ? La polémica sobre el Ve centenario  
de 1492 en *El País*..... Jacqueline Covo
- A propos d'un Ve Centenaire. Annonce : être Indien  
au Mexique aujourd'hui. .... Maryse Gachic-Pineda
- El indio como botín en el cierre de *El Nuevo Mundo descubierto por*  
*Cristóbal Colón* de Lope de Vega. .... Teresa J. Kirschner

IMPREVUE 1992-2

Moyen Age I

- Homenaje a Ignacio Elizalde Armendáriz —  
Bibliografía..... Roberto Pérez

**Dossier**

- En torno a los conceptos de « riqueza » y « pobreza » en las  
*Cantiguas de Santa María*. .... Jeanne Raimond
- En torno a los procedimientos de composición de  
la Épica..... Samuel Gordon
- La configuration del espacio narrativo en *Milagros de*  
*Nuestra Señora de Berceo*..... Felix Carrasco
- La scène e(s)t le non-lieu. .... Michel Bourret

- La Quiebra de la voluntad patriarcal-femenina en  
*La Lozana Andaluza* ..... Louis Imperiale

**Activités scientifiques**

- La unidad de lugar en la narrativa de  
Juan José Saer..... Raquel Linenberg-Fressard

**\* Dossier**

- La singularité structurelle d'une épopée acadienne : *Pélagie-La-Charette*  
d'Antonine Maillet. .... Ana Soler
- Le travail de la fiction : Carlos Fuentes, *Terra Nostra*. .... Eric Méchoulan
- La representación del moro en los romances de la guerra  
civil española. .... Carmen Sotomayor
- Camp de Thiaroye : un regard sur la tragédie coloniale. .... Théophile Kouli
- Indigénisme et marginalisation des Noirs en Amérique-Latine. .... Victorien Lavou

**\* Etude**

- Quelques remarques sur la nature et les fonctions de l'espace dans le  
*Romancero viejo*. .... Michel Bourret

**\* Comptes rendus**

- Femme idéale ?* de A. Benzakour-Chami  
*Sudeste* (compte-rendu par Jacques Issorel)
- Antonio Machado y Alvarez « Demofilo »* de Daniel Pineda Novo  
(compte-rendu par J. Issorel)

**Ouvrages recus**

IMPREVUE 1993-2

Mélanges

**\* Etudes**

- Bruits qui courent, bains qui coulent, général qui fuit ... le Bolívar de  
Gabriel García Márquez ..... Marc Morestin
- Anatomie d'un roman du solipsisme : *Mrs. Caldwell habla con su hijo de*  
Camilo José Cela. .... Michel Bourret
- L'alimentation dans les traités de médecin andalous ..... Sihem Debbabi Missaoui

**\* Recherche en cours**

- Roman négro-africain et rêve de révolution féminine ..... Gabriel Kuitche-Fonkou

**\* Compte rendu**

- Indómitas voces : las poetas de Costa Rica* de Sonia Marta Mora et Flora Ovares  
(compte rendu par Carlos Francisco Monge)

C. E. R. S.

O  
\*  
T  
E  
X  
T  
E  
S

Miguel Delibes

- Chronologie, Jean Téna
- Le manuscrit de *Parábola del naufrago* (quelques notes), Jean Téna
- «La milana» / *Los santos inocentes*, Jean Téna
- *Los santos inocentes* : la petite musique du cœur, Anne-Marie Vanderlynden.
- Repères sur l'œuvre de Miguel Delibes (Bibliographie active ; bibliographie critique ; filmographie), Pablo Berchenko.

N° 15

Parution : Avril 1988  
Prix de vente : 60 francs, U.S.A. 10,00 \$

Une publication du  
Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques

(U.F.R.II) B.P. 5043

34032 — Montpellier Cédex



C. E. R. S.

O  
\*  
T  
E  
X  
T  
E  
S

Vicente Huidobro

• INEDITS

- Dos textos inéditos de Vicente Huidobro, *Luis Navarrete Orta*
- \* Interrogación a Vicente Huidobro, *Tierra*
- \* El rol del poeta en el mundo que se plasma, *Georgina Durand*

• REPERES BIOGRAPHIQUES

- Chronologie, *Carlos Janín*

• ETUDES

- El manifiesto «Total» y el poema «total» (*Altazor*), *Luis Navarrete Orta*
- La structure duelle de l'œuvre créationniste de Vicente Huidobro (1976-1925), *Carlos Janín*
  - 1) Une structure profonde, la dualité
  - 2) Les expansions du noyau thématique

• BIBLIOGRAPHIE *Carlos Janín*

N° 16

Parution : Décembre 1988  
Prix de vente : 60 francs, U.S.A. 14 \$

Une publication du  
Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques

(U.F.R.II) B.P. 5043

34032 — Montpellier Cédex

C. E. R. S.

O  
\*  
T  
E  
X  
T  
E  
S

Octavio Paz  
*Libertad bajo palabra*

- «Primer día» : les premières réalisations textuelles des structures métaphoriques de *Libertad bajo palabra*
- Quelques points de repère
- «Himno entre ruinas» : la réconciliation avec le monde
- Le surréalisme d'Octavio Paz en question
- Bibliographie

N° 17

Parution : Janvier 1989  
Prix de vente : 70 francs, U.S.A. 14 \$

Une publication du  
Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques

(U.F.R.II) B.P. 5043

34032 — Montpellier Cédex

C. E. R. S.

O  
\*  
T  
E  
X  
T  
E  
S

Leopoldo Alas, «Clarín»  
*La Regenta*

- Le roman en Espagne au temps de *La Regenta* : tendances et statistiques, *Jean-François Botrel*
- Escritura, descripción y relato en *La Regenta* : el salón de doña Petronila, *Adolfo Sotelo Vásquez*
- Le narrateur dans *La Regenta* — Notes, *Yvan Lissorgues*
- *Les liaisons dangereuses / La Regenta* : des analogies troublantes, *Hélène Falière*
- Ana Ozores, de la mystique à l'hystérie, *Simone Saillard*

N° 18

Parution : Décembre 1989  
Prix de vente : 70 francs, U.S.A. 14 \$

Une publication du  
Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques

(U.F.R.II) B.P. 5043

34032 — Montpellier Cédex

C. E. R. S.

O  
\*  
T  
E  
X  
T  
E  
S

Ernesto SÁBATO

- Aquellos Tiempos de Adolescencia *Ernesto Sábato*, Texte (inédit) et traduction par E. Cros
- Crono-bio-bibliografía de *Ernesto Sábato*, A. Roggiano
- La Novela como visión integral de la realidad, L. C. Ceppi de Cufre
- Ernesto Sábato o la historia de una pasión, A. Dellepiane
- Ernesto Sábato o la lucha por la razón, C. Serge
- Eléments pour une topologie sabatienne, D. H. Pageaux
- Los cuatro sueños de castel en *El túnel de Ernesto Sábato*, A. F. Seguí
- Sábato, Summa, L. Montiel

N° 19/20

Parution : mars 1990  
Prix de vente : 70 francs, U.S.A. 14 \$

Une publication du  
Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques

(U.F.R.II) B.P. 5043

34032 — Montpellier Cédex

C. E. R. S.

O  
\*  
T  
E  
X  
T  
E  
S

*Littérature et Institutions  
dans le Moyen Age Espagnol*

- Introduction, Monique De Lope.
- Corte y literatura en las *Siete Partidas*, Francisco López Estrada.
- Rhétorique de la "Coexistence" dans les *Siete Partidas* d'Alphonse le Savant, Jeanne Battesti-Pelegrin.
- La littérature et l'institution courtoise en Espagne 1465-1496, Monique De Lope.
- Compte rendu.

N° 21

Parution : Janvier 1991  
Prix de vente : 70 francs, U.S.A. 14 \$

Une publication du  
Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques

(U.F.R.II) B.P. 5043 34032 — Montpellier Cédex

C. E. R. S.

O  
\*  
T  
E  
X  
T  
E  
S

*Juan del Encina (1492-1514)  
Le Savoir et ses Représentations*  
Monique De Lope

- AVANT-PROPOS
- CHAPITRE I. LE THEATRE ET LA COUR
- CHAPITRE II. DE LA POESIE AU THEATRE
- CHAPITRE III. STRUCTURES RITUELLES
- CHAPITRE IV. LANGAGE, SAVOIR, COMPORTEMENT
- CHAPITRE V. SOUS LE MASQUE DU BERGER
- Notes
- Index des oeuvres dramatiques citées
- Bibliographie

N° 22

Parution : Janvier 1992  
Prix de vente : 70 francs, U.S.A. 14 \$

Une publication du  
Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques

(U.F.R.II) B.P. 5043 34032 —  
Montpellier Cédex

C. E. R. S.

O  
\*  
T  
E  
X  
T  
E  
S

*Luis Puenzo,  
La historia oficial*

- Sur les traces d'Édipe, *Annie PERRIN*
- Nota sobre el voseo para evitar malentendidos en *La historia oficial*, *Marcelo SZTRUM*
- Glosario de « La historia oficial » *Arturo FIRPO*
- La esfinge Argentina. Nationalisme et investissements spéculaires dans *La historia oficial* de Luis Puenzo, *Michèle SORIANO*
- Lecture sociocritique du film *La historia oficial*, *Edmond CROS*
- Prólogo in *Nunca más*, (Rapport de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas)

N° 23

Parution : Avril 1993

Prix de vente : 70 francs, U.S.A. 14 \$

Une publication du  
Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques

(U.F.R.VI) B.P. 5043 34032 — Montpellier Cédex

C. E. R. S.

O  
\*  
T  
E  
X  
T  
E  
S

*Catherine Berthet  
Sociocritique de la musique de film  
I : Elisa, Vida Mía*

- Préliminaires
- *Elisa, vida mía*
- Introduction
- CHAPITRE I :
  - *Combinaison musique/image*
  - A. Schiarazula Marazula (Mainerio)
  - B. Air de *Pigmalion* (J.-Ph. Rameau)
  - C. Troisième gnossienne
- CHAPITRE II :
  - *Confrontation des différentes occurrences musicales entre elles*
- CHAPITRE III :
  - *Une représentation problématisée*
  - A. Un accrochage thématique équivoque
  - B. Des discours hétérogènes.
  - Conclusion.
  - Annexes
    - A. Occurrences de *Pygmalion*
    - B. Occurrences de la *Gnossienne*
  - Bibliographie

N° 24

Parution : Décembre 1993

Prix de vente : 70 francs, U.S.A. 14 \$

Une publication du  
Centre d'Études et de Recherches Sociocritiques

(U.F.R.VI) B.P. 5043

34032 — Montpellier Cédex

C. E. R. S.

O  
\*  
T  
E  
X  
T  
E  
S

*Catherine Berthet*  
*Sociocritique de la musique de film*  
*II : Carmen*

- Introduction
- **PREMIERE PARTIE : TEXTES SEMIOTIQUES**
- Chapitre I : *Réelfiction*
- Chapitre II : *Espagnol/non espagnol*
- Chapitre III : *Authentique/inauthentique*
- Chapitre IV : *Microsemiotique du point de vue*
- Chapitre V : *Continu/discontinu*
- Chapitre VI : *Achevement/inachevement*
- Chapitre VII : *Ici / ailleurs*
- Chapitre VIII : *Inclusion / exclusion*
- Chapitre IX : *Ordre / désordre*
- Chapitre X : *Homme / femme*
- Chapitre XI : *Le un / le double*
- **DEUXIEME PARTIE : SYSTEMES SEMIOTIQUES**
- Regroupements
- Chapitre I : *Problématisation du mode d'existence*
- Chapitre II : *L'endogène / l'allogène*
- Conclusion.
- Carmen - Annexes.  
Entrevue avec Luis de Pablo
- Bibliographie

N° 25

Parution : Mars 1994  
Prix de vente : 70 francs, U.S.A. 14 \$

Une publication du  
Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques

(U.F.R.VI) B.P. 5043

34032 — Montpellier Cédex

C. E. R. S.

O  
\*  
T  
E  
X  
T  
E  
S

*Gastón Lillo*  
*Género y transgresión :*  
*el cine mexicano de Luis Buñuel*

- **Introduction**
- Problemática, hipótesis de trabajo y definición del corpus
- **Capítulo 1**
- Cuadro teórico
- **Capítulo 2**
- El problema de los géneros fílmicos. *Los olvidados* (1950) y el melodrama
- **Capítulo 3**
- La distanciaci3n ir3nica como principio estructurante *El gran calavera* (1949)
- **Capítulo 4**
- Bivocalidad enunciativa y tensi3n dial3gica *Ensayo de un crimen* (1955)
- **Capítulo 5**
- La reapropiaci3n del melodrama : *El bruto* (1952)
- **Capítulo 6**
- La adaptaci3n cinematogr3fica como lectura cr3tica del texto literario : *Nazarín* (1958).

Conclusion.  
Bibliografía  
Appendices 1, 2 et 3  
Sommaire

N° 26

Parution : Mars 1994  
Prix de vente : 70 francs, U.S.A. 14 \$

Une publication du  
Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques

(U.F.R.VI) B.P. 5043

34032 — Montpellier Cédex

**SOCIOCRITICISM Vol. I, 1 (N° 1)**

*Theories and Perspectives*

Edmond CROS : *Introduction, Issues and Perspectives of Sociocriticism*

**I — Discursive formations and social practices**

Edmond Cros, «About Interdiscursiveness.»

Jurgen and Ursula Link, «The Revolution and the System of Collective Symbols: Elements of a Grammar of Interdiscursive Events.»

Marc Angenot and Régine Robin, «The Inscription of Social Discourse in the Literary Text.»

Henry Mitterand, «Toward a Sociocriticism of Totalities: The Year of 1875.»

Pierre Zima, «La vision du monde: trois modèles et une critique.»

Antonio Gomez-Moriana, «The Subversion of the Discourse: An Intertextual Reading of Lazarillo de Tormes.»

**II — Institutions and Media**

Jacques Leenhardt, «Savoir lire, or Some Socio-historical Modalities of Reading.»

Charles Grivel, «The Society of Texts — A Meditation on Media in 13 points.»

Hans Ulrich Gumbrecht, «The Body vs. the Printing Press: Media in the Early Modern Period, Mentalities in the Reign of Castille, and Another History of Literary Forms.»

**SOCIOCRITICISM Vol. I, 2 (N° 2)**

*Theories and Perspectives*

Pierre Bourdieu, «The concepts of *Habitus and Field*»

«Comprendre le comprendre»

Edmond Cros, «Social Practices and Intratextual Mediation: Towards a Typology of *Idéosemes*»

«The Values of Liberalism in *Periquillo Sarniento*»

Jacques Dubois, «Champ, Appareil on Institution? (Note)»

Vlad Godzisch, «Hegemony and Oppositional Practices: Videoclips»

Jacques Proust, «Master are Masters»

Régine Robin, «Discourse Analysis between Linguistic and Social Sciences: The Eternal Misunderstanding»

Darko Suvin, «Two Holy Commodities: The Practices of Fictional Discourse and Erotic Discourse»

**SOCIOCRITICISM Vol. II, 1 (N° 3)**

*Soviet literature of the Thirties: a Reappraisal*

Régine Robin, *Introduction: Cultural Stalinism, Didacticism and Literariness*

Maryse Souchard, *Toward a Semiotics of the Ideological Novel*

Régine Robin, *The Figures of Socialist Realism: The Fictional Constraints of the Positive Hero*

Henry Elbaum, *Industrialism vs. Primitivism in the Soviet Russian Literature of the Twenties and the Thirties*

Bernard Lafite, *Soviet «Literary Policy» on the Eve of the «Great Turning Point»: Terms and Stakes (Results of a Study of 403 Articles on Art Published by Pravda in 1929)*

Patrick Seriot, *On Officialese: a Critical Analysis*

**SOCIOCRITICISM Vol. II, 2 — Vol. III, 1 (N°4/5)**

*Space and Ideology*

**I — Theories**

Henri Mitterand, *Place and Meaning: Parisian Space in Ferragus by Balzac*

Edmond Cros, *Space and Textual Genetics — Magical Consciousness and Ideology in Cumandá*

Antoine S. Bailly, *Quality of Life and Realisation of Well-Being in Space: A French and Swiss Case Study*

**II — Text Analysis**

Lennard J. Davis, *Known Unknown Locations: The Ideology of Novelistic Landscape in Robinson Crusoe*

Ellen Peel, *Feminist Narrative Persuasion: The Movement of Dynamic Spatial Metaphor in Dorris Lessing's The marriage Between Zones Three, Four and Five*

Claude Jullien, *Space and Civil Rights Ideology. The example of Chester Hime's The Third Generation*

Daniel Russel, *Conception of Self, Conception of Space and Generic Convention: An Example from The Heptameron*

Edward Baker, *El Madrid de Larra: del jardín al cementerio*

Michel Plaisance, *Espace et politique dans les comédies Florentines 1539-1550*

**SOCIOCRITICISM Vol. III, 2 (N° 6)**

*Social discourse*

*A New Paradigm for Cultural Studies*

Marc Angenot/Régine Robin, *Penser le discours social*

Marika Finlay, *The Unrevolutionary Communications Revolution, or the Classical Episteme Revisited*

North Gertz, *Social Myths in Literary and Political Texts*

Georges Vignaux, *Le Pouvoir des fables*

Robert Morrisey, *Closing out Charlemagne. The Representation of History and the Discourse of National Origins in 19th century, France*

**SOCIOCRITICISM Vol. IV, 1 (N° 7)**

*Social Discourse*

*A New Paradigm for Cultural Studies*

Peter Fitting, *Ideological Foreclosure and Utopian Discourse*

Catherine Glaser, *L'émergence d'un discours ordonnateur : la vulgarisation scientifique au XXe siècle*

Marie-Christine Leps, *Working on Social Discourse : An Illustrated Model*

Philippe Desan, *Quand le discours social passe par le discours économique. Les Essais de Montaigne*

Antonio Gomez-Moriana, *Discourse Pragmatics and Reciprocity of Perspectives : The Promises of Juan Haldudo *Don Quixote*, I, 4 and of Don Juan*

Peter V. Zima, *Ideology and Theory : Towards a Critique of Discourse*

**SOCIOCRITICISM Vol. IV, 2 (N° 8)**

*How to read Bakhtin*

**I — About (mis)readings of Bakhtin's works**

Pierrette Maluczynski, *New Mythologies : the case of Bakhtin*

Antonio Gomez-Moriana, *Bakhtin en la República Federal de Alemania : a propósito de un simposio-de un libro*

Iris M. Zavala, *Bakhtin versus the Postmodern*

Robert Siegle, *Bakhtin and socio-criticism*

**II — Bakhtin revisited**

Monique De Lope, *Bakhtine et la Littérature médiévale : approche critique*

Edmond Cros, *Reformuler la lecture que Bakhtine fait du Quichotte*

**SOCIOCRITICISM Vol. V, n° 1 (N° 9)**

*Theories and perspectives III*

**Theories and perspectives III**

Colin McCabe : *On discourse*

Jürgen Link : *Interdiscours, système du symbolisme collectif ; Littérature. Thèse à propos d'une théorie générative du discours et de la littérature*

Antonio Gómez-Moriana : *The subversion of the ritual discourse : an intertextual reading of the Lazarillo de Tormes.*

**Le point sur la recherche sociocritique dans les centres internationaux**

Raúl de Aguinaga, Renu Dube, Diana Fraser, Michelle Ortuño : *The Ideological Instances in Scarface.*

Eva Bueno, Jose Oviedo, Michael Varona : *Scarface : The Erasure of Society and the Narrative of Prophecy.*

**SOCIOCRITICISM Vol. V, n° 2 (N° 10)**

*Theories et Perspectives IV*

Ed. Cros : *Les Ideosemes*

Fred Jameson : *Modernity after postmodernism*

Gayatri C. Spivak : *Post-structuralism, Marginality, Post-coloniality, and value*

Jürgen Link : *Le symbolisme collectif du politique en Allemagne fédérale et l'émergence du parti néoraciste de schönhuber.*

P. Zima : *Le sociolecte dans la fiction et dans la théorie.*

M.P. Maluczynski : *Sociocritique : De son «djà-là» au transdisciplinaire (Vers une [socio]critique différentielle).*

Jorge Chen Sham : *Pour une lecture sociocritique de Fray Gerunio de Campazas : Censure et pouvoir textuels au service de la neutralisation socio-Historique.*

Sonia Marta Mora : *De l'incertitude à l'invention d'une utopie : lecture sociocritique de El Periquillo Sarniento*

*Lectures sociocritiques : Domaine de langue espagnole.*

- Amoretti, María : Literatura nacional — Himno nacional de Costa Rica  
Bourret, Michel : Trajets et trajectoires dans le «Lazarillo de Tormes»  
Chanady, Amaryll : Latin american discourses of identity and the appropriation of the amerindian other  
Cros, Edmond : Débat théologique et incidence du carnavalesque dans le *Libro de buen amor*  
Gómez-Moriana, Antonio : Narración y argumentación en las «crónicas de indias»  
Lillo, Gaston : Buñuel y los generos cinematograficos. Un acercamiento pragmatico a sus filmes mexicanos  
Raimond, Jeanne : Notes sur *El Hablador* de Mario Vargas Llosa  
Sarfati-Arnaud, Monique : *Cuzcatlan donde bate la mar del sur* : entre la crónica y el mito  
Terramorsi, Bernard : *Pesadillas* de Julio Cortázar ; de l'histoire de spectre au spectre de l'histoire

**Le point sur la Recherche dans les Centres Internationaux**

- Mazzotti, José A. : Hacia una lectura sociocrítica de *trilce*  
Orihuela, Carlos L. : Aproximación sociocrítica a una «prosa apátrida» de Julio Ramón Ribeyro

**DOSSIER**

- Wladimir Godzich : Corriger Kant : Bakhtine et les Interactions Inter-culturelles.  
Charles Grivel : Les Standards. (Le spectre dans la langue).  
Colin MacCabe : The Revenge of the Author.  
Carlo Bordonni : Littérature et complexité. Le plaisir et la valeur esthétique comme variables sociales.  
Graziella Pagliano : Texte et extratexte aux environs de 1840.  
Romolo Runcini : La parola e il gesto tra futurismo e fascismo.

**ETUDE**

- David William Foster : Autoritarismo documental en *Gerónima* de Raúl A. Tasso.

**Le point sur la recherche Institut International de Sociocritique**

- Assia Mohssine : De la critique génétique à la morphogénèse : le cas de *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska.

**DOSSIER**

- Éric Méchoulan : Adorno's aesthetic concept of autonomy.  
John Beverley : Post modernism in latin America ; some implications for cultural politics in the 90's.  
William H. Thornton : The Politics of postmodern realism.  
Sylvie Dion : «Faits Divers» (Human Interest Stories) as a narrative genre.

**ETUDE**

- Louis Imperiale : Ojos y oídos del Renacimiento romano : Pietro Aretino y Francisco Delicado.

**Le point sur la recherche Institut International de sociocritique**

- Michel Lafon : Recherches sur l'œuvre de Jorge Luis Borges. Ecriture et réécriture.

- Como agua para chocolate*. Transgresión de límites/ Reivindicación de espacios,  
Amalia Chaverri  
*El general en su laberinto*. Hacia un verosímil latinoamericano,  
M. L. José Angel Vargas Vargas  
*Historia universal de la infamia* subversión del discurso narrativo de Borges,  
Oscar Montanaro Meza  
*El Negro Francisco* una novela pseudoaboliconista,  
Estébana Matarrita M.

**Le point sur la recherche**

- Motif - Index des Cantigas* de Santa Maria  
d'Alphonse X le Sage, Jeanne Raimond. Thèse, Montpellier, 1993  
La Révolte des *Cristeros* dans le nord de l'état de Guanajuato-Mexico  
(1920-1930); Felipe Macías Thèse, Montpellier, 1993

**Note le lecture**

- New Surrealism. *The Liberation of Images in consciousness* Akhter Ahsen

SOCIOCRITICISM Vol. VIII, 2 (n° 16) 1992

De la morphogénèse

- Edmond Cros : Le texte littéraire : « mémoire vive » et morphogénèse.  
Jean-François Lavis : Contribution à une sociologie du discours comme œuvre : *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust et *Voyage au bout de la nuit* de Louis Ferdinand Céline.  
Monique Caucaud-Macaire : *Morphogénèse et transtextualité*.  
Koenraad Geeldof : Orthogénèse péritextuelle et normalisation identitaire : *La Théorie du roman*, à travers la stratégie préfacière de György Lukács.  
Montserrat López Dfaz : L'Emprise des faits sociaux sur les faits linguistiques.

Le point sur la recherche

- Carlos Orihuela : Lectura sociocrítica de *Dirección Equivocada*, cuento corto de Julián Ramón Ribeyro.

Hommage

- Michel Lafon : Hoy, en esta isla.  
Allocution prononcée par Adolfo Bioy Casares.

This journal is available only by subscription :

Individual	\$25.00 ou 160,00 F.
Institutions	\$50.50 ou 350,00 F.

INSTITUT INTERNATIONAL DE SOCIOCRIQUE

University of Pittsburgh  
Department of Hispanic Languages  
and Literatures  
1309 Cathedral of Learning  
Pittsburgh PA 15260

C.E.R.S.  
Université Paul Valéry  
B.P. 5043  
34032 Montpellier Cédex

## DISCURSO LITERARIO

Revista de temas hispánicos

Director  
JUAN MANUEL MARCOS  
Oklahoma State University  
Department of Foreign  
Languages and Literatures  
Stillwater, Oklahoma 74078

Se publica en otoño y primavera, con textos en español, portugués e inglés, que reflejan interés por temas de la literatura y la sociedad hispánica.

Favor remitir al director tres copias de los trabajos, conforme al formato MLA, así como las suscripciones anuales (\$20 para individuos particulares y \$30 para instituciones y patrocinadores).

ISSN : 9737-8742

**REVISTA DE CRITICA LITERARIA LATINOAMERICANA**

Department of Spanish and Portuguese  
University of California, Berkeley  
Berkeley, CA 94720.

Director: Antonio Cornejo-Polar

**Número 39 - Primer semestre de 1994.**

**ESTUDIOS:** Arturo Arias. Antonio Mitre. Miriam V. Gárate. Norberto Flores. Ambrosio Fornet. Antonio Sacoto. Eduardo Gargurevich. Elena Altuna. José Castro Urioste. José Eduardo González. Jorge Fornet Gil. Alicia Andreu. Martha Paley-Francescato. Alicia Covarrubias. Myrna García-Calderón.

**DEBATES:** Edgar O'Hara. Abril Trigo. Miguel Angel Huamán

**NOTAS Y COMENTARIOS:** Miguel Angel Zapata.

**RESEÑAS.**

**Número 40 - Segundo semestre de 1994.**

**SECCION MONOGRAFICA:**

**ACTAS DEL CONGRESO "NUEVAS DIRECCIONES EN TEORIA LITERARIA IV" - DARTMOUTH COLLEGE.**

**ESTUDIOS:** Marisa Lajolo. Renata Wasserman. Naomi Hoki Moniz. Susan Cauty Quinlan. Lúcia Helena Costigan. Roberto Reis. Russell Hamilton. Petra Schumm. Luiz Fernando Valente. Neil Larsen. Rodolfo A. Franconi. Francisco Caetano Lopes Junior. Randal Johnson.

**DEBATES.**

**SECCION MISCELANICA:**

**ESTUDIOS:** José Antonio Mazzotti. Yolanda Martínez-San Miguel. Graciela Montaldo. Agnes I. Lugo Ortiz. Julio Ramos. Milton M. Azevedo. Luiza Franco Moreira.

**NOTAS Y COMENTARIOS:** Programa de trabajo para las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana II -Tucumán, Argentina, 1995. (JALLA).

**RESEÑAS**

**PHILOSOPHY AND SOCIAL CRITICISM**

an international journal

EDITOR: David M. Rasmussen, Boston College

**Recent and Forthcoming Articles:**

**Agnes Heller:**

«Rationality and Democracy»

**Karl-Otto Apel:**

«Hermeneutic Philosophy of Understanding as a Heuristic Horizon for Displaying the Problem-Dimension of Analytic Philosophy of Meaning»

**Ferruccio Rossi-Landi:**

«On Linguistic Money»

**David M. Rasmussen:**

«Communicative Action and Philosophy: Reflections on Habermas' *Theorie des Kommunikativen Handelns*»

**Umberto Eco:**

«The Sign Revisited»

In modern industrial society reason cannot be separated from practical life. At their interface a critical attitude is forged. *Philosophy and Social Criticism* wishes to foster this attitude through the publication of essays in philosophy and politics, philosophy and social theory, socio-economic thought, critique of science, theory and praxis. We provide a forum for open scholarly discussion of these issues from a critical-historical point of view.

**subscription rates:**

student \$ 10 per year

individual \$ 15 per year

institution \$ 35 per year

mail check or money order made payable to **Philosophy and Social Criticism**, Department of Philosophy, Boston College Chestnut Hill, Massachusetts 02167 USA.

Milagros EZQUERRO

## THEORIE ET FICTION

Le nouveau roman hispano-américain

Si la narration pose toujours les mêmes questions, elle modifie sans cesse leur formulation, créant ainsi l'illusion du «jamais dit». Le sentiment du «jamais dit» est consubstantiel à l'expression du désir de savoir, il n'est illusion que dans une perspective diachronique et désabusée. En raison même de l'impossibilité où l'on est de recevoir une réponse suffisante, les formules d'interrogations existantes sont ressenties comme insuffisantes, inadéquates, périmées, obsolètes : à la pulsion d'écrire est inhérente la recherche des formes d'expression inédites, nécessairement en opposition avec celles que les précédentes avaient utilisées. Cette recherche ne relève pas, comme auraient tendance à le croire quelques esprits chagrins, du snobisme ou de la sophistication, mais d'une nécessité propre au mécanisme qui préside à l'avènement de l'écriture.

Analyser la narration d'une époque c'est essayer de comprendre ce qu'elle exprime du rapport de l'homme au réel ; c'est interpréter ce rapport, soit le traduire, le faire passer d'une langue non explicative — parole de quête, non de réponse —, dans une langue explicative, qui déploie, détache, démembré et donne à voir. Dans l'interstice de ce passage s'insinue fatalement une trahison. Le discours critique est un discours pragmatique, il construit un système à penser aussi adéquat que possible à son objet, mais cette adéquation est éminemment provisoire.

Borges, Bryce Echenique, Cortázar, Fuentes, García Márquez, Puig, Roa Bastos, Rulfo, Vargas Llosa.

Edition du C.E.R.S., collection «Etudes Critiques», 1983, 255 pages, 75 F.

## ANALES DE LA NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA (Formerly *anales de la novela de Posguerra*)

Katleen M. Glenn, *Associate Editor, Wake Forest University*  
Luis T. Gonzalez-del-Valle, *Editor, The University of Nebraska-Lincoln*  
Dario Villanueva, *Associate Editor, Universidad de Santiago de Compostela.*

### CONTENTS

Starting with volume 4 (1979) *Anales de la novela de posguerra* has a new title, *Anales de la narrativa española contemporánea*. As a result, scholarly articles studying the Spanish novel and short story since the Generation of 1898 are welcome. Papers normally should be between 10 and 25 typewritten pages (including notes). They must conform to the **MLA Style Sheet**, all notes at the end. The original, an abstract in the language of the essay, and 2 additional copies of both must be accompanied by unattached return postage. Articles may be written in English or Spanish. Our first three volumes include essays on José Manuel Caballero Bonald, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo, Carmen Laforet, Luis Martín Santos, Gonzalo Torrente Ballester and Francisco Umbral. Other standard features of ANEC are Dario Villanueva's panoramic articles on the Spanish novel during the preceding year (starting with 1976), «Annual Bibliography of Post-Civil War Spanish Fiction» (edited by Malcolm A. Compitello, Luis González-del-Valle and David K. Herzberger since 1978 and indexing creative works, critical books and essays, reviews and other general items such as documents and interviews), book reviews of critical works concerned with twentieth century Spanish narrative and recent novels and collections of short stories (reviews should be between 2 and 4 typewritten pages and they may be written in English or Spanish; the original — with one copy — and return postage are requested; book review and works to be reviewed are welcome). In addition, ANEC publishes, when warranted, interviews, documents, and specialized bibliographies.

### GENERAL INFORMATION

Subscription rate is \$ 12 for institution (\$ 23 for two years) and \$ 8 for individuals (\$ 15 for two years). ANEC appears during the Fall.

### ADDRESS

Manuscripts emanating from Europe should be sent to: Professor Dario Villanueva, Associate Editor, ANEC, Departamento de Literatura Española, Facultad de Filología, Universidad de Santiago de Compostela, Spain. Correspondence on all other manuscripts, subscriptions, advertisements and exchanges should be directed to: Professor Luis González-del-Valle, Editor, ANEC, Department of Modern Languages and Literatures, The University of Nebraska-Lincoln, Oldfather Hall, Lincoln, Nebraska 68588, U.S.A.

Please ask your library to subscribe

JOURNAL OF HISPANIC PHILOLOGY

A Scholarly Journal Devoted to the Study of  
The Literatures of the Iberian Peninsula from  
Their Origins Through the Seventeenth Century

Daniel Eisenberg, Editor  
Victor Oelschläger, Honorary Editor

Editorial Board

Juan Bautista Avallé-Arce  
David Darst  
Book Review Editor  
Alain Deyermond  
Ralph J. Penny  
Edward Riley  
Harvey Sharrer

Joseph Silverman  
Joseph Snow  
Charlotte Stern  
R. Brian Tate  
Keith Whinnom  
Harry Williams  
Managing Editor

Recent Articles:

- Colin Smith, *The Choice of the Infantes de Carrion as Villains in the Poema de mio Cid*.  
Anthony J. Cascardi, *The Exit from Arcadia: Reevaluation of the Pastoral in Virgils, Garcilaso and Góngora*.  
D. Gareth Walters, *Conflicting Views of Time in a Quevedo Sonnet: An Analysis of «Diez años de mi vida se ha llevado»*.  
Barbara F. Weissberger, *«Habla el auctor»: L'Elegia di Madonna Fiammeta as a Source for the Siervo libre de amor*.  
Ruth El Saffar, *Concerning Change, Continuity and other Critical Matters: A Reading of John J. Allen's Don Quixote: Hero or Fool Part II*.  
John England, *The position of the Object Pronoun in Old Spanish*.  
Robert ter Horst, *Death and Resurrection in a Quevedo Sonnet: «En crespas tempestad»*.

Three issues per year: fall, winter, spring.  
\$ 15/year (individuals); \$ 30/year (institutions).  
Back issues, \$ 6 (individuals); \$ 12 (institutions).

Send subscriptions, manuscripts, and books for review to:

Journal of Hispanic Philology  
Department of Modern Languages and Linguistics  
Florida State University  
Tallahassee, Florida 32306 (U.S.A.)

# LETRAS DE DEUSTO

VOL. 21

NÚM. 49

ENERO-ABRIL 1991

## Sumario

### ESTUDIOS

- Itziar Turrez, *Lo fónico en las "Anotaciones" de F. de Herrera* ..... 5  
Mary Ellen Garcia, *"Casi" se usa así, casi: Reanálisis semántico en una comunidad bilingüe* ..... 17  
Inmaculada Ballano, *La obra de Stendhal bajo la mirada de José Ortega y Gasset. Segunda aproximación. (Ensayos sobre el amor: "De l'Amour" y "Amor en Stendhal")* ..... 35  
Julen Zorrozua, *El retablo mayor de San Juan Bautista de Murelaga (Vizcaya): La incidencia del modelo cortesano en el rococó vasco* ..... 53  
Luis Gerardo Morales, *La recuperación de un occidente secuestrado* ..... 67  
Txema Hornilla, *Hermenéutica de la iniciación (El simbolismo del carnaval vasco)* ..... 79  
Josebe Bilbao, *La tensión neoclásica en Kant* ..... 97  
Alma Amell, *La sociedad como cárcel en los cuentos de Carmen Martín Gaité* . 123  
Joan Ramon Resina, *La enfermedad como signo y como significación* ..... 131

### NOTAS

- José M.ª Lorenzo, *Después de Stalin. Problemas viejos de la nueva historia soviética* ..... 169  
José I. Risueño, *Los órganos unipersonales de gobierno en los centros docentes. Una aproximación al colectivo vizcaíno* ..... 177  
Laura R. Scarano, *El modelo paródico como forma de enlace intertextual (De Echegaray a Valle Inclán)* ..... 183  
Juan Ramón Lodares, *Una lengua de frontera: El "tex-mex"* ..... 191

- BIBLIOGRAFÍA ..... 195

# LETRAS DE DEUSTO

UNIVERSIDAD DE DEUSTO

## NOTA

*A partir del año 1992, los números anuales de esta revista se ampliarán a cinco. El Consejo de Redacción pretende con ello dar a conocer un mayor número de investigaciones sobre distintas áreas de los saberes humanísticos. Se proyecta configurar números monográficos destinados a temas de Historia, Filología, Filosofía y Ciencias de la Educación. Se mantendrán también algunos números de miscelánea, respetando el enfoque interdisciplinar propio de LETRAS DE DEUSTO.*

*El precio de la suscripción anual para los cinco números será de 4.500 ptas. (IVA incluido).*

*Deseamos que esta remodelación contribuya a un conocimiento más cercano de la investigación y la reflexión crítica en el campo de las humanidades.*

LA DIRECCIÓN DE LA REVISTA

JEAN FRANCO

## LECTURA SOCIOCRTICA DE LA OBRA NOVELISTICA DE AGUSTIN YANEZ

575 pages - 1955

prix de vente : 130 Francs

Collection Etudes Sociocritiques  
Editions du CERS

## Sommaire

- I - **Preludio** : La production de Agustin Yanez
- II - **La tierra pródiga y la crítica del caciquismo**
  - A - El medio físico de *La Tierra pródiga*
  - B - La crítica del caciquismo
  - C - Las relaciones entre los caciques y el poder
  - D - La novela espejo de la acción política
  - E - El sentido de la crítica del caciquismo
- III - **La conquista**
  - A - La Conquista motivo básico en *La tierra pródiga*
  - B - Los caciques reencarnaciones de Nuño de Guzmán
- IV - **La Hispanidad**
  - A - Apología del conquistador español
  - B - Apología de la hispanidad
- V - **El Apocalipsis en la tierra pródiga**
  - A - El Apocalipsis en la novela
  - B - Los significados del milenarismo
- VI - **El sinarquismo**
- VII - **Orden y unidad, figuraciones de las estructuras profundas**
  - A - El principio de ambivalencia
  - B - Orden y unidad
- Conclusion
- Bibliografía básica

L'étude sociocritique de l'œuvre romanesque d'Agustín Yáñez (1904-1980) s'appuie sur l'analyse de *La Tierra pródiga* (1960), roman de la côte pacifique, considéré comme vecteur de conflits. Deux tracés discursifs essentiels procèdent des oppositions entre deux fractions de la classe dominante : le discours conservateur des caciques, émanation de la petite bourgeoisie agraire et le discours technocratique de la grande bourgeoisie industrielle en quête de nouveaux débouchés.

L'ambivalence qui marque en profondeur la plupart des représentations textuelles et affecte des signes positif et négatif à la fois le Cacique et la Machine, le monde rural et l'univers du progrès économique, prend sa source dans l'image-mère, celle de l'Apocalypse, qui informe l'œuvre et trouve sa matérialisation dans la récurrence obsessionnelle des notions de Conquête et de la figure du découvreur de la Nouvelle Galice, Nuño Beltrán de Guzmán. Une indéniable empreinte millénariste, décelable dans la visée catastrophiste de l'histoire et dans les angoisses des paysans *jaliscienses*, marque le roman et révèle une résistance maximale aux changements.

L'approche sociocritique met en lumière le rapport entre certaines pratiques sociales et le texte de fiction, ainsi que le rôle décisif joué chez Yáñez par un imaginaire religieux en partie occulté et pourtant vivace.

# De l'engendrement des formes

Edmond Cros

Collection Etudes Sociocritique  
Editions du CERS

1990-240 pages

120,00 Francs

## Sommaire

### Introduction

**Chapitre I :** Pratiques sociales et médiations intratextuelles : pour une typologie des *idéosèmes*.

**Chapitre II :** Sociocritique et génétique textuelle.

**Chapitre III :** Débat théologique et incidence du carnavalesque dans le *Libro de Buen Amor* (XIV<sup>e</sup> siècle) (en collaboration avec Monique de Lope).

**Chapitre IV :** Les implicites politiques du panégyrique dans le prologue de la *Gramática castellana* d'Antonio Nebrija (XV<sup>e</sup> siècle).

**Chapitre V :** Pratiques inquisitoriales et lien épistolaire dans le *Lazarillo de Tormes* (Espagne, XVI<sup>e</sup> siècle).

**Chapitre VI :** Sur l'évolution et la fonction de la pratique carnavalesque dans l'Espagne du Siècle d'Or (*Don Quichotte*, début du XVII<sup>e</sup> siècle).

**Chapitre VII :** Structure testamentaire et discours réformiste dans *El Periquillo Sarniento* (Mexique, début du XIX<sup>e</sup> siècle).

**Chapitre VIII :** Des rites agrolunaires au discours politique dans *Cumandá* (Equateur, fin du XIX<sup>e</sup> siècle).

**Chapitre IX :** A propos d'un champ morphogénétique dans *Los Olvidados* de Luis Buñuel (Mexique, 1951).

### Conclusion

### Biographie

*De l'engendrement des formes* se situe dans le prolongement des écrits antérieurs de Edmond Cros. *Théorie et pratiques sociocritiques* (1983) proposait, entre autres choses, une théorie basée sur la notion de *génotexte* entendue comme la structure profonde responsable des phénomènes de surface (phénotextes), spécifique à chaque texte et considérée comme produit de l'histoire en dernière instance. Un article paru ultérieurement dans *Texte* de Toronto qui s'interrogeait sur les rapports entre les pratiques sociales et les pratiques d'écriture introduisait le concept d'*idéosème*, défini par sa double articulation sémiotique (pratique sociale) et discursive (pratique textuelle). Restait cependant à préciser le fonctionnement et le processus d'engendrement de ces génotextes et l'articulation de cette notion sur celle d'*idéosème*. C'est à cet effort de synthèse qu'est consacré *De l'engendrement des formes*, et ce à partir de l'analyse d'une série de textes qui vont du prologue de la grammaire castillane d'Antonio de Nebrija et le *Libro de Buen Amor* à un roman équatorien du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle et à *Los Olvidados* de Luis Buñuel.

Cette recherche débouche cependant sur des conclusions inattendues, à savoir que le texte émerge de la coïncidence conflictive de discours contradictoires ; déstabilisés par une confrontation d'idées, de positions idéologiques, de pratiques sociales ou discursives, les concepts centraux qui sont les enjeux de ces débats acquièrent une totale autonomie, sous la forme de structures dynamiques similaires l'ensemble d'un champ morphogénétique. D'où viennent alors ces champs qui satureraient ainsi non seulement la vie culturelle mais encore les pratiques sociales ? Peut-on imaginer qu'ils soient pré-existants à la fois au texte et aux pratiques sociales ? La coïncidence de ces résultats avec la thèse du biologiste britannique N. Sheldrake permet d'envisager cette hypothèse. En ce cas le recours au vocabulaire de la biologie (*génotexte*, *phénotexte*, *génétique textuelle*...) ne doit plus être entendue au sens métaphorique. En jetant un pont entre la biologie et la théorie critique cet ouvrage couvre la critique littéraire tout autant qu'à l'anthropologie et à la sociologie de la culture de nouvelles et révolutionnaires perspectives.

Georges PUISSET

## STRUCTURES ANTHROPOCOSMIQUES

## DE L'UNIVERS D'ALEJO CARPENTIER

2 tomes 1988

Prix de vente : 150 Francs

Collection Etudes Critiques  
Editions du CERS

BIBLIOTECA  
FACULTAD DE LETRAS  
GRANADA  
SECCION DE REVISTAS

## Table des matières

### Premier tome : Genèse d'une approche anthropocosmique : de la dialectique à la tristructuration dynamique

#### Chapitre I : Panorama et problématique de la Diversité et de l'Unité

- I.1. Diversité du champ perceptif
- I.2. L'Unité du champ perceptif : Unité et Diversité
- I.3. La dialectique Diversité/Unité : synthèse provisoire

#### Chapitre II : Les principes théoriques de la pensée de l'écrivain et leur application à la création artistique

- II.1 : La pensée «philosophique» de l'artiste
- II.2 : L'artiste et son art. Le Médiateur-Créateur

#### Chapitre III : Assises épistémologiques : éléments d'orientation méthodologique pour une approche anthropocosmique de l'œuvre

- III.1 : Les théories de Stéphane Lupasco
- III.2 : «Les structures anthropologiques de l'imaginaire» de Gilbert Durand
- III.3 : La «sociopsychanalyse» de Gérard Mendel
- III.4 : Esotérisme et Histoire des Religions. René Guénon et Mircea Eliade.
- III.5 : Essai de schématisation

### Deuxième tome : Dialectique contradictoire et dialectique contradictionnelle : de l'esthétique à l'éthique

#### Chapitre I : «Los Pasos Perdidos», une quête à travers les différents niveaux du Réel

- I.1 : La prise de conscience de Sisyphe
- I.2 : La quête des Origines et la «Naissance du Héros»
- I.3 : L'âge mur du Héros ou le Fils Adulte
- I.4 : Epilogue

#### Chapitre II : «El siglo de las luces» La Nature, l'Homme et l'Histoire : la «Grande Triade» Américaine

- II.1 : Niveau cosmique et tellurique
- II.2 : Niveau anthropocosmique
- II.3 : Niveau anthropologique individuel
- II.4 : Conclusion

#### Chapitre III : «El Recurso del Método», l'Homme et l'Histoire : la «quadrature du Cercle»

- III.1 : Les narrateur et l'auteur
- III.2 : Les trois structures
- III.2.1 La structure du rationalisme et la mort de Descartes
- III.2.2 : Les contextes américains et la structure de l'irrationnel. L'impossible Descartes
- III.2.3 : L'Étudiant et l'espoir de la troisième structure.

### BILAN GENERAL

UNIVERSIDAD DE ALICANTE (ESPAÑA)

## ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Revista fundada en 1982 y publicada por el Departamento de Literatura Española de la Facultad de Letras de la Universidad de Alicante. Aparece una vez al año, en volúmenes de 300 páginas aproximadamente. Publica trabajos de investigación en los ámbitos de la Literatura Española, Hispanoamericana y Comparada, la Teoría y la Crítica Literarias, sobre temas de los siglos XVIII, XIX y XX, y en todas las lenguas utilizadas por el Hispanismo internacional.

Director : Guillermo Carnero  
Secretario : Enrique Rubio Cremades  
Redacción : Departamento de Literatura Española  
Facultad de Letras  
Universidad de Alicante  
Campus de San Vicente  
Apartado de Correos nº99  
03080 Alicante (España)

### Selección de colaboradores en los siete primeros volúmenes :

Francisco Aguilar Piñal — Joaquín Álvarez Barrientos — Giovanni Allegra (†) — René Andioc — Juan B. Avalle-Arce — Rubén Benítez — M<sup>a</sup> del Carmen Bobes — Jean-François Botrel — Ermanno Caldera — Juan Cano Ballesta — Giovanni Caravaggi — Richard Cardwell — Bruno M. Damiani — Andrew P. Debicki — Georges Demerson — Brian J. Dendle — Antonio Domínguez Ortiz — Aurora Egido — Daniel Eisenberg — José Escobar — Françoise Etienvre — Jean-Pierre Etienvre — José Antonio Ferrer Benimeli — Fernando R. de la Flor — José Fradejas Lebrero — Carlos García Barrón — Antonio García Berrio — Salvador García Castañeda — Bernardo Gicovate — Alberto Gil Novales — Joaquín Gimeno Casalduero — Paul Guinard — Germán Gullón — Pablo Jauralde — John W. Kronik — Francisco Lafarga — Joseph L. Laurenti — Lily Litvak — Ignacio-Javier López — José-Manuel López de Abiada — Francisco López Estrada — Guido Mancini — Christian Manso — Nicolás Marín (†) — Luis Maristany — Alessandro Martinengo — José M<sup>a</sup> Martínez Cachero — Franco Meregalli — Alain Niderst — János S. Petöfi — Allen W. Phillips — John H.R. Polt — Klaus Pörtl — Antonio Sánchez Romeralo — Ludwig Schrader — Russell P. Sebold — M<sup>a</sup> Giovanna Tomsich — Noël M. Valis — Iris M. Zavala.

## Revista Iberoamericana

Organo del Instituto Internacional  
de Literatura Iberoamericana

**DIRECTOR-EDITOR :** Alfredo A. Roggiano  
**SECRETARIO-TESORERO :** Keith McDuffie  
**DIRECCION :** 1312 C.L. Universidad de Pittsburgh  
Pittsburgh, P.A. 15260, U.S.A.

### SUSCRIPCION ANUAL (1989)

Miembros en Latinoamérica :	US\$ 25.00*
Instituciones en Latinoamérica :	US\$ 30.00
Suscriptor regular :	US\$ 40.00
Miembro regular :	US\$ 45.00
Instituciones :	US\$ 60.00
Socio Protector :	US\$ 70.00*
Instituciones Protectoras :	US\$ 70.00*

### SUSCRIPCIONES Y VENTAS :

Erika Arredondo

### CANJE :

Lilian Seddon Lozano

Dedicada exclusivamente a la literature de Latinoamérica, la *Revista Iberoamericana* publica estudios, notas, bibliografías, documentos y reseñas de autores de prestigio y actualidad. Es una publicación trimestral.

\* Los miembros del Instituto reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

\*\* Los socios protectores del Instituto reciben la *Revista Iberoamericana*, las *Memorias* y la información sobre los congresos.

# dispositio

Revista Hispánica de Semiótica Literaria

Vol. IX, Nos. 24-26, 1984

**CELEBRATION OF SPANISH-AMERICAN TEXTS:** *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*, Sylvia Molloy; *Hacia una tipología de las estructuras temporales en la novela contemporánea: Cien años de soledad, La casa verde y La maison de rendez-vous*, Alfonso de Toro; *Images of Reality: Latin American Short Stories of Today*, David Lagmanovich; *A Nochere for Us: The Promising Pronouns in Cortázar's "Utopian" Stories*, Doris Sommer; **THEORIES:** *Fenomenología y crítica (notas para una discusión)*, Félix Martínez-Bonati; *De Man Faces "Destruction": An Ontology of Poetry*, Philip W. Silver; *The Ontology of Interpretation*, Mario J. Valdés; **NOTES:** *El problema de la voz narrativa en El otoño del patriarca de García Márquez*, Cesare Segre; *Ensayo como forma del problema argentino. Una aproximación a Radiografía de la pampa*, Beatriz Sarlo; *Towards a Semiology of Play*, Ricardo Gutiérrez Mouat; *Exclusión y afirmación en Góngora*, Arnaldo Cruz; *El problema del valor en los estudios literarios*, Raúl Dorra; *Writing on the Margin: José Donoso's Notebooks*, Oscar Montero; *Gabriel García Márquez y el descentramiento de la memoria: Apuntaciones en torno de Crónica de una muerte anunciada*, Héctor M. Cavallari; **REVIEWS:** *Beatriz Sarlo, El imperio de los sentimientos: Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Will H. Corral; *Anibal González. La crónica modernista hispanoamericana*, Will H. Corral; **REPRINT:** *La iconografía de vicios y virtudes en el arte de reinar de Guamán Poma de Ayala: emblemática política al servicio de una tipología cultural americana*, Mercedes López-Baralt.

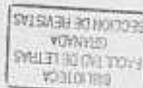
Vol. X, No. 27, 1985

**PREFACE:** Alan Deyermond; **MEDIEVAL NON-FICTION PROSE:** *Style as Propaganda: The Use of Language in Three Twelfth-Century Hispano-Latin Historical Texts (Historia Roderici, Chronica Adefonsi Imperatoris and Historia Silense)*, Geoffrey West; *Scipio, and the Origins of Culture: The Question of Alfonso's Sources*, Charles F. Fraker; *Verdad y Literatura en Las Crónicas Medievales Catalanas: Ramon Muntaner, Lola Badia; Contexto Literario de las Crónicas Rimadas Medievales*, Mercedes Vaquero; *The Revolution of 1383-84 in the Portuguese Provinces: Causality and Style in Fernão Lopes*, Nicholas G. Round; *Tacitean Elements in Diego Hurtado de Mendoza's Guerra de Granada*, Charles Davis; **SEMIOTIC OF POETRY AND VISUAL ARTS:** *Buscando en Roma - Semejanzas y Diferencias*, Análisis de un Soneto de Quevedo, Mijal Gai; *Semiótica del Discurso y Texto Plástico: del esquema textual y la construcción imaginaria*, Antonio García Berrio and María Teresa Hernández;

*Subscription, Manuscripts and Information:*

*Dispositio*

Department of Romance Languages  
University of Michigan  
Ann Arbor, Michigan 48109





## SOMMAIRE

### FORMES TEXTUELLES ET MATÉRIAU DISCURSIF

VOL. IX/1 (N° 17, 1993)

- D'un sujet à l'autre,  
Edmond Cros ..... 7
- Beyond dependency : Alejo Carpentier and the third world,  
Eugenio D. Hatibag ..... 23
- "She is abused" : the battered-wife syndrome in *Othello*,  
Sheryl Craig ..... 45
- Identité et introversion dans *La Recherche* de Marcel Proust,  
Jean-François Lavis ..... 63

### RITES, MYTHES ET FOLKLORE

VOL. IX/2 (N° 18, 1993)

- Dans la marge du texte, le rêve. Pour une approche théorique du texte culturel. Les  
composantes folkloriques de la structure filmique dans *Viridiana* de L. Buñuel,  
Edmond Cros ..... 89
- Un Espacio textual de convergencia. Acerca de las categorías de ficción, historia y  
creencia en el relato folklórico,  
María Inés Palleiro ..... 105
- La seducción de la muerte : un modelo de actuación,  
María Inés Palleiro ..... 121
- Ritual y mito en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega y los casos de la honra,  
Alan E. Smith ..... 141
- Littérature noire au Brésil : expression de frontière entre le savant et le populaire,  
Zila Bernd ..... 167

### LE POINT SUR LA RECHERCHE

- *La dinámica de la variación en el relato oral tradicional riojano. Procedimientos  
discursivos de construcción referencial de la narrativa folklórica*,  
María Inés Palleiro, Tesis de doctorado (síntesis) ..... 177

### ACTUALITÉ SCIENTIFIQUE

- Installation du Conseil scientifique de l'Institut international de sociocritique,  
Montpellier, 22 avril 1994 ..... 185