

St

Juan Goytisolo

Rev. 14-170

Textes réunis et présentés  
par Annie BUSSIÈRE

**Sociocriticism**

2545

EBSCO

AMS/GRANADA/F.FILOSOFIA Y

X7404304

41580661703450002/RP

ZC-11314-15

ILS:

**SOCIOCRITICISM**

2005 VOLUME :20 ISSUE :2



Vol. XX 2

SISAC



0985-5939(200508)20:2:1-K

Une publication du  
**Centre d'études et de recherches sociocritiques**

CERS  
Université Paul-Valéry, route de Mende  
F-34199 Montpellier Cédex 5, FRANCE  
Tél. & fax 0 467 142 433  
cers@univ-montp3.fr

**Directeur des éditions**

Edmond Cros

**Directrice de la publication**

Monique Carcaud-Macaire

**Conseil de rédaction**

Annie Bussière, Monique Carcaud-Macaire,  
Jeanne-Marie Clerc, Edmond Cros,  
Jacques Faucher, Naget Khadda, Victorien Lavou,  
Michèle Soriano, Jean Tena, Sol Villacèque

**Comité de lecture**

María Amoretti, Rosa Boldori, Annie Bussière,  
Monique Carcaud-Macaire, Jeanne-Marie Clerc,  
Edmond Cros, Monique de Lope-Rivière,  
Daniel Meyran, Manuel Montoya, Sonia Marta Mora,  
Zulma Palermo, Fuyuta Yamazaki, Pierre Zima

Sociocriticism (vol. XX n°2)

ISSN : 0985-5939

ISBN : 2-902-879-64-4

19.116.886

BIBLIOTECA  
FACULTAD DE LETRAS  
ORANHA  
UNIV. DE SEVILLA

288-211-9

BIBLIOTECA  
ACADÉMICA DE LETRAS  
GRANADA  
VIA DE REGISTRO

# Sociocriticism

JUAN GOYTISOLO

Textes réunis et présentés par Annie Bussière

Vol. XX - 2  
2005

Centre d'Études et de Recherches Sociologiques

SOMMAIRE

**I - Juan Goytisolo reçoit le prix Juan Rulfo**

(Premio de literatura latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo 2004)

Allocution de Carlos Fuentes lors de la remise du Prix  
 "Jean sans terre rencontre Jean sous terre" ..... 9

Discours de Juan Goytisolo  
 "Fe de erratas" ..... 13

"La figura en bronce de Juan Goytisolo"  
*Dulce Zuñiga* ..... 19

"Telón de boca"  
*Annie Bussièrre* ..... 23

"Gestación del vacío - Juan Goytisolo en el contexto del saber poético"  
*Luis Vicente de Aguinaga* ..... 29

"Penser l'art et la pratique du langage littéraire :  
*La fêlure* de F. Scott Fitzgerald dans le texte goytisolien"  
*Yannick Llored* ..... 45

"El valor del extrañamiento - Mirada y escritura en Goytisolo"  
*Lucía Melgar* ..... 67

"Lecture symptomatique des représentations de la ville-labyrinthe  
 dans *Seños de identidad* de Juan Goytisolo"  
*Annie Bussièrre* ..... 77

**II - Varia**

"Desde las montañas del sureste mexicano. B. Traven y el Subcomandante  
 Marcos: ¿un mismo discurso ideológico?"  
*Monique Sarfati-Arnaud* ..... 89

"Ontología y literatura en Michel Foucault"  
*Azucena G. Blanco* ..... 103

"La articulación de la identidad -  
 Notas para *Seferad* de Antonio Muñoz Molina  
*Fernández Hoyos* ..... 113

“Le chronotope du carrefour dans *Amores perros*”  
*Rodrigo García de la Sienra* ..... 131

“Un curieux projet de constitution pour le Maroc au début du XIX<sup>e</sup> siècle”  
*Annie Garcia* ..... 147

**III - Notes de lecture**

Annie Bussière, *Le théâtre de l'expiation : regards sur l'œuvre de rupture de Juan Goytisolo*, Montpellier, CERS, 1998, 341 p. (16x24),  
 Luis Vicente de Aguinaga ..... 203

Teresa González Arce, *L'apprentissage du regard. L'expérience herméneutique dans l'œuvre d'Antonio Muñoz Molina*. Avant-propos d'Annie Bussière,  
 Montpellier, CERS, 2004, 395 p., (16x24)  
 Edmond Cros ..... 207

**I - Juan Goytisolo  
 reçoit le prix Juan Rulfo**

*(Premio de literatura latinoamericana y del Caribe, 2004)*

**ALLOCUTION DE CARLOS FUENTES  
LORS DE LA REMISE DU PRIX.**

**“JEAN SANS TERRE RENCONTRE JEAN SOUS TERRE”**

Nous assistons ce matin à une rencontre attendue, nécessaire et féconde.

Jean sans terre rencontre Jean sous terre.

Le Jean chassé de ses terres qui voyage de Barcelone à Paris [et de Paris] à Marrakech donne la main à Jean l'Enterré dans sa tombe immobile de Comala.

Mais le goytisolitaire catalan était appelé à rencontrer le rulforphée jaliscien sur les routes souterraines d'où surgissent les racines communes de l'arbre de la littérature.

Arbre sec que celui de Rulfo – mais dont les branches portent des pommes d'or.

Arbre touffu que celui de Goytisoló – mais dont les branches portent des grappes d'amertume.

Ce grand prix de la Foire Internationale du Livre de Guadalajara n'a peut-être jamais réuni deux écrivains plus frères, plus proches par leur exigence de la qualité, par leur solitude orgueilleuse, leur mépris pour les essentialismes nationalistes, qu'il s'agisse de l'essentialisme typiquement

hispanique de l'ascendance, de l'honneur, de la flamme sacrée, de l'exception catalane, de l'intolérance et du dogme ou l'essentialisme patriotard mexicain des "il n'y en a pas deux comme le Mexique, allez, Jalisco, ne te dégonfle pas", et, comme dit un personnage d'Ignacio Solares : "Moi, je suis un pur mexicain, je n'ai rien d'indien et rien d'espagnol".

D'où le fait que Goytisolo soit le plus espagnol des écrivains et Rulfo le plus mexicain : ils n'ont pas besoin de le proclamer, ils n'ont pas à brandir des drapeaux. Il leur suffit de nous avoir laissé leurs mots qui sont comme les semences de l'arbre commun des littératures à la fois régionales – Catalogne, Jalisco –, nationales – Espagne, Mexique – et universelles : mots qui sont les enfants de la fabulatrice fondatrice, Schéhérazade, la femme qui a inventé notre littérature en s'employant à raconter un conte chaque soir pour voir le soleil du jour suivant et se préparer à raconter le conte de la nuit suivante et ainsi, sans fin, continuer à raconter – pendant mille et une nuit – cette nuit de plus, qui s'ajoute aux mille, qui est un conte sans compte.

La Schéhérazade de Goytisolo, dirait-on, ne fait qu'un avec la captive du calife qui sauve sa vie en racontant un conte chaque nuit.

Le récit ou la vie, pour paraphraser Jorge Semprún. Tel est le secret de Schéhérazade : donner sa vie pour le récit et le récit en échange de la vie. Mais que font-elles d'autre les Schéhérazades fantomales de Juan Rulfo, Doloritas et Eduvigis, Dorotea la Cuarraca et Damiana Cisneros qui se transmettent l'histoire de Pedro Páramo de bouche en bouche et d'une nuit à l'autre pour prolonger la vie du Télémaque mexicain orphelin, Juan Preciado, en quête de son père, le cacique, qui n'existe que dans les récits des Schéhérazades voilées de Comala?

Goytisolo appelle Schéhérazade la mère du récit. D'un récit en mouvement. Car toute localisée que soit l'histoire – Barcelone, Comala – une fois dite, elle prend le large, s'en va sur les chemins du monde où la contaminent d'autres voix, d'autres sangs, d'autres peaux, d'autres regards.

Le catalan Goytisolo nous raconte l'autre globalisation, celle qui chemine pieds-nus par les déserts africains, et les pavés espagnols et les décharges européennes, convaincu, comme il nous le dit dans son splen-

dide et dernier livre consacré à la réhabilitation de Manuel Azaña romancier, de ce que le regard que porte sur nous l'étranger fait partie de la connaissance authentique que nous avons de nous-mêmes.

La nation est un phénomène mutant, et non une catégorie pérenne.

La nation n'est pas sa bureaucratie, la nation n'est pas ses éphémérides, le Mexique n'est pas sa grande variété de piments, ni la France son demi-millier de fromages, ni l'Espagne ses 34 mille proverbes. La nation, c'est sa pluralité, sa tolérance, son ouverture à ce que nous ne sommes pas pour enrichir ce que nous sommes.

La nation n'est pas, comme nous le fait remarquer notre grand et commun ami, le splendide penseur qu'est Emilio Lledó, le lamentable tour de passe-passe qui consiste à inventer l'autre comme le méchant et comme notre inférieur pour ne pas avoir à contempler notre propre misère.

Nous vivons dans un monde dangereux où un seul nationalisme se propose et s'impose comme un modèle unique dispensé de toute obligation juridique, pouvoir unilatéral dans la course apocalyptique de la guerre préventive.

Je veux lire Juan Goytisolo comme un auteur de livres qui, l'un après l'autre, ouvrent des portes et des fenêtres dans les murs de la séparation que nous impose l'hubris de la force brutale.

Goytisolo ouvre la porte aux cultures hébraïques et arabes d'Espagne.

Goytisolo ouvre la porte à une Europe multiculturelle, sans barrière, fécondée par tout ce qui, n'étant pas l'Europe, vient enrichir le meilleur de l'Europe.

Goytisolo traverse l'Atlantique pour harmoniser nos langues et nos imaginations indo-afro-ibero-américaines au sein d'une grande littérature métisse, impure, quichottesque et quichotaches, qui transforme cette impureté cervantine en une force qui nous réunisse tous autour du grand défi culturel, humain et politique du XXI<sup>ème</sup> siècle : nous reconnaître en lui et en elle qui ne sont ni comme toi ni comme moi.

Catalaniser, espagnoliser, judaïser, hébreuïzer, indianiser, africaniser, européiser pour nourrir le vieil arbre, l'arbre vigoureux de la littérature. Car aux exigences littéraires de toujours – nouveau langage, vieilles cultures, imagination débitrice de la création antérieure, tradition débitrice de la nouvelle imagination créatrice – se sont ajoutés, plus fortement que jamais au siècle de la globalisation et de l'arrogance impériale et de l'inégalité économique et de l'oubli des malades, les illettrés, les miséreux, les femmes dépouillées de tout, les homosexuels discriminés, les vieux abandonnés, les enfants condamnés à mourir très tôt dans la favela, le bidonville, la cagna, la ville-misère ; tous ceux-là, un grand écrivain combatif et imaginatif comme Juan Goytisolo les prend dans ses bras, les reconnaît, les inclut, leur dit : parlez !

Et ainsi ce grand prix Juan Rulfo de la foire de Guadalajara cesse d'être une distinction Goytisolitaire pour se transformer en un grand acte de reconnaissance Goytisolidaire.

(Traduit par Edmond Cros)

### DISCOURS DE JUAN GOYTISOLO "FE DE ERRATAS"

La vie humaine est-elle un inévitable enchaînement d'erreurs jalonné de réussites éphémères et dans tous les cas partielles ? C'est probable. Erreur sur la naissance, le lieu et l'époque ? Je ne sais pas. Mais sur le contexte oui, tout au moins en ce qui me concerne, occultation du trauma initial de l'orphelin, endoctrinement indigeste, éducation très indigente, compréhension tardive. Toujours à contretemps et à rebrousse-poil de quelque chose: de tout ce qui nous colle une étiquette malgré nous et nous assigne un masque. Comment ai-je pu surmonter, je me le demande parfois, une telle accumulation d'obstacles, une telle confabulation néfaste de hasards et de circonstances ?

Regarder en arrière, depuis la tour de guet où l'âge nous installe, n'invite pas à l'optimisme. Notre époque est catastrophique, bien sûr, mais ne l'ont-elles pas été aussi celles qui l'ont précédée ? Le temps embellit le passé et lui confère une patine de grandeur illusoire, de récit assorti d'une apostille didactique où les horreurs et les erreurs sont vidées de leur substance et déchargées du poids d'une accablante culpabilité. Qu'importe tout ce qu'ont fait nos pères et nos ancêtres si nous croyons avoir atteint un sommet, où tout commence et finit avec nous ? Le récit dénaturé de la Guerre Civile de 1936-39 est assimilé à celui des lointaines guerres carlistes, sans distinction entre coupables et victimes ; les exactions de l'histoire se résument en un cinique *vae victis!* Le désordre presque général de la

planète, la persistance tenace de fondamentalismes mortifères, de la destruction accélérée de la nature, de la vengeance des anciens perdants contre leur propre passé – de peuples jadis exterminés contre ceux qui n'ont rien eu à voir dans leur persécution et leur martyre ; d'humbles émigrés d'hier contre ceux qui émigrent aujourd'hui –, nous ramènent à l'univers de bruit et de fureur de la tragédie grecque ou, plus près de nous, au monde sans pitié de *La Célestine*. La rapacité et l'égoïsme des sois-disant humains sont toujours les mêmes qu'il y a des milliers d'années, au fil des civilisations agressives ou disparues.

Pessimisme oui, mais lucidité. Lucidité fruit du pessimisme. Peut-on pénétrer dans le roman posthume de Tolstoï et contempler les bras croisés tout ce qui arrive dans le Caucase ? Parcourir la trame de *Le cœur des ténèbres* et assister sans sourciller à la réitération des massacres et des expropriations dans le contexte où se situe le livre ? Lire Edward Saïd et sauter la page du journal contenant la chronique journalistique de l'humiliation et de la souffrance des Palestiniens ? Aujourd'hui nous ne pouvons plus alléguer l'ignorance: l'information instantanée au travers du Réseau et des chaînes télévisées concernant attentats terroristes, bombardements aveugles, brutalités et abus commis par ceux qui se croient investis d'un "destin manifeste" pénètrent dans nos foyers comme un produit de consommation de plus, dans le même paquet que les émissions destinées à abrutir encore, si c'est possible, le public qui zappe sur la commande à distance: publicité rabâcheuse qui rabaisse le citoyen à une sous-espèce de yonqui et, comme l'a remarqué William Burroughs, au lieu de lui vendre la marchandise à lui, le vend lui à la marchandise ; mort en direct, égorgement d'otages transmis en temps réel, plans de cadavres très peu exquis, enfants et mères déchiquetés par des bombes, effondrement spectaculaire de gratte-ciel et de corps lancés dans le vide, toutes les cruautés et les crimes de nos semblables diffusés et banalisés.

Cette dure leçon sur ce que nous avons été, sommes et vraisemblablement serons est sous nos yeux à tous. Allons-nous réagir face à elle ? De façon générale, non. En principe, il n'y a que les autres qui meurent. Nous contemplons les courses de taureaux, la torture "artistique" des bêtes, à l'abri confortable de la barrière et non depuis l'arène elle-même. Qui pouvait imaginer, il y a dix ans, que l'horreur du siège de Sarajevo nous toucherait un jour, nous aussi ? Que le martyre de la capitale bosniaque retentirait peut-être, par un enchaînement souterrain de circonstances, dans l'explosion mortifère des trains dans la station madrilène d'Atocha ?

Rien ni personne n'est à l'abri de la barbarie. La mondialisation économique et technologique de la planète se répercute à tous les niveaux de notre existence. Des avantages associés à la libre circulation des capitaux et des biens, mais pas des personnes. Et, à côté de ça, généré par ça, des replis identitaires de ceux qui se sentent menacés par elle ; radicalisation des particularismes, migrations massives vers le monde économiquement développé ; trafic mafieux d'êtres humains ; rivalités ethniques et tribales fomentées par les fabricants d'armes ; corruption, pillage des biens publics et opérations financières inavouables à l'ombre de délicieux paradis fiscaux et dans les zones de fracture brutale entre le Premier Monde et celui faussement nommé en voie de développement: Détroit de Gibraltar, Tijuana, Río Grande, Pantelaria, Fuerteventura, côtes des Caraïbes, côtes méditerranéennes et adriatiques...

Nous sommes pris entre l'abrutissement prescrit sur ordonnance et la brutalité du monde. Le réel et le virtuel se confondent ; la sphère privée tellement vantée est publique à en vomir et ce que nous prenions pour des valeurs et des services publics est rejeté dans le privé. Reste-t-il une brèche entre les deux ? Oui peut-être, me dis-je, mais minuscule. Et immédiatement je me corrige: il suffit d'une fente dans le mur pour qu'un rayon de lumière s'y glisse et qu'il illumine le magma confus qui nous englut et nous dégrade. Un recueil de poèmes, une oeuvre musicale, un simple article de journal, peuvent nous ouvrir les yeux et introduire une émotion, un raisonnement éclairant dans notre existence de citoyens menacée.

Mais la culture n'empêche pas les exactions du pouvoir politique et économique ni son impulsion rapace visant à s'appropriier les richesses naturelles du monde et à hypothéquer son futur déjà précaire. Elle n'évitera pas non plus les migrations massives de ceux qui fuient la faim ni la faim elle-même. Malgré tout, comme a très bien dit Artaud dans une phrase que je ne cesse de répéter, le véritable défi du créateur sera " d'extraire de la culture une force identique à celle de la faim". Telle a été la leçon de quelques grands romanciers, poètes, intellectuels et artistes du siècle passé. L'énergie contagieuse, subversive, de celui qui reste fidèle à sa conscience critique et, en vertu de ça, ne se laisse pas suborner par la réussite et ne cède pas à la vanité d'une immortalité programmée. Quand le spectacle de notre Parnasse m'accable, je lis, comme Julián Ríos, pour des raisons d'hygiène, la correspondance de Flaubert.

Je retourne au commencement, à la succession de faux pas et

d'erreurs de ma vie, à la liste d'erratas qui constelle son texte ; j'ai toujours vécu à contretemps. La culture de ma famille maternelle qui me revenait par héritage m'a été subtilisée par la Guerre Civile. L'endoctrinement national-catholique auquel on m'a soumis dans la décennie des années 40 n'a heureusement pas éteint ma soif de lectures, mais il les a réduites et conditionnées.

Le castillan de la bourgeoisie barcelonaise était souvent pauvre, et le français et le catalan que j'aurais dû posséder dans mon enfance ne faisaient pas partie d'une prétendue instruction dont je n'ai rien tiré de profitable pour exercer mon intelligence et raffiner mes goûts. A partir de quinze, seize ans j'ai commencé à lire avidement, de façon désordonnée, les littératures du monde, souvent mal traduites, et j'ai commencé une longue et hasardeuse carrière d'autodidacte. J'ai appris seul le français bien que, comme Buñuel, je n'aie jamais réussi à adoucir la férocité de mon accent. Une rencontre fortuite avec Guy Debord, lors de mon premier saut à Paris, n'a produit ses fruits que beaucoup plus tard: lui me proposait une contre-éducation radicale, une vision corrosive de la culture dominante, alors que moi je cherchais, au contraire, à me mettre à la page, à échapper à l'asphyxie d'un système politique répressif qui ouvrirait de très rares lucarnes sur l'extérieur: lire Gide, Proust, Malraux, Sartre, Camus, voir les films et les pièces de théâtre que lui condamnait. J'ai couru le risque alors, en m'installant définitivement en France à l'automne 1956, de devenir un auteur à la mode, catapulté sans mérites personnels, au centre de la scène littéraire parisienne, d'être un Goytiscalaud – je crois que je m'appelle comme ça dans l'une de ses tertulias –, comme tant d'autres qui voltigent telles des phalènes étourdies autour des lumières de la faune médiatique. L'exemple proche de la rigueur éthique et littéraire de Genet m'a sauvé. J'ai décidé d'abandonner les feux de la passerelle pour me réfugier à la périphérie, de choisir le texte littéraire plutôt que le produit éditorial. Et aussitôt j'ai remarqué, consterné, mes inexcusables déphasages et mes erreurs de navigation. Dans mon rejet de tout ce qui est espagnol, associé à Franco et à son Eglise, je ne m'étais pas approché de l'arbre touffu de notre littérature et je n'avais pas lu non plus ceux qui deviendraient vite mes inséparables maîtres: l'Archiprêtre de Hita, Fernando de Rojas, Francisco Delicado, Saint Jean de la Croix, Quevedo, Góngora et, surtout, Cervantes, le génial fondateur du roman moderne. Lorsque j'ai pénétré enfin dans leurs oeuvres j'avais la trentaine. J'ai profité alors de la liberté concédée par l'exil non pas pour forger, comme

je le vois souvent écrit, un anti-canon hétérodoxe, mais pour récupérer les ramifications brutalement sectionnées du tronc et considérer l'arbre de façon différente.

A partir de la destruction libératrice de *Don Julián*, le dialogue fructifère avec l'arbre a "pollinisé" mon écriture de ses semences et de ses spores et injecté peut-être une nouvelle vie aux auteurs que j'ai relus sans les habituelles oeillères de la critique normative officielle. Comme je n'ai jamais essayé de gravir les échelons ni de faire carrière au Parnasse, les malentendus, les lectures tronquées, les offenses misonéistes, et les accusations de lèse-patrie que cela entraîne ne m'inquiètent pas outre mesure. Les attaques contre une oeuvre montrent a contrario sa vitalité et son énergie, une vitalité et une énergie qui perturbent ceux qui se sentent menacés par son pouvoir réulsif ou par sa nouveauté.

Mais je reviens à la décennie des années 60, à la brusque prise de conscience de mes déficiences et de mes faux pas. Je n'avais pas lu non plus Joyce et Faulkner dans leur langue d'origine, et je me suis lancé avec trois lustres de retard dans l'étude de l'anglais, ce qui m'a permis en outre, plus tard, de traduire et d'incorporer à l'arbre de nos lettres l'oeuvre magistrale, reléguée et maudite, de Blanco White. A toutes ces lacunes, il faudrait ajouter encore la leçon politique tirée de l'expérience concrète du "socialisme réel" et l'acceptation tardive et difficile de mon homosexualité. Les possibles réussites de mon oeuvre de maturité se sont produites à la suite d'une perception aiguë de ces limitations et de ces échecs. La vision de la langue et de la culture hispaniques éclairées par d'autres a modifié la perception que j'en avais et l'échelle de valeurs consensuelles. Plutôt me tromper par ma faute, me suis-je dit enfin, que d'avoir raison par routine ou sur mot d'ordre.

L'approche des splendides littératures ibéroaméricaines, depuis leurs textes fondateurs jusqu'à cette floraison étonnante de grands romanciers du siècle dernier dans l'espace fécondé par Borges, Lezama Lima, Rulfo et Guimaraes Rosa ; mon rapport immédiat à la culture arabe – en particulier à ses racines orales et à ses versants érotique et mystique – ; l'intérêt stimulant pour le monde turc et iranien, sont des facettes et des étapes d'un continuel exercice autodidacte basé autant sur la conception d'une culture, de toutes les cultures, comme la somme des influences extérieures qu'elles ont reçues tout au long de leur histoire, que sur celle d'un règlement de comptes avec moi-même. Mon amalgame intérieur grandissant, ma complexité précieusement acquise, n'admettent pas aujourd'hui

une quelconque homogénéisation. Tout réductionnisme serait une forme d'oppression. Mon moi est une addition de moi qui se superposent sans s'effacer: je suis Barcelonais, j'ai été Parisien ; je suis de Marrakech, j'ai été de New York, je suis Mexicain, j'ai été d'Almería ; je suis Espagnol, souvent sans enthousiasme, comme l'a dit Cernuda, et depuis les dernières élections, fier de l'être... Migration intérieure, *perpetuum mobile*, un long parcours semé de pièges dans lesquels je suis tombé parfois, mais auxquels heureusement j'ai réussi à échapper. Acceptation d'erreurs, de ratures, de corrections, de changements de direction: une lutte sans fin.

Si le livre d'une vie est un texte typographique composé d'un nombre de pages indéterminé et aléatoire, il faudra le lire dans mon cas avec précaution et y inclure, prudemment, une mélancolique liste d'erratas.

Juan Goytisolo traduit par Annie Bussière-Cros

## LA FIGURA EN BRONCE DE JUAN GOYTISOLO

Dulce Ma. ZUÑIGA

El Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo nació hace catorce años y se ha convertido en un premio de primer nivel, equiparable a los grandes premios internacionales. La instituciones mexicanas que lo fundaron, a iniciativa de la Universidad de Guadalajara y del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, agrupadas bajo la forma jurídica de asociación civil, se propusieron otorgar anualmente un reconocimiento comparable en su calidad, monto y prestigio a los galardones más importantes del mundo literario, en el marco de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, sin duda la de mayor riqueza editorial y cultural del mundo hispánico. Éste es también uno de los Premios de más amplio alcance geográfico: toda la literatura iberoamericana, caribeña y luso-brasileña es convocada, y a partir del 2005 los escritores en catalán están invitados al festejo. De allí el profundo sentido de justicia poética del Premio Juan Rulfo.

Un jurado de siete estudiosos de las letras, representando diversas nacionalidades, avala y garantiza la seriedad del premio, que ha elegido el nombre de Juan Rulfo, por tratarse de un escritor cuya maestría y perfección rebasan los límites de la lengua española. Este año 2004, Edmond Cros, Carmen de Mora, Lucía Melgar, Christopher Domínguez, Raymond L. Williams y Jean Franco decidieron otorgarlo a Juan Goytisolo. Nunca sabremos cómo agradecerles esa atinada decisión.

Éste es también finalmente un premio al lector: no podemos ya dejar de seguir leyendo a estos escritores, que se han hecho más nuestros gracias al Premio Juan Rulfo. Esta constelación, libre de obligaciones, políticas y tendencias, es una verdadera memoria de lo mejor de nuestra cultura contemporánea y, por ello, una antología literaria construida, desde Guadalajara, para el porvenir.

De allí precisamente esta constelación: Nicanor Parra, Juan José Arreola, Eliseo Diego, Olga Orozco, Juan Marsé, Cintio Vitier, Augusto Monterroso, Julio Ramón Ribeyro, Sergio Pitol, Juan Gelman, Nélida Piñón, Juan García Ponce, Rubem Fonseca y Juan Goytisolo en sus individualidades tan poderosas como sus afinidades, constituyen la biblioteca ideal.

Hemos asistido, estos días, a una justa celebración por Juan Goytisolo en la FIL, a la entrega del Premio el sábado por la mañana, al examen metódico, serio e inteligente de su obra y genealogía literaria por la tarde; a la encantadora reunión con sus amigos ayer domingo, y llegamos ahora a uno de los momentos más emotivos: la revelación de su figura en bronce, realizada por el escultor Alfredo López Casanova.

Si bien premios, honores y recompensas son para un poeta lujosas alegrías, ya que sabemos que la poesía espera para sí misma la misteriosa gratificación de asir lo inasible y expresar lo inexpresable, no deja de ser altamente satisfactorio y reconfortante que se traduzca en una concreta distinción el vínculo impalpable, y casi siempre secreto, que existe entre el poeta y el mundo en que habita. Juan Goytisolo ha recibido este Premio Juan Rulfo con serenidad, con la modestia que define a los verdaderamente grandes.

Porque un premio, más que un estímulo o una consagración es un documento de que la literatura no es un hecho aislado en sus consecuencias, sino que se proyecta y establece una subterránea, estrecha comunicación, entre sus excepcionales adictos y los que viven la extraña aventura de internarse permanentemente, por los abismos o las alturas, en la "noche oscura del alma".

Desde el momento en que Juan Goytisolo supo que su figura en bronce quedaría en la galería Premio Juan Rulfo de la Universidad de Guadalajara, no ha dejado de bromear: caminando por la rambla de Catalunya en Barcelona me dijo: "si alguna vez alguien atenta contra el busto y lo destruye, sospechen de mí" y enseguida "espero que cuando se le quite el velo, aparezca la imagen de cualquier otra persona" y el viernes por la noche al salir del Paraninfo después de la conferencia de Pasqual Maragall, vio el busto cubierto por una bolsa de plástico oscura, sonrió y dijo "sospecho que ese soy yo... sólo espero que se quede así, con esa capucha negra que me hace parecer guerrillero..."

Este busto es de una sola pieza, como Juan Goytisolo lo es en el sentido ético y moral, pero si el metal ha de ser tan humano y consistente como él, no lo será solamente por el espléndido reflejo del perfil físico del aludido, tan bien logrado por el escultor Alfredo López Casanova, sino también por un misterioso mecanismo que sólo el tiempo, la literatura y, en concreto, la obra de Goytisolo pueden redondear: la identidad de los hombres, pero particularmente la identidad de los hombres menos favorecidos, a quienes se les quiere negar todo, empezando precisamente por su identidad.

En algunas novelas de Goytisolo podemos saber que J.G. es un autor que acaso no existió, o que fue inventado por un Círculo de lectores durante un encuentro en un jardín. Algunos dicen que es un señor que siempre está en otra parte, siempre fuera de lugar, lejos de la tertulia literaria y la pasarela y cerca, a veces demasiado cerca, del corazón de los conflictos, ahí, en lo que él mismo ha llamado, "el sitio de los sitios".

Algunos dirán que en realidad nunca se llamó Juan y otros que sí, pero que hablaba en lenguas, como la unitiva voz de las ramblas de Barcelona. Unos más dirán que si bien le decían Juan, en realidad se llamaba Eusebio o Eugenio, pero que su verdadero nombre ya aparecía en una página borroneada de *La Celestina*.

Por ello sospechamos que esta noche, cuando el noble rostro del metal quede solo, se animará para charlar con la constelación que lo acompaña, con una voz que ya no será completamente suya, porque nos incumbe y nos pertenece a todos. Lo imagino iniciar el diálogo citando en árabe a un poeta mexicano (López Velarde) que yo cito en español:

*Escucha el son del corazón  
Escucha en su nota múltiple el estrépito  
De los que han sido y son..*

Sí, esta noche y cada noche, el metal cantará para todos, como los versos de su querido San Juan de la Cruz, un no sé qué que queda balbuciendo.

Busca mi rostro  
y no hallarás más que  
las huellas de tus pies.

### **TELÓN DE BOCA DE JUAN GOYTISOLO**

Annie BUSSIÈRE-CROS

Presentar la obra de Juan Goytisolo en unos pocos minutos me parece ser una empresa disparatada teniendo en cuenta la amplitud y la diversidad de sus escritos. Por ello he elegido abordarlos desde un punto de vista limitado y por tanto más eficiente, creo yo, el de la última novela del escritor, *Telón de boca*, publicada en 2003 en la editorial El Aleph.

Debo reconocer, sin embargo, que también es una tarea difícil por no decir imposible la de analizar *Telón de boca*, porque en este gran texto de 99 páginas escuetas, todo está dicho, nada sobra, de modo que cualquier comentario resulta superfluo. Así y todo intentaré hacerlo.

La elección de *Telón de boca* responde a una razón evidente: todo el material que participó en la elaboración de la obra anterior está ahí presente, salvo que redistribuido y sometido a una operación de decantación esencial. En *Telón de boca*, al cabo de un largo proceso emprendido con *Señas de Identidad* (1966) y más aún con *Reivindicación de Conde don Julián* (1970), la escritura aparece limpia de toda escoria, depurada, aquilatada.

Quisiera comentar ahora unas constantes de la novela que se dan también en toda la obra como son:

- El telón asociado a la representación teatral.
- El viaje iniciático, como "travail de deuil" y proceso de desposesión.
- La poética del fragmento o del resto.

- El compromiso y la lectura histórica y crítica del presente a la luz del pasado y viceversa.

El personaje-narrador de la novela acaba de perder a su esposa. La situación de desamparo en la que él se encuentra entonces, reactiva los recuerdos de otra pérdida, la de su madre durante la guerra civil, así como los recuerdos de la infancia.

La evocación del pasado próximo y lejano se entrelaza con un balance de su vida y un cuestionamiento sobre una serie de temas: la muerte, el tiempo, el olvido, la escritura, la sociedad contemporánea y la humanidad eterna en la que los seres humanos se destruyen ferozmente entre sí, y termina con el último viaje, el viaje final sin retorno que resulta ser un sueño de él.

Al filo de los cinco capítulos breves organizados en una composición musical de ritmo ternario, se suceden los cuadros (9, 6, 9, 6, 3 cuadros), al tiempo que van surgiendo y desapareciendo una teoría de recuerdos, sueños, pesadillas, visiones y alucinaciones que surge de la evocación de la muerte reciente de la esposa a la vez que de la propia muerte del personaje, la cual él percibe como inminente, así como de la muerte omnipresente en las guerras crueles que asolan el planeta. Las alusiones sutiles a la muerte de la paloma o bien humorísticas a la de la tortuga alternan con las visiones dantescas de los niños abrasados y torturados, o de la marcha apocalíptica de la Humanidad hacia el abismo.

A pesar de la magnitud y del horror de la visión ésta no da pie a afirmaciones o certitudes tajantes sino sólo a verdades apenas aludidas o sentimientos sugeridos, gracias a una escritura exenta de tintes melodramáticos o patéticos.

El personaje-narrador, lúcido y fatalista se contenta con comprobar la desaparición paulatina del mundo, de su mundo, con registrar los desgastes de la vejez y de la muerte. En estos cuadros sombríos, interrumpidos a ratos por las apariciones fugaces de los ahijados traviesos, como rachas de luz, apenas si apunta a veces una pregunta angustiada: "Su propia existencia, ¿no era ya el brillo falaz de una estrella extinta?"

Las metáforas del teatro, del escenario, del telón redistribuyen la temática barroca del gran teatro del mundo, la representación de la vida como sueño e ilusión delimitando dos espacios contrarios en los que se

enfrentan lo auténtico y lo inauténtico, el escenario en el que la máscara revela el ser profundo de la persona y el otro donde la máscara lo disimula.

*Las virtudes del pájaro solitario* (1986), por ejemplo, ofrece las representaciones contrastadas de las señoras "vestidas con elegancia sonámbula que exigía la escena" "inmovilizadas en la ilusión esplendorosa del atardecer" y de las aves que acompañan a su reina Simorgh según la fábula del poeta persa Attar: liberadas de una envoltura ilusoria y estéril, salidas del capuz y cesta opresores "habíamos renacido ligeras y esbeltas (...) nos preveníamos para el arduo e incitante viaje".

El telón de boca de la última novela retoma las significaciones anteriores a la vez que señala el límite entre lo visible y lo invisible, la frontera franqueada por el narrador quien abandona la platea de los espectadores para penetrar en el escenario oculto y emprender el viaje final. Este escenario no se reduce como en *Makbara* al espacio de la Plaza Xmaá el Fná, sino que abarca el territorio situado detrás de las montañas del Atlas: "la belleza oculta tras el telón de boca", "la cordillera que contemplas es el telón de boca de un teatro: álzalo y penetra en él". El telón contemplado por el narrador desde la terraza de su casa de Marrakech disimula el desierto de piedra ocre, puras esencias minerales y metáforas de la escritura original de Juan Goytisolo, en tanto que retorno a los orígenes.

El telón de boca señala también el comienzo y el fin de la representación. Recordemos la apertura de *Reivindicación del Conde don Julián* (1970): "silencio, caballeros, se alza el telón: la representación empieza". En efecto, el telón se alza sobre el mismo decorado sobrio y esquemático de la tierra africana que en *Telón de boca*. La verdad es que prefiero descartar otra significación del telón de boca, la que señalaría que en adelante el escritor callará y dejará de escribir novelas.

Mediante la figura poética del viaje iniciático, la novela abre al tema del "travail de deuil" y de la desposesión. A este propósito, yo diría que la trama de este telón de boca está tejida con los hilos del duelo. *Telón de boca*, como se sabe, parte de la muerte de la esposa, la cual despierta, como un eco, el recuerdo de la muerte de la madre y repercute en la premonición de la muerte futura del personaje. "Le travail de deuil" supone el abandono y el olvido no sólo de cuanto está asociado al ser querido y

perdido, sino de cuanto creía poseer él, hasta la propia identidad.

“Si miraba atrás, la existencia se reducía a una sucesión de abandonos de cuanto ilusoriamente creyó poseer. Su nombre y apellidos apenas le identificaban”; “Él ya no era él”. Estas palabras convocan el despertar del personaje de Álvaro Mendiola de *Señas de Identidad* en el hospital de los pobres: “Horro de pasado como de futuro, extraño y ajeno a ti mismo, Álvaro Mendiola a secas, sin señas de identidad”.

Es obvio que desde *Señas de identidad* y *Reivindicación del conde don Julián*, la obra de Juan Goytisolo se configura como un largo viaje iniciático, un camino de desposesión. En *Telón de boca*, el personaje llega al término del viaje con una botella de agua mineral como único equipaje, después de haber largado todo el lastre superfluo: “Cuanto mayor fuese el desarrimo de las cosas y más se desprendiera de sus recuerdos, más fácil sería, pensaba, despedirse del mundo e irse con lo puesto”. Él se empeña en rescatar imágenes de Ella, de su sonrisa y expresión de melancolía, en vano, la fuerza del olvido es imparable: “El tiempo era un jinete ciego que nadie podía descabalar”. Él se resigna sereno y comprueba sencillamente el naufragio de la vejez y de la muerte y lo peor, el olvido del dolor de la pérdida.

La reflexión desgarradora desarrollada por la novela sobre el tiempo y el olvido es hondamente conmovedora, precisamente porque está limpia de patetismo, debido en gran parte a la distancia del humor y desemboca sobre una visión desengañada de la vida y del mundo, sobre la pérdida de las ilusiones. Sin embargo, queda intacta su capacidad de compromiso de “escritor sin mandato” cuando arremete contra los absurdos del mundo postmoderno, contra el Gran Mercado del Mundo y las guerras injustas promovidos por el Gran Canalla, ese demiurgo cínico cuyo monólogo ocupa unas páginas cómicas, burlescas y socarronas (sarcásticas) de la novela.

La lucidez y el desengaño del personaje no le impiden saborear los momentos compartidos con el ahijado, los paseos por la Plaza: “se sentía leve y alegre, tan horro de pasado como el diminuto guía, nada le importaba ya fuera de aquella vuelta con la manecita morena agarrada a la suya, el centelleo de su mirada llena de seducción y malicia, todo convergía y se agotaba en el presente (...) era un último y precioso don, había que aferrarse a él, y después, el después ya no existía”.

En *Telón de boca* como en el conjunto de la obra, abundan los

elementos biográficos. Lo extraño es que en este caso, la vida del personaje-narrador se va borrando a medida que es escrita. Al contrario de lo que ocurre en el género canónico donde el escritor se propone reconstruir a posteriori la continuidad de su pasado y personalidad, en *Telón de boca*, el pasado se nos presenta bajo forma de fragmentos, restos, despojos que flotan en un maremágnum de incertidumbres: “No sembraba pistas sino borraba huellas, él no era la suma de sus libros sino la resta de ellos”. En efecto, la escritura de *Telón de boca* no funciona acumulando pruebas sino quitándole cada vez más materia a la existencia del escritor y al libro de su vida: “Su pasado había sido abolido, él ya no era él sino una página en blanco”.

Pues en esta autobiografía atípica, no es la memoria la que reconstruye el pasado sino la fuerza imparable del olvido la que lo disuelve. Entre las imágenes proyectadas en la pantalla de la página, las sombras se adensan y la materia de los recuerdos se desvanece: “Anochecía en torno a él, y él mismo anochecía”.

La imposibilidad de reconstruir el pasado es un tema recurrente en la obra de Juan Goytisolo. En *Señas de identidad* (1966) el personaje, a la hora de enfrentarse con el pasado se encuentra con una serie de materiales dispersos en su mesa de trabajo, entre ellos, un álbum de fotografías, un atlas de geografía. A pesar de los esfuerzos puestos en la tarea, fracasa en su empeño de hilvanar y rehacer la continuidad del tiempo. Treinta y cinco años después, ocurre lo mismo en *Telón de boca*: “El libro de su vida carecía de argumento, sólo hallaba fragmentos de vida, piezas mal encajadas o sueltas, esbozos de una posible trama. Todo su universo parece sometido a un proceso de reducción. El tiempo se acorta, reduciéndose a un puro presente, el espacio se contrae, él se retira y se aísla del mundo”. El libro de su vida también, resultado de la operación de restar, se reduce al centelleo de unas estrellas lejanas a punto de apagarse: algunas reflexiones formuladas a partir de la muerte de Ella, de su presencia-ausencia, de un esbozo de retrato, de su vitalidad, generosidad y fidelidad con los amigos, de la evocación de su relación con Ella, de su propia pasión por la lectura que “multiplica los universos”, de su etapa mística, de unas alusiones a su vida en Marrakech.

Esa poética de la resta genera una composición fragmentada, o sea una serie de cuadros breves, como viñetas de tamaño reducido, que emerge

y se afirma ya en *Paisajes después de la batalla* (1982), en una composición de 77 fragmentos, clara referencia a los 77 velos que, según el texto coránico, cubren la divinidad. Los fragmentos no vienen encadenados mediante vínculos lógicos o cronológicos sino que se imantan unos a otros gracias a las asociaciones libres. Veinte años más tarde, en *Telón de boca*, el núcleo generador del proceso es la muerte.

Al contrario del continuum narrativo impuesto desde fuera, en *Telón de boca*, éste nace de la propia escritura, evitando “la pulcra composición de Bellas Artes” y la fosilización del texto autobiográfico transformado en modelo o en estatua.

Además, la materia de los cuadros y fragmentos es lábil como la de los sueños, se desvanece, se borra, se esfuma, movida por una prosodia muy lograda a base de ritmo ternario, cambios de ritmo, oraciones cortas alternando con largas frases interrogativas o admirativas en estilo indirecto libre que interrumpen el curso de la narración.

Conviene añadir por fin un componente esencial de la escritura que es una constante de la obra de Juan Goytisolo: el humor y la ironía, que se manifiestan con más evidencia en el monólogo del Gran Canalla. Es ésta una figura de demiurgo inventada por los hombres que manipula las fuerzas de destrucción y las pulsiones de muerte, cuya permanencia se manifiesta a lo largo de la Historia de la Humanidad y sigue obrando en el mundo moderno.

Por fin, conviene observar que el compromiso ético del escritor “sin mandato” supone la lectura del tiempo presente a la luz del pasado, la reflexión sobre la situación actual en Chechenia a la luz de la novela póstuma de Tolstoi. El paralelo trazado en *Telón de boca* entre los dos tiempos históricos evidencia la continuidad de los expolios y violaciones impuestos a las poblaciones inocentes por un poder brutal e injusto a lo largo de la Historia.

Para concluir, en *Telón de boca*, corren a la par dos viajes: el viaje final del personaje al desierto y el viaje iniciático de la escritura. La novela se nos aparece como un lento camino hacia la desnudez, un esfuerzo continuo del escritor para devolver a la comunidad literaria así como al árbol de la literatura, una lengua transformada y profundamente renovada.

### “GESTACIÓN DEL VACÍO” JUAN GOYTISOLO EN EL CONTEXTO DEL SABER POÉTICO

Luis Vicente de AGUINAGA

Quizá el supremo, el solo ejercicio radical del arte sea un ejercicio de retracción. Crear no es un acto de poder (poder y creación se niegan); es un acto de aceptación o reconocimiento. Crear lleva el signo de la feminidad. No es acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella.

José Ángel Valente

Puesto que imaginar el porvenir es, al menos en mi experiencia, un ejercicio irreprimible, inofensivo y magníficamente divertido, quiero empezar este artículo conjeturando el sitio que una futura historia de las ideas reservará —si acaso lo reserva, lo cual supondría ya una conjetura distinta o diferente— al problema de la confrontación a veces dialéctica y a veces monológica de lo masculino y lo femenino. El fin de siglo pasado, entendido como un largo y no siempre fabuloso *après 68*, puso en evidencia dicha confrontación, volviéndola incluso uno de sus temas

fundamentales: en ella vino a organizarse, bajo un marco evidente de opresión generalizada, un cúmulo interesantísimo de fuerzas o energías nocionales que marcaron también las preocupaciones de la estética. De los géneros gramático-sexuales, objeto prioritario del feminismo y de los *gender studies*, un puente fue tendido hacia los géneros de la expresión literaria, cuya especificidad oscilaría —desde Aristóteles, al menos— entre la observación y la preceptiva, esto es: entre la descripción fenomenológica y el requisito deontológico.

En este contexto, la obra de Juan Goytisolo (Barcelona, 1931) puede abordarse como el espacio privilegiado y complejo de una múltiple transformación: la de una perspectiva masculina en otra de género femenino, la de una escritura narrativa en otra poética o “poemática” y, más ampliamente, la de un *yo* que se pretende objetivo, distante y discreto, en un *tú* subjetivo, explícito, implicado en la producción del texto mismo en tanto hecho formal. La transfiguración o deslizamiento del relato en poema se verifica ya en los capítulos finales de *Señas de identidad* (1966), en *Reivindicación del conde don Julián* (1970), *Juan sin Tierra* (1975) y *Makbara* (1980). En su primera etapa, esto es: antes de *Señas de identidad*, las novelas y cuentos de Goytisolo se habían adscrito de manera voluntaria y consciente al realismo que predominaba: el llamado realismo “social” o “crítico”. Y más adelante, después de *Makbara*, Goytisolo escribió una especie de “trilogía de la identidad”, formada por la novela *Paisajes después de la batalla*, de 1982, y por dos libros de memorias: *Coto vedado* y *En los reinos de taifa*, de 1985 el primero y 1986 el segundo. Dicha trilogía supuso un volver al relato que, sin embargo, no dio lugar a ensalzamiento alguno de la narración como artificio preferible: Goytisolo, con ella, estableció las nuevas marcas de una vieja imposibilidad. Por más que tratara de lo propio y lo íntimo, lo escrito se orientaría siempre hacia lo ajeno y extraño. Todo relato surgiría entonces de lo incierto y asumiría el destino de ser *otro*.

Juan Goytisolo publicó en 1988 *Las virtudes del pájaro solitario*. Se trata, junto con la novela que vendría enseguida: *La cuarentena*, de 1991, de su texto más “lírico”. Ya en su título hay una evocación de San Juan de la Cruz o Juan de Yepes, quien escribió quizás —y luego, acosado por la jerarquía religiosa, destruyó por devoración— un tratado sobre *Las condiciones del pájaro solitario*. En la tercera parte de la novela, cuyas peculiaridades ortográfico-tipográficas en mucho apoyan y conforman el flujo numeroso de la voz, de las voces poliédricas o fragmentarias

que ahí se manifiestan, puede leerse un capítulo que da inicio con estas frases:

en una noche oscura, con ansias, en amores inflamada, oh dichosa ventura!, salí sin ser notada, estando ya mi casa sosegada, furtiva y exaltada, con mi Canto, desestimaba aljamas, desconocía antros, cifrando en las alhamas mi deleitable Santo de los Santos, oh gloria de la noche luminosa!, gehena del oscuro mediodía!, las almas temerosas hacia él convergían por las calladas vías enjundiosas, por sendas de crudezas y de humores buscaban conmigo la luz negra, el cerco de presuras y de goces, el rayo de tiniebla donde de tal manera se conoce  
siga, siga, dijo  
(tenía una jeringuilla entre las manos  
me acababa de dar una inyección? de qué medicamento o droga se trataba?)<sup>1</sup>

Más que analizar o descomponer el texto, me propongo delimitar un espacio para leerlo. Parto, al decidir lo anterior, de una convicción, a saber: que puedo explicar tal vez cómo entiendo un texto, cómo se incorpora mi comprensión o me incorporo yo en ella mediante la compleja y preciosa operación de la lectura, pero en muy raras ocasiones lo haré sabiendo en qué sitio se realiza dicha incorporación. Luego, precisar *dónde* se lee me parece una etapa indispensable —y, sin embargo, harto dispensada— de toda investigación estética. La falsa eminencia de los “métodos” o modelos de interpretación ha venido, ya que no a colmar, sí a maquillar esta carencia.

Mi propósito no habrá de marginar, en su realización, estos apuntes de inicio: primero, que la cita comienza con la transcripción a renglón seguido (¿“en prosa”? de una estrofa, el *incipit*, de la “Noche oscura” de San Juan; segundo, que la voz o instancia enunciativa del fragmento se reserva, en correspondencia con el poema transcrito, el género femenino; tercero, que la cita pasa de una prosodia métricamente regular y una rima consonante —la prosodia y la rima del poema de San Juan— a otra versificación, escansión o fraseo de períodos endecasílabos y heptasílabos

<sup>1</sup> Juan Goytisolo, *Las virtudes del pájaro solitario*, Madrid: Alfaguara, col. Bolsillo, 1994, p. 135. (Edición original: Seix Barral, 1988.)

(excepción hecha de un período decasílabo: “buscaban conmigo la luz negra”) pero de rimas asonantes y rimas consonantes entremezcladas, y más abajo a una dicción ya en todo prosística y narrativa. Para fines expositivos, cabría manipular el pasaje arriba citado y presentarlo así:

a) estrofa de San Juan de la Cruz, con metros regulares y rima consonante

en una noche oscura,  
con ansias, en amores inflamada,  
oh dichosa ventura!,  
salí sin ser notada,  
estando ya mi casa sosegada,

b) estrofa de Juan Goytisolo, con metros regulares y rimas consonantes y asonantes entremezcladas

furtiva y exaltada,  
con mi Canto, desestimaba aljamas,  
desconocía antros,  
cifrando en las alhamas  
mi deleitable Santo de los Santos,

c) estrofa de Juan Goytisolo, con metros variables y rimas consonantes y asonantes entremezcladas, ya inasimilable al esquema de la lira garcilacista

oh gloria de la noche luminosa!,  
gehena del oscuro mediodía!,  
las almas temerosas  
hacia él convergían  
por las calladas vías enjundiosas,  
por sendas de crudezas y de humores  
buscaban conmigo la luz negra,  
el cerco de presuras y de goces,  
el rayo de tiniebla  
donde de tal manera se conoce

d) intervención de un personaje y acotación en prosa de la instancia enunciativa

signa, signa, dijo  
(tenía una jeringuilla entre las manos  
me acababa de dar una inyección? de qué medicamento o droga se trataba?)

Gisela Henckmann, en el valioso *Diccionario de estética* de Wolfhart Henckmann y Konrad Lotter, se ocupa de la llamada “estética femenina” y subraya la confluencia del psicoanálisis y la semiótica estructuralista en la *écriture féminine* de Luce Irigaray, Hélène Cixous y algunas autoras más<sup>2</sup>. Parece natural que su artículo comporte una mención de “lo femenino”, entendido menos como un estereotipo que como el reverso y contrapeso de los estereotipos dominantes. “En contraposición con los modos fijos de escritura tradicional masculina”, observa Gisela Henckmann, “lo femenino es precisamente lo no definible, lo abierto, el conjunto vacío en la cultura logocéntrica.” La secunda Michèle Ramond al proponer que lo femenino, lejos de ser un elemento indefectible de lo humano como totalidad, es muchas veces *lo que falta* en el individuo, lo que se vuelve impredecible, discontinuo, retráctil<sup>3</sup>. El engendramiento, la gestación como “poder” y “privilegio” del cuerpo femenino, añade Ramond, tiene un avatar simbólico en la concepción y la creación artísticas. Lo femenino, así, da lugar (en tanto vacío generativo) a la vida concreta y a sus variantes de tipo estético.

Quiero evaluar, con lo anterior, la presencia de lo femenino en *Las virtudes del pájaro solitario*. Si hay una pregunta que aspiro a responder, que aspiro al menos a formular con precisión, es ésta: ¿cuál es el valor profundo, la necesidad razonable de una perspectiva femenina en *Las virtudes del pájaro solitario*? ¿De dónde, al margen de una evidente asimilación de la palabra mística, proviene tal urgencia de hablar desde lo femenino? En un primer momento, el *incipit* de la “Noche oscura” repre-

<sup>2</sup> G[isela] H[enckmann], “Femenina, estética”, en Wolfhart Henckmann y Konrad Lotter (coords.), *Diccionario de estética*, trad. de Daniel Gamper y Begonya Sàez, Barcelona: Crítica, col. Crítica / Filosofía, 1998, p. 101.

<sup>3</sup> Michèle Ramond, “Les romans des femmes”, en Annie Bussièrre-Perrin (coord.), *Le roman espagnol actuel*, vol. 2: *Pratique d'écriture*, Montpellier: CERS, col. Études sociocritiques, 2001, pp. 341-346, *passim*.

senta para el texto de Goytisolo —y desde mi punto de vista— la incidencia de lo ajeno en la configuración del propio discurso. Lo ajeno, si he de ceñirme a los contornos de una civilización y de unos hábitos de representación y discernimiento, es de igual modo lo femenino. Tal vez por ello Mijaíl Bajtín, y esto en varios momentos de su *Estética de la creación verbal*, evoca la infancia, la relación del niño con su madre y la dinámica previa de la gestación para exponer su teoría del advenimiento de la conciencia personal: “Como el cuerpo se forma inicialmente en el seno (cuerpo) materno”, dice Bajtín, “así la conciencia del ser humano despier-ta inmersa en la conciencia ajena”<sup>4</sup>. Me parece también que si el cuerpo se forma en otro cuerpo, en un cuerpo que define y contiene, luego éste, por ser eso mismo: un cuerpo, se ha formado por su parte donde sólo un tercer cuerpo habría podido contenerlo: adentro de sí, en un *más acá* de sus propios límites —que son a la vez, en el espacio de una intensa paradoja, los límites de lo extraño, lo separado, lo otro.

Acaso la misma paradoja sea formulada en otros ámbitos, o acaso en los mismos, nuevamente, por Hélène Cixous. Entrevistada por Mireille Calle-Gruber, para quien Jacques Derrida y Hélène Cixous “comparten la escritura de lo indecible”, la ensayista o narradora o poeta de *Neutre y La jeune née* declara: “El texto es mi primer lector”<sup>5</sup>. Convertido en factor agente, y más todavía: en persona, el texto invierte una polaridad característica de la confrontación u oposición de lo masculino y lo femenino: la polaridad activo/pasivo. “El texto es mi primer lector” quiere decir: antes que ninguna otra persona, que nadie más, el texto me reconoce como entramado, como disposición de signos. Por ello, entre la entidad “autor” y la entidad “texto” se requiere un intermediario que sólo puede ser, manifestarse o encarnarse como acción, como verbo. Ese *verbo* no existe materialmente, no es una presencia: es el acto que hace de un objeto cualquiera

<sup>4</sup> Mijaíl M. Bajtín, *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*, selección, traducción, comentarios y prólogo de Tatiana Bubnova, México: Taurus, col. La huella del otro, 2000, p. 162. (La profesora Bubnova, introductora en México del pensamiento de Bajtín, tradujo la *Estética de la creación verbal* para Siglo XXI en 1982. Suerte de antología temática, *Yo también soy* contiene largos pasajes de la citada *Estética*.)

<sup>5</sup> Hélène Cixous y Mireille Calle-Gruber, *Fotos de raíces. Memoria y escritura*, traducción de Silvana Rabinovich, México: Taurus, col. La huella del otro, 2001, pp. 172 y 205. (Abundaré con estas líneas de la p. 173, debidas a la propia Hélène Cixous: “El pensamiento de lo indecible es el pensamiento de tolerancia, el pensamiento no tajante, el pensamiento capaz de concavidad, de ahuecarse para dar lugar a la diferencia”).

el complemento determinado y específico de una potencialidad subjetiva. Entre un sujeto y un complemento se requiere un espacio que haga las veces de vehículo y de vacío. Si digo: “El texto es mi primer lector”, digo que mi ser de autor propende a un lector que, al hacerse y ordenarse por obra de mi propio comportamiento, se distingue de mí, es otro que yo, *me lee*, hace de mí un texto que se le asemeja y puede censurarme o enmendarme tanto como yo puedo censurarlo y enmendarlo a él. Un espacio va implícito en mi relación con el texto, y tal espacio es a la vez mi propensión a escribirlo y su disposición de leerme: disposición y propensión que, separando actos y entidades al tiempo que uniéndolos de forma indisoluble, son la escritura.

He aquí el subtítulo que se atribuye por lo regular a la “Noche oscura” de San Juan de la Cruz: “Canciones del alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual”. Ese “camino” es la *via negationis* que un poeta muy apreciable, Rafael Cadenas, pone de relieve al ordenar sus *Apuntes*. Se trata de un procedimiento radical, anota Cadenas, que no es una teología ni puede originar dispositivo teológico alguno. El alma, la “Amada”, se deshace de cuanto define sus contornos, de cuanto la define, y accede así al territorio de la divinidad, al “Amado”:

Desprenderse para ser libre, tal es la exigencia capital de los místicos. Han de romperse las ataduras. El alma debe irse “quitando querer”, dice bellamente San Juan de la Cruz. Esto en el estadio inicial. Después quien obra es Dios. Lo cual podría decirse de otra manera: que una instancia distinta al yo comienza a operar. El vacío que se hace en el alma desnuda lo ocupa una presencia desconocida. O tal vez el vacío sea esa presencia<sup>6</sup>.

Conviene decir que Juan de Yepes, glosado y transcrito por Cadenas y Goytisolo, por José Ángel Valente y por Juan Gelman, se ha convertido con el tiempo en la figura tutelar de un “grupo sin grupo” al que parece distinguir esa procuración del vacío, búsqueda que se refleja y

<sup>6</sup> Rafael Cadenas, *Apuntes sobre San Juan de la Cruz y la mística*, en *Obra entera. Poesía y prosa (1958-1995)*, prólogo de José Balza, México: Fondo de Cultura Económica, col. Tierra firme, 2000, p. 678.

se desdobra en otra búsqueda o procuración, la de un corresponsal o interlocutor capaz de reconstituir al propio autor. De ahí que Valente distinga entre un lenguaje del apropiarse y otro del desposeerse, y que lo haga valorando el segundo positivamente: “Son distintos los lenguajes o incluso antagonicos”, afirma en sus *Notas de un simulador*. “El lenguaje de la apropiación o el lenguaje de la desposesión. Del poder o de la libertad. Del ser o del haber.” Y añade, como al margen: “Desposesión: Juan de la Cruz”<sup>7</sup>.

Dicho margen, el de la “desposesión” representada por San Juan, es derivado por Valente hacia una especie de moral de la escritura en cuyos preceptos reaparece la maternidad con sus metáforas. “El poema gestado es el poema natural”, dirá en otra página de las *Notas*. “El poema sobre corregido es un producto artificial, como una gestación fuera del útero.” Y anteriormente: “En realidad, el poema no se escribe, se alumbraba”<sup>8</sup>. Este alumbramiento *natural* de lo no escrito, de lo que surge por impulso propio y no por sucesivas correcciones, entronca —ya se ve— con el “desprenderse” de los místicos, y de San Juan de la Cruz en particular, según lo señala Rafael Cadenas. Otro poeta, Juan Gelman, enfrentará en términos de *vacío* y *expulsión* una experiencia muy próxima:

Escribe y se expulsa a sí mismo de sí mismo. Entonces son posibles sueños que no soñó y todo lo que habita su vacío: monstruos, ángeles, criaturas que no lo reconocen y él no podrá tocar con las manos cortadas<sup>9</sup>.

En el texto de Juan Goytisolo que me interesa comentar, el mismo evacuarse o desalojarse “a sí mismo de sí mismo” se verifica. De género masculino en otras páginas de la novela, el yo que recorre *Las virtudes del pájaro solitario* es aquí femenino —y esto porque no es un trasunto de San Juan de la Cruz, del personaje histórico, sino del *alma* del poeta, de su *nada*. En este sentido, si el pasaje que proviene de San Juan representa una forma de plenitud o perfección que luego, al disolverse o transfigurarse,

<sup>7</sup> José Ángel Valente, *Notas de un simulador*, Madrid: La Palma, col. Tierra del poeta, 1997, p. 30.

<sup>8</sup> José Ángel Valente, *ibidem*, p. 21.

<sup>9</sup> Juan Gelman, “El pago”, en *Valer la pena*, México: Era, col. Biblioteca Era, 2001, p. 119.

dará lugar a una encarnación figurativa de lo “indecible”, de lo “no definible”, puede afirmarse que la cita de la “Noche oscura” pertenece a un género de literatura no sólo diferente, sino en verdad contrapuesto al género en que Juan Goytisolo desarrolla esa transfiguración de su materia prima. Ello introduce aquí el problema de los géneros literarios, y me conduce a postular —con alguna reserva— que *Las virtudes del pájaro solitario* es, en la tipología elaborada por Gonzalo Sobejano, una “novela poemática”. En palabras del crítico, “[p]oemática sería la novela que tiende a integrar superlativamente un conjunto saturado de las virtudes del texto poético por excelencia: el texto en verso [...], en el cual los estratos todos de la obra de arte de lenguaje, desde el sonido al sentido, cumplen un máximo de concentración y perdurabilidad”<sup>10</sup>.

Valga quizá por la “concentración”, pero ¿es la “perdurabilidad” un rasgo que acentúan los textos por un movimiento propio y autónomo, ya más, ya menos, en función de recurrir o no a la versificación? Por otro lado, si el texto en verso es “poético por excelencia”, ¿qué tanto de la excelencia en cuestión opera sobre una base de variables culturales que pueden, justamente, cambiar y modificarse? La doble textura del género gramático-sexual y del género literario, en mi opinión, puede aclarar en algo estos dilemas. El *discurso* me impone, al releer la “Noche oscura” de San Juan, el reconocimiento de una voz femenina; la *cultura*, por su parte, me hace ver en la misma página la transformación de una identidad, la del poeta, que si no es ya masculina, sí al menos parte de una masculinidad previa en el trance de convertirse, de hacerse o dejarse hacer por lo ajeno, por lo desconocido. El poema es también poema en su enunciación literal, y en su nivel discursivo por lo tanto, pero no siempre consigue serlo de veras en la prueba (que no es una “prueba” nada más) de la confrontación dialógica, de la estricta complicidad estética, el estricto conocimiento, vinculado a lo cultural en su más profunda significación.

Puede afirmarse que la “intromisión” de lo poético —y de la poesía como género literario— es normal hasta cierto punto en *Las virtudes del pájaro solitario*, tratándose como se trata de una novela y siendo la novela un género mestizo, híbrido, fundamentalmente diverso y heterogéneo. Ello no se aplica, sin embargo, a la situación más o menos análoga de un segundo texto de Goytisolo, que lleva un título extenso (“Demos

<sup>10</sup> Gonzalo Sobejano, “La novela poemática y sus alrededores”, *Ínsula*, núm. 465-466, julio-agosto de 1985, p. 26.

la vuelta de una vez, como a un calcetín, a su miserable discurso”), fue parte original de *Libertad, libertad, libertad*, libro de 1978, y es una parodia o pastiche de artículo científico, de breve conferencia o contribución a la Enciclopedia. El cuerpo literal del texto esconde un artículo de opinión que da inicio con estas frases:

Una de las consecuencias de la política de apertura que vive el país desde la muerte del general Franco es la brusca toma de conciencia por parte del público de un conjunto de problemas sociales y humanos que, en razón del rígido sistema de censura que antes soportábamos, permanecían en estado de hibernación, cuidadosamente ocultos. Entre ellos, a causa de su naturaleza particularmente conflictiva, destaca el desafío que hoy plantea la emergencia de la heterosexualidad. Marginales y arrinconados por espacio de siglos, los heterosexuales —cuya particularidad erótica consiste, como su nombre indica, en una conducta sexual orientada hacia un sexo diferente— reclaman hoy, al abrigo de las normas de tolerancia de las modernas sociedades democráticas, el derecho de vivir su específica forma de sexualidad a la luz del día<sup>11</sup>.

Líneas abajo, en el mismo texto, se aboga por un entendimiento amable del “espinosísimo *affaire* de la heterosexualidad”; se menciona su probada existencia entre los animales, o al menos en determinadas especies; llegan a citarse las costumbres de mayas o egipcios ancestrales, y se dice que “Lévi-Strauss ha descubierto prácticas heterosexuales entre los indios del noroeste del Brasil”. En pocas palabras, nada —como no sea el título mismo del artículo— anticipa o revela una postura del autor que, sin embargo, es fácilmente reconocible. Discurso y cultura, una vez más, confluyen desde ángulos diversos, y lo hacen mostrando los relieves de una doble historicidad: la de los géneros literarios, que obedecen a requerimientos no siempre bien asimilados, por una parte, y la de los hábitos o reflejos interpretativos de todo lector, por la otra. De vuelta en el *Diccionario* de Henckmann y Lotter, puedo constatar que las nociones de género gramático-sexual (“conductas de rol impuestas socialmente y por

<sup>11</sup> Juan Goytisolo, *Pájaro que ensucia su propio nido*, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2001, p. 120.

tanto cambiantes históricamente”) y de género literario, sobre todo por cuanto se refiere al “condicionamiento histórico” que parece definir a este último, confluyen también y se complementan<sup>12</sup>.

En alguna de las muchas y brillantes reseñas que hizo para *El hogar* entre 1936 y 1940, Jorge Luis Borges apunta: “el género policial, como todos los géneros, vive de la continua y delicada infracción de sus leyes”<sup>13</sup>. De aspecto incidental, este inciso: “como todos los géneros”, puede orientar mis reflexiones. Puede hacerlo también esta segura constatación de Rafael Cadenas: “El poeta moderno habla desde la inseguridad”<sup>14</sup>. O esta de Claudine Bernard, citada por Michèle Ramond: “bajo el signo de la incertidumbre comienza el siglo, que no bajo el de un tranquilo *confort*”<sup>15</sup>. Subrayo tres palabras: “infracción”, “inseguridad” e “incertidumbre”, y al distinguirlas pongo en relación la modernidad (política o literaria) y la persistencia hegemónica, si bien precaria, de *todos los géneros*.

Luce López Baralt, en su conferencia titulada “Juan Goytisolo, poeta”, da el *tour de force* de resaltar, presentándolo incluso en forma de versos, el material poemático —para decirlo con Gonzalo Sobejano— de algunos pasajes de *La cuarentena*, *Las virtudes del pájaro solitario*, *Makbara*, *Reivindicación del conde don Julián* o *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia*<sup>16</sup>. “Más que prosa poética”, sostiene la profesora López Baralt, “los textos narrativos de Goytisolo encierran auténticos poemas que el lector desgaja de manera instintiva en su proceso de lectura.” Ese arrancar o desgajar el poema del texto novelesco se verifica de manera simultánea y paralela con la irrupción de una expectativa lírica en mí, lector de novelas, provocada por el texto mismo. “El texto es mi primer lector”: su realidad me solicita y me colma, transformándose.

Ocurre lo mismo con la escritura. “La alteración del sujeto en y a través de la escritura es crucial”, en palabras de Brad Epps. “Más crucial-

<sup>12</sup> Wolfhart Henckmann y Konrad Lotter, *Diccionario de estética*, op. cit., pp. 101 y 115.

<sup>13</sup> Jorge Luis Borges, “*Excellent intentions*, de Richard Hull”, en *Textos cautivos*, Madrid: Alianza, col. El libro de bolsillo, serie Biblioteca Borges, 1998, p. 238.

<sup>14</sup> Rafael Cadenas, *Anotaciones*, en *Obra entera*, op. cit., p. 531.

<sup>15</sup> Michèle Ramond, “Les romans des femmes”, art. cit., p. 341. La traducción es mía.

<sup>16</sup> Luce López Baralt, “Juan Goytisolo, poeta”, en Annie Bussièrre-Perrin (coord.), *Rencontre avec / Encuentro con Juan Goytisolo*, actas del coloquio internacional de Bédarieux, Montpellier: CERS, 2001, pp. 13-58.

mente, en las últimas obras de Juan Goytisolo es mortal.” A lo que agrega: “La vida que se altera, que se hace otra al escribirse, es también aquí la vida que se hace muerte”<sup>17</sup>. En y a través de la escritura, esa “muerte” me parece un extremo de la retracción, vaciado, abandono del yo que algunos poetas —ya se ha visto— juzgan la esencia de su trabajo, de su tarea de gestación y alumbramiento del poema. “Mi intervención en *Las virtudes del pájaro solitario*”, declaró en 1989 Juan Goytisolo, “fue [...] ligera: no la del *deus ex machina* que se entremete, planea, resuelve, posee sus claves, sino la del escribano, casi un espectador.” Y añadió en párrafo aparte: “Desde hace más de veinte años he aprendido a dejar desenvolverse al texto su propia sabiduría, asistir a su crecimiento orgánico”<sup>18</sup>.

El “goce femenino” que llegan a experimentar los autores de sexo masculino, advierte Michèle Ramond, corresponderá “siempre [a] una feminidad fantasmática”<sup>19</sup>. Severo Sarduy lo advierte igualmente al conceptualizar la figura del travesti: “Lacan dirá que se trata de una fantasía si se intenta ser *toda* la mujer, ya que según él la mujer no existe, justamente, más que por el hecho de no ser ese todo”<sup>20</sup>. Acaso valga más decir que, asumida en cuanto tal, esa fantasía masculina de la feminidad es un deseo de fragmentación, de plenitud contradictoria o paradójica: plenitud por despojo, por desprendimiento. Al hablar de *Carajicomedia*, novela muy reciente de Juan Goytisolo, el crítico Julio Ortega observará que “el mundo sexual de Goytisolo es [...] una transgresión masculina: su relato no es el de la feminidad, sino el de la pansexualidad”<sup>21</sup>.

Lo cierto es que *feminidad* y *pansexualidad*, tratándose de Goytisolo, son prácticamente sinónimos. Como quiera que sea, no habría

<sup>17</sup> Brad Epps, “Rebelión, resistencia y re-signación en las últimas novelas de Juan Goytisolo”, en Inger Enkvist (coord.), *Un círculo de lectores. Jornadas sobre Juan Goytisolo*, actas del coloquio internacional de Lund, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1999, p. 58.

<sup>18</sup> Juan Goytisolo, carta de introducción a Manuel Ruiz Lagos (ed.), *Escritos sobre Juan Goytisolo. Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo: “Las virtudes del pájaro solitario”*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1990, p. 11.

<sup>19</sup> Michèle Ramond, “Les romans des femmes”, art. cit., p. 342. (La traducción es mía.)

<sup>20</sup> Severo Sarduy, *La simulación*, en *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, col. Tierra firme, 1987, p. 91.

<sup>21</sup> Julio Ortega, “La épica(resca) de la sexualidad”, *Babelia*, 19 de febrero de 2000, p. 9.

en verdad manera de alcanzar un ideal (el de “feminidad”, por ejemplo) sin postular antes el otro, complementario (el de “pansexualidad”, en este caso). Lo uno se realiza, se hace real por lo otro. Así, en *Las virtudes del pájaro solitario* se pasa de la unión, de la presencia y la plenitud —orillas alcanzadas en la “Noche oscura” por San Juan de la Cruz— a la separación y la carencia, la diferencia y la división. Pero son estas últimas las que hacen del relato algo posible, algo que no podría *transcurrir* en el espacio de lo perfecto. En lo perfecto el deseo no tiene sitio, porque desejar algo es no tenerlo —y no tenerlo todo, necesítandolo, es desde luego incompatible con la perfección. El deseo y la necesidad van de la mano, y al margen de la necesidad no hay escritura verdadera.

## BIBLIOGRAFÍA

- GOYTISOLO Juan, *Las virtudes del pájaro solitario*, Madrid: Alfaguara, col. Bolsillo, 1994, p. 135. (Edición original: Seix Barral, 1988.)
- H[ENCKMANN] G[isela], "Femenina, estética", en Wolfhart Henckmann y Konrad Lotter (coords.), *Diccionario de estética*, trad. de Daniel Gamper y Begonya Sàez, Barcelona: Crítica, col. Crítica / Filosofía, 1998, p. 101.
- RAMOND Michèle, "Les romans des femmes", en Annie Bussièrre-Perrin (coord.), *Le roman espagnol actuel*, vol. 2: *Pratique d'écriture*, Montpellier: CERS, col. Études sociocritiques, 2001, pp. 341-346, *passim*.
- BAJTÍN Mijaíl M., *Yo también soy. Fragmentos sobre el otro*, selección, traducción, comentarios y prólogo de Tatiana Bubnova, México: Taurus, col. La huella del otro, 2000, p. 162. (La profesora Bubnova, introductora en México del pensamiento de Bajtín, tradujo la *Estética de la creación verbal* para Siglo XXI en 1982. Suerte de antología temática, *Yo también soy* contiene largos pasajes de la citada *Estética*.)
- CIXOUS Hélène y CALLE-GRUBER Mireille, *Fotos de raíces. Memoria y escritura*, traducción de Silvana Rabinovich, México: Taurus, col. La huella del otro, 2001, pp. 172 y 205. (Abundaré con estas líneas de la p. 173, debidas a la propia Hélène Cixous: "El pensamiento de lo indecible es el pensamiento de tolerancia, el pensamiento no tajante, el pensamiento capaz de concavidad, de ahuecarse para dar lugar a la diferencia".)
- CADENAS Rafael, *Apuntes sobre San Juan de la Cruz y la mística*, en *Obra entera. Poesía y prosa (1958-1995)*, prólogo de José Balza, México: Fondo de Cultura Económica, col. Tierra firme, 2000, p. 678.
- VALENTE José Ángel, *Notas de un simulador*, Madrid: La Palma, col. Tierra del poeta, 1997, p. 30.
- , *ibidem*, p. 21.
- GELMAN Juan, "El pago", en *Valer la pena*, México: Era, col. Biblioteca Era, 2001, p. 119.
- SOBEJANO Gonzalo, "La novela poemática y sus alrededores", *Ínsula*, núm. 465-466, julio-agosto de 1985, p. 26.

- GOYTISOLO Juan, *Pájaro que ensucia su propio nido*, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2001, p. 120.
- HENCKMANN Wolfhart y LOTTER Konrad, *Diccionario de estética*, *op. cit.*, pp. 101 y 115.
- BORGES Jorge Luis, "Excellent intentions, de Richard Hull", en *Textos cautivos*, Madrid: Alianza, col. El libro de bolsillo, serie Biblioteca Borges, 1998, p. 238.
- CADENAS Rafael, *Anotaciones*, en *Obra entera*, *op. cit.*, p. 531.
- RAMOND Michèle, "Les romans des femmes", *art. cit.*, p. 341. La traducción es mía.
- LÓPEZ BARALT Luce, "Juan Goytisolo, poeta", en Annie Bussièrre-Perrin (coord.), *Rencontre avec / Encuentro con Juan Goytisolo*, actas del coloquio internacional de Bédarieux, Montpellier: CERS, 2001, pp. 13-58.
- IPPS Brad, "Rebelión, resistencia y re-signación en las últimas novelas de Juan Goytisolo", en Inger Enkvist (coord.), *Un círculo de relectores. Jornadas sobre Juan Goytisolo*, actas del coloquio internacional de Lund, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1999, p. 58.
- GOYTISOLO Juan, carta de introducción a Manuel Ruiz Lagos (ed.), *Escritos sobre Juan Goytisolo. Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo: "Las virtudes del pájaro solitario"*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1990, p. 11.
- RAMOND Michèle, "Les romans des femmes", *art. cit.*, p. 342. (La traducción es mía.)
- SARDUY Severo, *La simulación*, en *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, col. Tierra firme, 1987, p. 91.
- ORTEGA Julio, "La épica(resca) de la sexualidad", *Babelia*, 19 de febrero de 2000, p. 9.

## PENSER L'ART ET LA PRATIQUE DU LANGAGE LITTÉRAIRE : LA PÊLURE DE F. SCOTT FITZGERALD DANS LE TEXTE GOYTISOLIEN

Yannick LLORED  
Université Nancy 2

Le dualisme de Cernuda [...] s'adapte parfaitement à la devise de deux écrivains contemporains importants : celle de Gide (*Les extrêmes me touchent*) et celle de F. Scott Fitzgerald au début de son émouvante biographie *The crack-up*...

J. Goytisolo, préface de *La Réalité et le Désir*  
de L. Cernuda (trad. fr., éd. Gallimard), 1969.

Les rapports avec les plus grandes œuvres de la tradition littéraire, mais aussi avec celles de la modernité, occupent une place décisive dans l'écriture de Juan Goytisolo et lui permettent d'approfondir l'exigence créatrice de son regard critique porté sur le présent historique et sur une actualité mise en question<sup>1</sup>. Cette dernière dans *La Cuarentena* (1991)

<sup>1</sup> Sur cet aspect lié à l'engagement de l'auteur, voir l'ouvrage de Marco Kunz, *J. Goytisolo: Metáforas de la migración*, Ed. Verbum, Madrid, 2003.

pénètre dans une perspective de négativité à partir de laquelle prennent forme la dialectique de l'opposition et le système de transferts, où s'éclairaient les liens avec le passé. C'est pourquoi le retour en amont dans l'héritage culturel et littéraire est confronté à une actualité qui a présenté aux yeux du monde les images d'outre-tombe d'une guerre du Golfe transmise en direct à la télévision, en montrant ainsi la teneur du concept d'humanité auquel tendent certaines avancées technologiques. La dénonciation de la technoscience est une constante dans le discours de l'auteur. Elle constitue une sorte de préalable qui renforce la possibilité d'accentuer, par une opposition radicale, la force d'ouverture sur l'être ainsi que l'effort de libération du sujet, afin d'élargir l'horizon de la connaissance de soi. Celle-ci est indissociable, dans la poétique du texte goytisolien, d'une autre connaissance recherchée au plus profond du processus de création.

La transformation des matériaux, issus de la tradition eschatologique islamique, de la *Divine Comédie* de Dante et de l'œuvre d'Ibn'Arabî, vise à configurer les différents plans de l'opposition. Ces derniers sont repensés pour s'ajuster aussi bien à la confrontation entre différentes traditions culturelles qu'à l'examen réflexif des modalités de signification d'une textualité qui s'appuie sur l'enchaînement des reprises de tous ordres.

Pour nous en assurer, il convient d'étudier un exemple précis afin de dégager l'incidence du procédé et ses caractéristiques. En effet, on peut lire dans *La Cuarentena* un bref discours de la méthode énoncé durant le dialogue entre le narrateur-protagoniste et son amie avec laquelle il partage des visions oniriques grâce à leur périple en outre-tombe. Ce dialogue transmet au lecteur des clefs de déchiffrement du texte à travers les connaissances acquises par l'amie à l'intérieur du monde intermédiaire du barzakh, où après la mort, selon Ibn'Arabî, les corps se spiritualisent et les esprits prennent corps :

¿Había en la visión de su grado confusión de esencias, divinización de la criatura, encarnación de lo trascendente? Nada de eso, dijo ella. Para Ibn Arabi, la multiplicación de las formas es la modulación compleja de una misma Presencia. Materia, personas, sucesos, fenómenos naturales, obras de arte son los signos de ésta. Así, la infinita riqueza y variedad del mundo pueden abreviarse en escenas como la que has descrito, en las que la belleza irradiante del cuerpo es unión, desposorio y

rapto, prueba de que el yo y lo ajeno se funden en uno [...]. Como podía ver, tenía bien empollada la lección. La busca de una cita que figuraba en una nota a pie de página de su estudio sobre la escatología cristiana e islámica en las obras posteriores a Asín, se había convertido en la cala fecunda de un universo enigmático y fascinante, un océano sin orillas. ¿Recordaba la frase de «The crack-up» que había mencionado en el aula, en uno de sus cursillos neoyorquinos: el sello de una inteligencia de primer orden estriba en su capacidad de fijarse en dos ideas opuestas, sin perder por ello la posibilidad de funcionar? ¿No era así? La cita le había impresionado y la anotó para grabarla en la memoria<sup>2</sup>.

Plusieurs points doivent être relevés. En premier lieu, Ibn'Arabî accorde à la notion centrale d'Imagination une signification différente de celle présente dans la pensée psychologique classique, d'Aristote et d'Averroès par exemple. Aussi dans la théosophie akbarienne l'espace du Barzakh contribue-t-il à conjoindre l'Imagination à la Création par l'idée de *Rahma*, à savoir la miséricorde divine. Celle-ci octroie l'existence en se manifestant *ad continuum* au sein de ce que Corbin<sup>3</sup> nomme le Monde Imaginal. Chaque acte de création est, par conséquent, une théophanie et un acte de l'Imagination. La cosmologie d'Ibn'Arabî parvient sur cette voie à rencontrer sa théorie de l'Imagination dite Unie, laquelle est conçue comme un espace infini des formes d'existence de tout ce qui semble invraisemblable. Ainsi l'être nécessaire, dont l'essence est transcendante, se manifeste par la théophanie sous la forme de la Présence Imaginaire. Cette dernière dévoile au contemplatif une dimension révélatrice et transcendante à travers laquelle il peut percevoir – grâce à l'œil de l'imagination qui est l'organe des perceptions dans le barzakh – un corps en deux lieux différents, et cela au même moment de la vision intérieure. Ce phénomène explique dans *La Cuarentena* les procédés de bi-localisation, de dédoublement et de translation, des protagonistes et des divers éléments de la narration (séquences, voix, cadres, etc.).

<sup>2</sup> J. Goytisolo, *La Cuarentena*, Ed. Mondadori, Madrid, 1991, p. 59.

<sup>3</sup> Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn'Arabî*, Ed. Flammarion, Paris, 1958, pp. 137-184.

En second lieu, les attributs de Beauté et de Majesté, liés au Divin et auxquels tendent les mystiques, sont définis dans l'esthétique de la théosophie d'Ibn'Arabî en fonction de leur mise en relation par le mouvement continu de l'union des contraires. À cet égard, les remarques de J.-M. Puerta Vílchez rendent compte du fait que la théosophie akbarienne ne peut être aucunement considérée comme une simple forme de panthéisme :

Ibn'Arabî asume, integra y supera, la polémica tradicional en el Islam, al menos desde finales del siglo VIII, sobre el problema del antropomorfismo y la trascendencia divina, que provocó inacabables polémicas entre los teólogos y lo hace a través de la confrontación *muqâbil*, o correlativos de oposición representados por los conceptos de *tanzîh* [acercamiento] y *tasbîh* [distanciamiento], que espiga aquí y allá en los textos revelados [...]. Ibn'Arabî no se decanta por ninguna de las versiones más o menos matizadas del *tanzîh*, ni del *tasbîh*, sino que da un salto hacia delante para integrar ambos conceptos en una *coincidentia oppositorum*, que para él es la única que puede definir la divinidad y el mundo en toda su complejidad y en toda su profunda unidad [...]. La unión de los contrarios perseguida por Ibn'Arabî a través de la dialéctica entre *tanzîh* y *tasbîh* no es un procedimiento ficticio ni mecánico, sino una superación real de la dualidad tradicional en el Islam sustituyendo la razón por el corazón y la Imaginación. Esta superación encuentra su salida precisamente en el ámbito de la estética. Para Ibn'Arabî, la mejor plasmación de esta *coincidentia oppositorum*, sobre la que se basa su visión del mundo [...] se encuentra, justamente, en la conceptualización de la Majestad y Belleza divinas. Mientras que la Majestad con mayúscula, absoluta, se reserva para aquello que cae más allá de toda posibilidad de conocimiento humano, la Belleza se desdobra en dos niveles, uno superior, denominado por Ibn'Arabî, Majestad de la Belleza, y otro, más cercano al ser humano, o Belleza en sí misma...<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> José María Puerta Vílchez, *Historia del pensamiento estético árabe. Al-Andalus y la estética árabe clásica*, Ed. Akal, Madrid, 1997, pp. 784-785.

Ces précisions nous aident à comprendre comment dans le roman prend signification la dialectique des opposés, lesquels articulent l'ensemble des réseaux sémantiques et leurs parcours interprétatifs. De la sorte, comme on le verra, le langage idiomatique créé rencontre celui qu'il a transformé par une actualisation précise. Les discours se croisent, se contredisent et sont réorientés pour composer une thématique qui donne sens à la nouvelle concrétion des matériaux repris. C'est là le domaine d'une réflexion à partir de laquelle ces matériaux peuvent être situés, c'est-à-dire évoqués et en même temps déportés vers un autre niveau, tout en se voyant rapportés à un système référentiel où la signification se constitue. En revenant à la citation de *La Cuarentena*, on doit élucider les implications du dialogue entre le narrateur-protagoniste et l'amie. En effet, celle-ci interprète l'union quasi fusionnelle – décrite dans la séquence antérieure (pp. 56-57) – du narrateur-protagoniste aux lutteurs, en la considérant comme une forme de théophanie qui révèle la Majesté de Dieu. Les paroles de l'amie déclenchent et résorbent la combinaison des modalités de l'opposition, laquelle en son unicité articule les composantes de quatre réseaux sémantiques. Le premier consolide la critique de la conception de l'« Au-Delà » de la théologie chrétienne, et de son imprégnation dans les représentations de l'imaginaire collectif occidental. Le second opère une mise en opposition entre la valeur morale du mysticisme de Dante et la théosophie akbarienne liée à un art d'aimer qui tend spirituellement à la vision contemplative. Le troisième prolonge, par la parodie, le renversement de l'éducation catholique et des dogmes du catéchisme<sup>5</sup> qui ont marqué l'enfance du narrateur sous le franquisme. Enfin, le dernier s'ouvre sur une vision libératrice qui aspire, à travers l'élaboration poétique centrée sur le langage cosmique dont traite Ibn'Arabî<sup>6</sup>, à

<sup>5</sup> Cette parodie, plutôt sarcastique, est à rapprocher du remarquable chapitre III du roman quasi autobiographique de James Joyce, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, Ed. Gallimard, Paris, 1992, trad. de L. Savitzky, pp. 173-223 où le prédicateur tourmente l'esprit et la conscience de Stephen par les représentations et les châtements du feu de l'enfer.

<sup>6</sup> Voir l'article de Pierre Lory « Et la chair devint parole », in *Horizons maghrébins. Le droit à la mémoire*, n°30, Ed. PUM, Toulouse, 1995, pp. 92-95 : « [Pour Ibn'Arabî] l'homme est lui-même pris dans le flux de la parole cosmique, dont il est à la fois texte et lecteur [...]. Le but ultime de ce discours cosmique est bien sûr pour nous la métamorphose de l'homme lui-même dans cette forme pour laquelle de toute éternité il fut créé, celle de l'Homme Parfait, de l'*Insân Kâmil*. Dans ce monde où

affirmer une connaissance de soi par une forme d'absolu inhérente au désir d'union érotique.

Le commentaire de l'amie sur la transformation unitive du narrateur-protagoniste, grâce à une vision contemplative, s'explicite alors de par sa cohérence : « Te pareceré atrevida, pero mi lectura es la siguiente: ¡el foso circular, colmo y meta de tus deseos, es una manifestación de Su Presencia y tu entrada en el corro un acto de sumisión! » (p. 60). Ces propos témoignent du fait que la convergence des réseaux sémantiques, liée à l'enchaînement des interrogations tout au long de la narration, configure un cercle qui se referme dans l'aboutissement d'un retour. Celui-ci s'attache à sceller le savoir esthétique pour renforcer la survie d'une vérité propre à la justesse d'un dire, auquel s'accordent le langage poétique et l'imagination créatrice. Il s'agit là d'un retour qui, en interprétant les significations de la transformation unitive, porte en même temps sur le questionnement du pouvoir de l'écriture dans son rapport avec l'univers méditatif de certaines créations littéraires, mais aussi avec le sujet s'y reconnaissant. L'acte d'écriture fouille ainsi les mouvements et les contenus de la pensée qui s'inscrivent dans le langage. Il met en lumière le « comment » et le « pourquoi » de ce qu'il construit, en se donnant par là les moyens d'intégrer d'autres textes et de recréer la particularité du sens qui s'y trouve construit.

C'est le cas dans ce même chapitre 17 où se situe le dialogue *post-mortem* entre l'amie et le narrateur. Car ce dialogue reprend certains éléments déterminants d'une nouvelle énigmatique, presque pascalienne, de l'écrivain nord-américain Francis Scott Fitzgerald<sup>7</sup> (1896-1940), *La Fêlure* (1936) – *The crack-up* en anglais –, telle qu'elle est mentionnée dans le roman (p. 59).

Écrivain à succès aux États-Unis dans les années 1920, F. Scott Fitzgerald passa les dernières années de sa vie dans la solitude, en proie à l'alcool et à la dépression, profondément affecté par la folie de sa femme qui fut internée en hôpital psychiatrique. À la demande insistante du rédacteur en chef d'une revue (*Esquire*), il accepte d'écrire une nouvelle

chaque créature est une parole divine, l'homme est appelé à se transformer pour devenir en acte le verbe le plus complet pour Dieu ».

<sup>7</sup> Francis Scott Fitzgerald, *La fêlure*, Ed. Gallimard, Paris, 1999, trad. de D. Aury et S. Mayoux, (recueil composé de seize nouvelles écrites entre 1920 et 1936 pour différents journaux et revues nord-américains).

unique puisqu'elle met en œuvre une réflexion sur l'écriture, se joue de la figure sociale de l'écrivain, pense le rôle de la littérature face aux autres productions culturelles et fait émerger l'introspection existentielle et le désespoir intérieur qui habite l'individu dans une vie appréhendée comme un lent processus de démolition. En acceptant d'écrire cette nouvelle, qui mêle plusieurs genres et styles de narration pour tendre à une expérience des limites axée sur l'être et le pouvoir de la littérature, Scott Fitzgerald communique au directeur de la revue les propos suivants : « C'est bon. Je vais écrire tout ce que je peux écrire sur le fait que je ne peux pas écrire » (p. 475, de l'édition citée).

Tout d'abord, J. Goytisolo<sup>8</sup> réemploie une proposition générale issue de la nouvelle de Fitzgerald : « el sello de una inteligencia de primer orden estriba en su capacidad de fijarse en dos ideas opuestas, sin perder por ello la posibilidad de funcionar » (p. 59). Le procédé citationnel resémantise cette proposition qui fait presque figure dans *La fêlure* de principe cognitif mais aussi existentiel :

Avant de commencer cette brève histoire, je voudrais faire une observation d'ordre général – la marque d'une intelligence de premier plan est qu'elle est capable de se fixer sur deux idées contradictoires sans pour autant perdre la possibilité de fonctionner. On devrait par exemple pouvoir comprendre que les choses sont sans espoir, et cependant être décidé à les changer. Cette philosophie s'adaptait aux premières années de ma vie d'adulte, au cours desquelles je voyais ce qui n'était ni probable ni plausible, ce qui était souvent impossible, se réaliser. La vie était quelque chose qu'on maîtrisait, si l'on avait une valeur quelconque. La vie cédait facilement à l'intelligence et à l'effort, ou à ce que l'on pouvait mobiliser de l'une et de l'autre<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Miguel Dalmau a indiqué l'importance qu'eut la lecture de *La fêlure* pour Juan Goytisolo à la fin des années soixante. Il précise dans son essai biographique, *Los Goytisolo*, Ed. Anagrama, Barcelone, 1999, p. 339 : « Por un guiño del destino [J. Goytisolo] leyó entonces *The crack-up* de F. Scott Fitzgerald, el impresionante testimonio de un escritor en crisis cuya lectura le llenó de un pesimismo cósmico ».

<sup>9</sup> F. Scott Fitzgerald, *La Fêlure*, *opus cité*, pp. 475-476.

Les modalités de la transformation, opérée dans le texte goytisolien, entraînent deux substitutions lexico-sémantiques. D'une part, le terme « marque » est traduit par « sello » dans *La Cuarentena* et, d'autre part, de manière plus significative, la notion forte de « contradiction » appliquée aux idées dans la nouvelle est remplacée par celle d'« opposition » (« dos ideas opuestas »). Cette transformation, à peine identifiable, devient explicite si l'on prend en considération le phénomène de la *coincidentia oppositorum* inhérente à tous les ordres de réalité dans la théosophie d'Ibn'Arabî<sup>10</sup>. Le langage goytisolien resémantise donc la formule de Fitzgerald pour l'adapter aux principes esthétiques de la mystique d'Ibn'Arabî. La proposition réélaborée s'accorde ainsi au questionnement relatif à l'*ars combinatoria* des opposés au sein d'un texte qui, par l'œil de l'imagination, fait du barzakh akbarien un véritable centre poétologique.

L'amplitude et les caractéristiques du processus de coïncidence des opposés embrassent alors, selon leurs différents degrés, des mouvements d'inclusion d'une dimension déroutante. Car il déploie la relecture d'un vaste héritage culturel et littéraire pour mieux suivre une progression interne se refermant sur les plus minimes particules significatives, où se réalise, en dernière instance, une forme de reconnaissance entre le sujet d'écriture et ce qu'on peut appeler la *raison* poétique, telle qu'elle a été conçue et explorée dans la création littéraire.

Le pouvoir de sémantisation de l'œil de l'imagination projette donc une dimension révélatrice, laquelle résulte d'une métaphysique de l'imaginaire, sur l'idée fondamentale du propos de Fitzgerald. Ce propos se voit d'une certaine manière ontologisé, dans la mesure où il tend à saisir la dynamique des potentialités transcendantes d'un langage en quête d'une vérité qui se manifeste, par la pensée méditative, au plus profond de l'être. C'est bien là le domaine où l'expérience de la création poétique et son observation en acte ont pour finalité de montrer la voie de l'affirmation d'une connaissance de soi. Cette dernière peut s'allier à une essentialisation qui constitue l'une des limites de la visée critique de l'œuvre de J. Goytisoló.

<sup>10</sup> À propos de la notion de *sceau* dans la théosophie akbarienne, voir l'ouvrage de Michel Chodkiewicz, *Le Sceau des saints. Prophétie et sainteté dans la doctrine d'Ibn'Arabî*, Ed. Gallimard / Bibliothèque des Sciences humaines, Paris, 1986, en particulier pp. 145-221.

Dans la nouvelle de Scott Fitzgerald, le principe formulé permet à l'auteur de déclencher une introspection lucide pour entreprendre dans l'écriture un retour en arrière. Celui-ci lui donne la possibilité de mieux comprendre la face cachée d'une vie brisée qui l'a progressivement séparé de sa propre création littéraire, du monde qui l'entoure et surtout de soi-même. Fitzgerald essaie alors de saisir l'œuvre produite par une sensation radicale, quasi métaphysique, de non-sens et d'absence. Il démasque et découvre, grâce à une écriture autoréflexive qui se détourne des attentes acceptées, toutes les constructions, les illusions et les fausses promesses d'une société et d'une existence placées sous le signe du vide tragique soutenant le jeu des conventions.

Comme dans le texte goytisolien, on retrouve au sein de *La fêlure* un dialogue *post-mortem* entre le narrateur et une amie enthousiaste. Celle-ci interprète l'expérience vécue et décrite par une voix narrative qui maîtrise la distance d'un recul, développé dans le langage, et qui bien sûr n'est autre que celle de l'auteur. Les répliques de l'amie ne se réalisent pas ici à l'aune de sa lecture d'Ibn'Arabî – comme on le constate dans le roman avec la tendre ironie du narrateur : « Como podía ver, tenía bien empollada la lección » (p. 59) –, mais en s'appuyant sur des idées de Spinoza qu'elle affirme pourtant ne pas avoir lu :

Bien que mon histoire soit finie, qu'on me permette d'y ajouter, en manière de post-scriptum, notre conversation :

«Au lieu de pleurer sur votre sort, voyons», dit-elle. (Elle dit toujours «voyons» parce qu'elle réfléchit – mais réfléchit vraiment – quand elle parle).

Elle dit donc : «Voyons. Et si la faille n'était pas en vous, mais au Grand Cañon».

«La faille est en moi», répondis-je héroïquement.

«Voyons ! Le monde n'existe que par vos yeux – que par l'idée que vous en avez. Vous pouvez en faire quelque chose d'aussi énorme ou d'aussi petit que vous voulez. Et vous vous acharnez à être un petit individu misérable. Nom de Dieu, si je me fêlais, je ferais éclater le monde avec moi. Voyons ! Le monde n'existe que par la manière dont vous le saisissez, alors il vaut beaucoup mieux dire – que ce n'est pas vous qui avez la faille – que c'est le Grand Cañon».

«Le petit chou a bien avalé son Spinoza ?».

«Je ne connais rien à Spinoza. Mais ce que je sais [...]». – Elle se mit alors à parler des malheurs qu'elle avait eus [...]. Je réagis un peu à ce qu'elle me disait, mais je ne réfléchis pas vite, et en même temps, je m'avisai que, de toutes les forces de la nature, la vitalité est la moins communicative»<sup>11</sup>.

La nouvelle de Scott Fitzgerald, qui ironise par ailleurs sur la figure de rhétorique qu'est la métaphore, est donc repensée dans le chapitre 17 de *La Cuarentena* où la reprise met en évidence la teneur interprétative de la textualité. Le transfert recontextualise la proposition de départ de l'auteur nord-américain pour la situer non plus au sein d'une méditation sur l'existence et le moi, mais plutôt au regard d'un élan de libération. Le retour sur cet élan durant le dialogue avec l'amie contribue à expliciter, à un second stade, le processus de signification à l'intérieur duquel sont réévaluées les propriétés idiomatiques<sup>12</sup> du langage.

Le transfert s'accommode du particulier et de la diversification. Il configure un dialogue qui n'établit pas ici de contradiction implicite, mais s'attache en revanche à projeter les catégories narratives du récit de Fitzgerald sur un horizon transcendant où peut être exploré un mode de réciprocité connaissant entre la pensée et le langage. De fait, il s'agit de dire la façon dont la matière verbale et esthétique a été travaillée (en rapport avec la notion d'œil de l'imagination) ainsi que de laisser dire une proposition rapportée et à peine retouchée (celle de *La fêlure*), et cela pour mieux montrer la constellation créée par les plans de signification qui la sédimentent tout en énonçant l'horizon sur lequel elle s'ouvre (celui de la connaissance de soi recherchée). Il est nécessaire de savoir identifier une visée intellectuelle précise sans considérer l'acte d'écriture du dehors, à savoir seulement dans sa facture ou bien fonctionnalisés. Le processus de transfert réalise ainsi une nouvelle synthèse, afin que la textualité

<sup>11</sup> F. Scott Fitzgerald, *La Fêlure*, opus cité, pp. 482-483.

<sup>12</sup> Nous utilisons le terme d'idiomatique, et parfois d'idiome, pour traiter des composantes spécifiques relatives à la manière dont le sujet d'écriture conçoit un usage autonome des modalités d'élaboration sémantique et syntaxique inscrites dans les matériaux repris. Les conceptions, les idées et les valeurs, auxquelles ces derniers se rattachent, sont ainsi reconsidérées. L'objectif de la démarche est de montrer comment dans la textualité les matériaux repris (citations, intertextes, propositions, etc.) parviennent à faire sens. C'est l'analyse de ce *faire sens* qui donne la possibilité de mieux comprendre la poétique du texte goytisolien.

rassemble les conditions matérielles et poétiques du dialogue entre la réflexion sur l'acte d'écriture et le langage cosmique de la théosophie akbarienne. Selon cette dernière chaque être est porteur d'une signification qui se manifeste dans le monde subtil et dans le monde dense terrestre, pour aspirer à une connaissance de soi transcendante.

Juan Goytisolo a commenté les traits essentiels du processus de transfert au sein de ses textes, en mettant en relief le champ d'interaction que ce dernier accroît dans le travail de composition en rapport avec un *corpus* littéraire :

Las palabras no son los nombres transparentes de las cosas, forman una entidad autónoma, regida por sus propias leyes: la relación entre literatura y «realidad» existe, pero no tiene, por consiguiente, el carácter simplista, de mera transposición mecánica [...] y la función del escritor radica, quizá, en hacer salir al lenguaje de su transparencia ilusoria [...]. Si tomamos la novela por lo que efectivamente es – una construcción puramente verbal – [...] toda obra literaria aparece en un universo poblado de obras y su vinculación con ellas, en la medida en que las prolonga o las modifica, será siempre más intensa que su relación con la realidad [...]. Sería teóricamente posible (y altamente provechoso) examinar la entera evolución de las propiedades del discurso novelesco a través de su prisma: el arte como juego de espejos, como sucesión dialéctica de formas, como creación ininterrumpida. Con tal enfoque, en la literatura no habría ya obras tabúes, acabadas, autónomas, construidas de una vez para siempre. El tiempo y las obras posteriores las modificarían. Hipótesis de trabajo fecunda: el influjo entre obras de cronología distinta sería no unilateral sino recíproco y la obra posterior podría inyectar a su vez nueva savia en la trama de las obras que la preceden, establecer un diálogo con ellas, extraerlas de su primitiva cadena significativa y vincularlas, más allá de sus propios límites, en un nuevo texto general, común y más amplio [...]. Lectura creadora por excelencia, que reescribe uno [un texto] por medio del otro, que instala cada uno en el espacio literario del otro y los acomoda al fin, en un espacio nuevo, como dos piezas a la vez autóno-

mas e interdependientes, capaces de cópula y de reproducción<sup>13</sup>.

Précisons que l'auteur s'est intéressé aux différentes théories linguistiques et littéraires qui ont connu un vif intérêt dans les années 1960-1970. Il a approfondi à cette période sa lecture des travaux de Bakhtine, ceux des formalistes russes, du Cercle de Prague, de Benveniste, de l'École de Tartu et de Chomsky, lors de ses séjours dans plusieurs universités nord-américaines (en Californie, à Boston et à New-York entre autres). Ces dernières années, son attention s'est portée plus particulièrement sur les recherches qui traitent des rapports entre la culture orale et l'écriture, avec les travaux de M. Parry sur Homère ou ceux de W. J. Ong sur les caractéristiques du style oral. Goytisolo a pris en ligne de compte dans l'élaboration de ses textes certains apports de ces courants critiques, même s'il s'écarte à partir de *Makbara* (1980) de l'influence qu'avaient exercée sur la trilogie Mendiola – en particulier dans *Juan sin tierra* (1977) – les théories linguistiques.

Les observations de l'auteur sur la nature transférentielle des liens sémantiques qui articulent les visées d'intégration d'un texte (et plus largement de matériaux pré-construits) à l'intérieur d'un autre espace littéraire, peuvent être rapprochées de la sémiotique de Iouri Lotman. Ainsi l'inclusion dans *La saga de los Marx*<sup>14</sup> (1993) de différents régimes de production textuelle, ainsi que des représentations et des normes discursives qui leur sont rattachées, aboutit à parachever l'épuration de la teneur des matériaux transposés. Au chapitre III du roman (pp. 141-172) la déconstruction des critères artificiels de vraisemblance, de la linéarité chronologique et d'une factualité arrangée, défait les techniques éculées de la série de télévision *La Baronne rouge* qui retrace la vie des membres de la famille Marx. Ce procédé de détournement amène à utiliser la correspondance des filles du philosophe révolutionnaire, afin de rendre manifeste la force de vérité de leur voix intérieure et de montrer ce qui la sépare de la supercherie d'une représentation soumise ici à l'expérimentation esthétique. Le déploiement de cette stratégie, conjuguant différentes

<sup>13</sup> J. Goytisolo, *Cogitus interruptus*, Ed. Seix Barral, Barcelone, 1999, pp. 255-256. Concernant le rôle de la citation dans l'œuvre de l'auteur, se reporter aussi à son essai *Les Cervantiades*, Ed. BNF, Paris, 2000, pp. 42-44.

<sup>14</sup> J. Goytisolo, *La saga de los Marx*, Ed. Mondadori, Barcelone, 1993.

temporalités, déclenche des effets d'ouverture sur le réel au moyen de l'auto-réflexion des matériaux redispuestos dans différents contextes. La pratique qui régit l'insertion de la correspondance dans l'assemblage du chapitre – pour renverser et déliter la représentation (télé)filmique – semble rejoindre l'analyse de Lotman :

Même la réalité immédiate, «brute» – le document monté en prose artistique ou en nouvelle cinématographique –, tout en restant «matériellement» inchangée, change fonctionnellement sa nature d'une manière radicale : en étendant à d'autres parties du texte la sensation de vérité qu'elle inspire, elle reçoit du contexte la marque d'un caractère «élaboré» et devient une reproduction d'elle-même<sup>15</sup>.

Dans *La saga de los Marx* ce procédé, extrêmement fouillé, révèle les objectifs de l'utilisation des stéréotypes et des conventions exploités par l'industrie des productions culturelles. Ces objectifs déterminent, en phase avec les attentes du marché, la représentation mise en œuvre par l'image cinématographique d'un feuillet qui restreint la réflexion du téléspectateur lors de la réception. L'image et le scénario de la production télévisée contribuent alors à désamorcer toute approche désidéologisée d'une vérité qui puisse se rapporter à la personnalité humaine des membres de la famille Marx ainsi qu'à celle du philosophe lui-même dans ses contradictions, mais aussi aux répercussions possibles de sa pensée critique face au monde actuel. Cette approche, menée jusqu'à son terme, est bien l'une des finalités essentielles de cette *saga*.

La nouvelle de F. Scott Fitzgerald nous permet indirectement d'éclairer la temporalité inscrite dans le continuum littéraire goytisolien, à travers le travail des reprises qui est toujours historiquement situable et se trouve repensé en fonction du mode de signification configuré dans le langage. Il y a, en effet, des correspondances remarquables entre l'ironie sans fard qui renforce la distanciation critique dans *La fêlure* et la fonction satirique de certains procédés de l'écriture de J. Goytisolo. Ces relations montrent la continuité d'éléments transformés qui proviennent d'une nouvelle quasi visionnaire, dont la lecture a marqué, à la fin des années

<sup>15</sup> I. Lotman, *La structure du texte artistique*, Ed. Gallimard, Paris, 1973, pp. 153-154.

soixante, l'auteur de *Makbara* (1980).

Dans ce roman<sup>16</sup> la thématization de la notion de sujet établit les principes du passage à l'idiome, car elle constitue le centre d'une unité de transformation sémantique. Celle-ci module une nouvelle syntaxe et dénature les modes d'expression pour percer les constructions idéologiques qui sont à la base des discours sociaux pervertis dans la textualité. Le chapitre «Radio Liberty» (pp. 127-137) expose ainsi les propriétés instrumentalisées du nouveau concept d'humanité auquel aspirent les puissants promoteurs du marché ultra-libéral. Il s'agit d'une humanité sans homme puisque l'entité relative à l'*homme* ne se réfère plus à rien. Celui-ci se voit alors dépossédé de sa nature et de ses attributs essentiels qui le rendent humain, c'est-à-dire le fait de penser, de décider, d'éprouver, etc. Il est mis en conformité avec un modèle préfabriqué.

L'indifférenciation radicale de cette nouvelle entité, qui peut être nommée mais sans rien signifier, consolide sur le plan syntaxique une forme de tautologie. Il n'y a plus là d'opposition, ni même vraiment de contradiction, mais une conformité absolue d'où résulte une proposition abstraite et auto-validante : « no deje que las circunstancias, el cansancio, su desdichada propensión al pesimismo decidan por usted! : recuérdelo : confiar el poder de decisión en nuestras manos será siempre la forma más segura de decidir por usted mismo... » (p. 132). Cette négation de l'individualité de l'homme annule le sens des rapports entre groupe-sujet et groupe-prédicat pour désigner ainsi un effacement complet. Dès lors, l'abolition des facultés et des attributs du sujet individuel conduit à une confusion qui invalide, par une mise en équivalence irrépressible, toute expression d'une identité particulière.

Au sein de *La fêlure* l'auteur qui revient sur son existence, pour constater l'effritement progressif de son moi qui le torture de l'intérieur, formule le souhait de changer d'identité. Il se défait de l'image quelque peu romantique de l'écrivain, rejette tout rôle social à l'égard du monde et se fabrique un nouveau portrait fondé sur une transparence totale aux autres : « La voix aussi – je prends des leçons pour ma voix. Quand je serai arrivé à la perfection, le seul accent de conviction dont résonnera mon larynx sera un accent conforme à la conviction de mon interlocuteur » (p. 497). Les liens syntaxiques et sémantiques de ce syntagme avec

<sup>16</sup> J. Goytisolo, *Makbara*, Ed. Mondadori, Barcelone, 1995 (1ère éd. 1980).

celui de *Makbara* (cité ci-dessus) sont renforcés par le fait qu'ils thématisent les fonctions et les attributs d'un sujet effacé, lequel devient le résidu des normes, des comportements et des croyances du monde social. À l'intérieur de celui-ci, l'ajustement contrôlé des rôles finit par produire une régression collective qui conduit à l'avènement d'un non-individu – c'est une forme de non-être. Il convient néanmoins de distinguer la signification de ce procédé à l'intérieur de chaque texte.

Dans *Makbara*, l'emploi du verbe « confiar » à l'infinitif ne se détache pas entièrement du cadre d'une ontologisation qui se donne à voir ici comme productrice d'annihilation. Cependant, cette perspective puise son sens dans sa confrontation radicale avec une autre utilisation nominale des verbes. Cette dernière est récurrente dans le roman et s'accorde à la prose poétique liée à l'oralité, afin de réhabiliter, à un stade supérieur, une dimension révélatrice et connaissante de l'être à soi-même. Cette dimension méditative se fonde sur la force d'attraction d'une poétique axée sur la mise en opposition, pour mieux s'ouvrir sur un horizon originel inhérent à son élan de dépassement interne. Car le pôle inverse à l'annulation du sujet se concentre sur les figures de l'union et de la quête libératrice qui façonnent les désirs d'ouverture. Cette quête libératrice est liée aux figures d'Ange et du paria-émigré, lesquelles sont à la recherche d'une plénitude les rapprochant de soi et du monde grâce à une voix et à un corps reconquis en relation avec un univers physico-cosmique<sup>17</sup>.

L'effacement des caractéristiques de l'individualité dans la nouvelle de Fitzgerald prend signification à partir d'une pratique distincte car, tout en objectivant les ressources acérées de son écriture, l'auteur questionne et laisse transparaître l'évolution des mécanismes de décrépitude qui minent sa propre identité, ses rapports avec les autres et leurs milieux sociaux, mais aussi son propre art – celui du roman de son époque.

L'acuité de la réflexion de Scott Fitzgerald consiste à percer la représentation d'un monde éclaté, où l'individu n'est lui-même que la synthèse, toujours précaire, d'une multitude d'influences, de déterminations et d'impossibilités, jamais vraiment dépassées. Alors la fêlure de soi et du monde étend son champ d'action. Elle façonne le portrait d'un

<sup>17</sup> Cet univers dans *Makbara* est centré sur la Place Xemaá-El-Fná (pp. 199-217) qui devient la véritable matrice et l'origine de la création poétique au sein de ce roman mudéjar, dont l'*ars amatoria* rejoint à sa manière celui du *Libro de buen amor* de Juan Ruiz.

homme sans qualités – pour reprendre le titre du roman de R. Musil –, devenu tragiquement transparent à soi et aux autres, dans le but de mieux révéler l'effritement intérieur et les rouages extérieurs qui exercent toutes les formes de l'écartèlement.

De la sorte, on peut comprendre les modalités de rapprochement entre les deux textes, mais aussi le fait crucial qu'ils ne peuvent être mis sur le même plan. La pensée liée à la pratique d'écriture et à l'élaboration réflexive du langage tend à les rejoindre, mais le sens qu'elle construit reste évidemment distinct dans chacun de ces deux textes où les règles de composition et leur portée critique n'ont pas la même finalité.

Ce qui prédomine dans le langage goytisolien consiste à intensifier les réseaux sémantiques opposés et parcellisés pour renforcer un acte de transformation qui oriente le travail sur les formes de signification de la matière verbale et esthétique. À travers le dépassement d'une logique d'opposition multiple, le langage s'attache à configurer une nouvelle forme de cohérence qui renoue avec l'élan originel de la conception poétique en se dirigeant vers son centre génésique.

L'ensemble de notre analyse nous amène donc à nuancer les commentaires de Gonzalo Navajas concernant les objectifs du procédé citationnel dans le texte goytisolien :

Frente a esta cita indiscriminada y no provocada por motivaciones aparentes, la opción estética de Goytisol se orienta hacia un tratamiento intertextual dirigido hacia objetos definidos y claramente identificables del repertorio convencional para someterlos a un filtro minucioso [...] en Goytisol, el propósito crítico de unas formas ideológicas predominantes es decisivo. Los textos de la literatura y el pensamiento son las fuentes de referencia [...]. En ellos, encuentra el autor el foco al que dirigir su análisis crítico y sus nuevas propuestas culturales [...]. No obstante, a pesar de su crítica severa de las premisas de la ideología de una historia macroestructural y general, Goytisol sigue adherido al concepto de una humanidad completa y universal<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Gonzalo Navajas, « La narración como lectura en J. Goytisol », in *Imprévue* (Rencontre avec J. Goytisol / Colloque international de Bédarieux), n° 1-2, Ed. CERS, Montpellier, 2001, pp. 231-247.

En associant implicitement la pratique d'écriture de J. Goytisol à une sorte d'herméneutique du soupçon, G. Navajas a raison d'insister sur la rigueur critique de la constante des reprises. Mais il faut néanmoins souligner que cette critique demeure subordonnée, pour approfondir les règles qu'elle s'est fixées, aux voies d'élaboration poétique et méditative qui s'ouvrent sur une forme de libération. Cette dernière est alors en mesure de resignifier les rapports essentiels du sujet d'écriture – lequel subsume parfois le vécu du sujet historique – à soi et au langage poétique.

À partir de cet angle, le travail d'historicisation et de réfection sur les matériaux réélaborés a pour condition de s'intégrer aux principes d'un langage poétique qui crée sa propre dynamique créatrice en retraçant l'étendue des degrés d'ouverture produits par un élan de dépassement. Celui-ci va à la rencontre de son fondement originel pour se projeter, en dernière instance, sur l'être et sur une dimension cosmique interne à l'approfondissement de la création poétique<sup>19</sup>. Contrairement à ce que souligne G. Navajas – lorsqu'il affirme « lejos de la auto-proyección e introversión [...] Goytisol se adhiere a una visión del texto como un instrumento de actividad cívica y colectiva » (p. 244) –, la poétique du texte goytisolien ne se départit pas d'un horizon où se configure l'auto-projection. Car elle développe une réflexion métaphysique au sein de laquelle la puissance de l'expérience créatrice est capable de cerner et de refaire du dedans les matériaux repris, lesquels sont resémantisés et peuvent se conserver dans une sorte de retrait pour se rapporter au dialogue de soi à soi<sup>20</sup>. De cette manière, l'idiome poétique manifeste la teneur d'une vérité propre à la signification d'un acte d'écriture qui se questionne, mais également celle d'un sujet recherchant, à l'intérieur d'une constante évaluation des possibilités créatrices explorées, un aboutissement où s'explicitent réciproquement le retour sur soi et la dimension transcendante du savoir esthétique tel qu'il a été réalisé.

<sup>19</sup> Nous renvoyons sur cette question à notre article, « Poétique et conception du sens dans l'œuvre de J. Goytisol », *Revue Romane. Langue et Littérature*, n° 39-2, Ed. Blackwell, Oxford, 2004, pp. 257-277.

<sup>20</sup> C'est ce qui permet de comprendre, entre autres, les modalités de réfection et le sens de la transposition, à la fin de *La saga de los Marx* (p. 217), d'une longue citation extraite de la biographie (de 1937) de Nicolaievski et Maenchen-Helfen sur Karl Marx. Pour une analyse de cette transposition dans le roman de J. Goytisol, voir notre article (note 19).

La visée éthique et la portée collective du texte goytisolien ne sont donc pas premières. Car elles sont respectivement considérées, captées puis dépassées, au regard d'un processus précis où se rencontrent l'adhésion et la reconnaissance du sujet par rapport au pouvoir d'affranchissement – quant au passé historique, aux critères de compréhension d'une tradition culturelle et aux règles de l'art du roman –, rendu possible par la création littéraire. C'est ce pouvoir d'affranchissement qui renforce, parfois de manière paradoxale, ce qu'on peut appeler la raison engagée et la validité critique de l'œuvre de J. Goytisol.

Le petit conte philosophique qu'est à sa façon *La fêlure* de Scott Fitzgerald, comme toute littérature autoréflexive, compose également une réflexion sur l'art de la pratique. Or, celui-ci est indissociable d'un engagement critique où l'auteur défend le champ d'autonomie artistique qu'il considère propre à son art. Ce champ s'articule autour des prises de position des auteurs les plus lucides quant à l'espace spécifique occupé par la littérature et à la liberté des règles poussés toujours plus loin par l'écriture. Il implique la dénonciation des stratégies d'hétéronomie qui assujettissent la création littéraire aux productions de l'industrie culturelle, en réduisant les possibilités de ses modes de connaissance pour appréhender le monde et le donner à penser. Ces productions culturelles possèdent certaines logiques, non pas seulement économiques mais aussi idéologiques et sociales. Pour l'auteur engagé envers son art, l'enjeu consiste alors à dévoiler les mécanismes de médiation et les critères de réception préconstitués qui opèrent entre le spectateur et ce qui lui est transmis par l'image de la production filmique.

En ce sens, Scott Fitzgerald expose dans sa nouvelle les effets aliénants de la domination provoquée par le cinéma hollywoodien sur une partie de la littérature nord-américaine des années trente. Il fut l'un des premiers grands écrivains contemporains à prévoir l'impact qu'allait exercer une certaine image cinématographique, à la fois prépondérante et standardisée, sur le genre du roman. Ses observations pertinentes requièrent notre attention :

Je compris que le roman, qui à l'époque de ma maturité était l'instrument le plus solide et le plus souple qui permit de faire passer émotions et pensées d'un être humain à l'autre, était en train de se subordonner à un art mécanique et communautaire

incapable, que ce soit aux mains des marchands de Hollywood ou des idéalistes russes, de refléter autre chose que la pensée la plus banale, que l'émotion la plus évidente. C'était un art dans lequel les mots étaient soumis aux images, dans lequel la personnalité devait s'user à prendre l'engrenage le plus bas que la collaboration exige inévitablement. Déjà en 1930, j'avais eu l'intuition que le cinéma parlant rendrait même le romancier qui se vendrait le mieux aussi archaïque que le cinéma muet [...], mais il y avait une indignité fondamentale qui était devenue pour moi une obsession, dans la subordination du pouvoir du mot écrit à un autre pouvoir, à un pouvoir plus scintillant, plus vulgaire...<sup>21</sup>.

La position formulé par Fitzgerald se traduit dans *La saga de los Marx* par un discours de la méthode indissociable d'une lutte en faveur de l'écrit, c'est-à-dire d'un acte d'écriture qui structure et libère pour s'affronter au réel. Dans l'essai en lequel se transforme parfois le roman, J. Goytisol affirme vouloir prolonger sa filiation cervantine mais celle-ci ne passe pas moins par une prise en compte de la réflexion sur la pensée et l'art de la pratique revendiqués par les grands auteurs de la modernité. C'est pourquoi l'auteur, presque à la manière de Fitzgerald, explicite son projet intellectuel et esthétique en donnant une réponse au constat amer établi un demi-siècle plus tôt par l'écrivain nord-américain :

En una sociedad uniformada por el imperio de la imagen, qué valor literario y moral tendría poner la pluma al servicio de ésta y trazar relatos históricos como esas escenas reconstituidas en estudio de acontecimientos y crímenes sórdidos? no sería más incitativo y fecundo desenmascarar los mitos e instancias intermedias que operan entre el gran público y Marx, integrando en la obra los filtros a través de los que percibimos su elusiva y contradictoria personalidad? en vez de resignarse a aceptar la escritura como sierva de la tecnología, por qué no introducir los estereotipos y mediatizaciones de aquella en el ámbito de la novela, invirtiendo los papeles y subordinando las cotidianas

<sup>21</sup> Francis Scott Fitzgerald, *La fêlure*, opus cité, pp. 489-490.

irrupciones televisivas y sus mensajes subliminales a las reglas del campo de maniobras abierto por Cervantes?<sup>22</sup>.

La conception de l'autonomie de la pratique d'écriture mise en avant par J. Goytisolo<sup>23</sup>, comme le fit à son époque et dans un contexte différent Scott Fitzgerald, n'implique pas un soi-disant jeu formaliste et encore moins post-moderniste. Car son exigence et ses véritables objectifs ne cessent de mettre à l'épreuve une conscience historique à laquelle l'auteur donne sens par son engagement critique et sa pensée sur l'art du roman. Cette dernière est ainsi capable de resituer le rôle et les apports qui doivent être assumés aujourd'hui par une création littéraire digne de ce nom.

La temporalité interne au continuum littéraire goytisolien constitue un domaine décisif, dans le but de saisir la manière dont les reprises prolongent en permanence des voies ouvertes sur elles-mêmes. Elles permettent à l'auteur d'adapter différemment la matière esthétique et la pensée sur l'art, en fonction d'un procédé d'actualisation qui met en question l'évolution historique et politique à laquelle doit se mesurer la création littéraire. Dans *La saga*, il s'agit bien sûr de contrecarrer les discours sur la fin de l'Histoire, après la chute du mur de Berlin et l'effondrement des régimes du «socialisme réel» dans les pays de l'ancien bloc soviétique. Pour J. Goytisolo la pensée de K. Marx, une fois mise à distance, peut contribuer à démasquer les mécanismes actuels de domination sociale et politique, mais également les nouvelles constructions idéologiques qui sous-tendent l'élaboration des discours et celle des objets culturels adressés au grand public pour entretenir la reproduction des modes de croyances.

La force d'autonomie de la pratique d'écriture, considérée par Fitzgerald comme menacée et même rendue impossible par l'emprise de l'image – il reconnaît lui-même sa propre impossibilité à riposter –, est alors repensée par Goytisolo pour ériger au centre de son art l'impact d'une réplique. Dans l'enceinte de celle-ci, le langage et la poétique du texte donnent signification à leurs rapports au monde en saisissant leur

<sup>22</sup> J. Goytisolo, *La saga de los Marx*, opus cité, p. 200.

<sup>23</sup> Voir J. Goytisolo, *El bosque de las letras*, Ed.

nécessite et leur construction d'une vérité qui se réfléchissent aussi au plus profond de l'acte de lecture. C'est là de même l'une des visées majeures du principe de connaissance qu'a su approfondir l'art littéraire de Juan Goytisolo.

## EL VALOR DEL EXTRAÑAMIENTO. MIRADA Y ESCRITURA EN GOYTISOLO

Lucía MELGAR

En "Luvina", relato de vidas desgastadas por la aridez y la soledad, una pregunta sintetiza la honda extrañeza de un ser humano ante un paisaje y un silencio hostiles. "¿Qué país es éste, Agripina?" pregunta el maestro recién llegado al pueblo donde el viento es negro y araña. Su interrogante queda sin respuesta y su relato retrospectivo sólo deja entrever las múltiples capas de hechos, palabras, silencios que subyacen a la esterilidad de ese mundo pedregoso y petrificante. En el libro en que se inscribe este cuento, Rulfo, su autor, se acerca y nos acerca, en cambio, a las distintas facetas de un universo donde las voces se pierden en el viento o se secan en el calor del llano, a un país y a un mundo donde la vida es exilio, huida, lucha, violencia, y donde la felicidad es casi imposible.

Aludo aquí a la extrañeza, a la mirada que se detiene ante una realidad inquietante, en busca de sentido, y a una obra que abre las posibilidades del sentido sin agotarlas, a una escritura que cristaliza experiencias, vivencias, en imágenes desgarradas o tersas en su miseria, porque, no obstante diferencias múltiples y fundamentales, percibo en el extrañamiento un punto de contacto entre la mirada de Rulfo y la de Goytiso. Aunque sus voces, acercamientos, recursos, son muy distintos, la mirada a la vez extrañada, capaz de ver los intersticios y fisuras de la realidad, e

interesada en el paisaje geográfico y humano, así como el oído atento a los matices de la palabra y del silencio, los lleva a escuchar y valorar voces para otros casi inaudibles, a captar y revelar el valor de un gesto mínimo, a ahondar en el sentido de una escena fugaz. Los campos de Níjar no son los de "Luvina", aunque ambos se asemejen al infierno; las construcciones y orquestaciones de voces de Goytisolo son más amplias que la de Pedro Páramo, y desde luego el asedio al discurso oficial y a la tradición literaria, el tono y las pasiones del imaginario de Goytisolo distinguen su universo literario del de Rulfo. Ambos se tocan, sin embargo, en ese interés por escuchar y dejar oír las voces de quienes viven en las Luvinas del mundo, sin sentimentalizar ni folclorizar la miseria, así como en el compromiso con la palabra, con que dan nueva vida a la escritura.

La capacidad de interrogarse e interrogar la realidad, más allá de su materialidad y apariencia, de cuestionar y reinventar el lenguaje, de entretejer sentido con palabra y silencio, caracteriza a la mejor literatura, la que se atreve a cruzar fronteras, a romper con códigos y cánones, a explorar los límites del lenguaje y las fronteras cambiantes entre realidad e imaginación. La literatura necesaria hoy, no en un sentido utilitario sino en cuanto inspiración y aguijón, es también aquella que a la creatividad, al juego, a la maestría verbal, aúna un sentido ético, la capacidad de plantear preguntas, que, a través de un personaje, de un imaginario, sugieren, no dictan, un vínculo de co-responsabilidad con el mundo, con el otro.

En este sentido, la narrativa y la ensayística de Goytisolo conforman una obra extraordinaria en la riqueza de su tejido literario, y necesaria, vigente, por la relevancia de las interrogantes que se plantea y nos plantea. Desde la exploración crítica de España, del franquismo, de la petrificante tradición de sacristía y pandereta, hasta la reflexión indignada sobre la destrucción de Sarajevo y el recurso a la proliferación de relatos transgresivos y lúdicos en respuesta al horror, pasando por las incursiones en el mundo árabe, más allá del espejismo orientalista, Goytisolo explora el revés de las cosas, la trama oculta de la tradición y de la realidad. Insiliado y exiliado, mira a la vez desde dentro y desde fuera, bucea en el pasado en busca de las vetas ocultas que alimentan el presente, rompe con cánones y normas sin ser meramente iconoclasta, propone nuevas interpretaciones sin crear con ellas sistemas cerrados. En síntesis, tanto en su condición de escritor como en la substancia misma de su escritura, preser-

va el extrañamiento, la cualidad exílica que, como tan bien sugiriera Said, implica movimiento: "estar constantemente inquieto e inquietar a los demás".

En tanto la valoración de una obra no es, a fin de cuentas, una construcción abstracta sino que se va dando a través de las relaciones intelectuales y afectivas que se establecen con ella a través de la lectura, quisiera destacar, como lectora, algunos de los textos notables de la obra que hoy celebramos.

Cuando se habla de innovación y ruptura en la obra de Goytisolo, suele mencionarse como texto clave la *Reivindicación del Conde don Julián*. Esta novela marca sin duda el punto de quiebre decisivo – formal, conceptual y literario – con la tradición, con un lenguaje. Antes, sin embargo, en *Señas de identidad*, se asume y expone una ruptura personal que es también clave en el proceso de separación y desposesión que conduce hasta *Makbara*.

En *Señas*, la exploración del pasado desde la necesaria interrogante "¿quién soy yo?", aunada a una pregunta semejante al "¿qué país es éste?", conduce a un doloroso reconocimiento de que se ha vivido una realidad falseada, que se ha aprendido una historia falaz y que, por tanto, las señas de identidad son falsas, como reconoce Alvaro Mendiola. A la vez que duelen, el viaje de ida y vuelta, los recorridos retrospectivos a partir del álbum fotográfico, revelan y liberan. El protagonista no se limita a deconstruir los discursos obviamente falsos de la familia, la moral, la religión, y el odio (que el autor implícito reproduce irónicamente), se interesa también por captar los silencios de la historia, lo que se ha expulsado de la foto oficial, lo que en la foto familiar queda en la sombra.

Si bien la revisión crítica de la historia heroica de la España de la posguerra, fundamental para desmontar el falso personaje que se quiere dejar de ser, se asemeja a la de otras novelas de la época, en particular *Tiempo de silencio* de Martín Santos, aquí, la experiencia de despojamiento personal es más aguda y definitiva. La mirada crítica del protagonista y del autor implícito es sin duda más amplia y tajante. Así, por ejemplo, a la vez que se desmitifica al Caudillo y su Cruzada, se evita el traspaso del relato heroico a los derrotados. Las escenas en que los exilia-

dos españoles en París se estancan en la repetición de relatos que se van vaciando, o intentan aferrarse a leyendas entretreídas de recuerdo, olvido, esperanza y desilusión, pueden chocar en una primera lectura como ironía innecesaria hacia los vencidos. Sin embargo, esa desmitificación de la víctima, la negativa a idealizar en base a la derrota, sugiere la necesidad de una separación más profunda y más liberadora. Ni Mendiola ni el autor implícito pueden (o quieren) refugiarse en una mera identificación con el "otro bando" porque, más allá de ideologías y "hechos" históricos, intentan asumir la condición humana como tal, sin cristales coloridos ni muletas inútiles. Esta independencia ideológica, que caracteriza toda la novela, facilita y ahonda el despojamiento. No conduce al cinismo, sin embargo, porque la doble mirada de Mendiola y de su autor es capaz de ver tanto las (comprensibles) obsesiones ad absurdum de esos personajes como su humanidad y su vulnerabilidad.

El insiliado-exiliado de-construye la historia y su propia biografía. Su rechazo a concesiones y sentimentalismos lo deja "horro de pasado como de futuro", "sin señas de identidad" (289) pero es también lo que le permite asumirse como testigo, dar cuenta de su tiempo. Como se dice Mendiola:

y si un destino acerbo para ti como para otros te lleva  
no queriéndolo tú  
antes de ver restaurada la vida del país  
y de sus hombres  
deja constancia al menos de este tiempo no olvides cuanto ocurrió  
en él no te calles (334).

La exploración, ya no personal sino más agudamente política, cultural y social, que se inicia en *Reivindicación del conde don Julián*, es más que una ruptura con el pasado, con la España mitológica, heroica o adolorida de la literatura canónica y de la historia oficial. Con esta novela entramos en un mundo al revés por así decirlo, donde se hacen evidentes las falsificaciones del "otro", que también explicarían, indirectamente, la falsedad del "yo". Aquí importa no sólo la reivindicación de una economía del deseo distinta, sino sobre todo la imbricación de pensamiento y escritura.

A la vez que se desquebrajan las falsas imágenes —de la historia, del árabe, del locus exoticus y turistas que lo pueblan—, se pone en escena la dislocación de forma y lenguaje, necesaria para la creación de una visión distinta, de una interpretación nueva, independiente. Si en *Señas* el intento de comprensión o redefinición personal implica cortarse del árbol genealógico y negarse a continuarlo, aquí el autor muestra que, para construir un nuevo lenguaje, para ver de otro modo, es preciso romper con el lenguaje anterior, destruirlo, y, desde otro ángulo crear otro. La deconstrucción del lenguaje permite el desbroce de las voces falsas, de las versiones heroicas, moralistas, de los viejos y nuevos discursos de la explotación y de la exclusión; permite a la vez la escucha e inclusión de nuevas voces, de voces largamente ninguneadas, vilipendiadas o silenciadas. De ahí, en parte, la dislocación de la estructura novelesca.

Los recorridos en apariencia caóticos de *Don Julián*, que anteceden los trayectos y saltos por ciudades y submundos de *Makbara*, van minando las fronteras de la novela, ensanchándolas. La impresión de caos, que se agudizará en la espacialización múltiple de *Makbara*, expresa en el tejido mismo del texto la desorientación inicial que implica la pérdida de referentes fijos y de relatos monológicos, el desequilibrio que conlleva el socavamiento de ideas hechas, de mitologías acartonadas, la sensación de estridencia que en un primer momento supone el surgimiento de voces y discursos distintos y diversos. En estos textos la palabra viva cobra toda su fuerza como socavadora de clichés e Historias oficiales; la ironía, la caricaturización, la parodia, exhiben los parches y costuras de un discurso excluyente, falsamente castizo, hipócritamente blanqueado. Contra las afirmaciones de pureza y propiedad de un solo lenguaje

imagen de nuestra alma  
reflejo de nuestro espíritu  
nuestro, nuestro nuestro" (RCJ, 193)

cuya posesión sintetizaría, además, el legado de la conquista de las Indias, su perpetuación en el habla misma, la yuxtaposición de tres fragmentos de "jerga" hispanoamericana, incomprensibles para los puristas, demuestra que a éstos no les queda ni la palabra (RCJ, 193-4).

Como en este pasaje, también en las fisuras del lenguaje orientalista, publicitario, teñido de azul o rojo, la escritura crítica inserta contaminantes que van corroyéndolo desde dentro. La imagen de los libros canónicos y canonizados en que el moderno Julián espachurra metódicamente sus insectos corresponde a uno de los procedimientos con que Goytisolo, en su escritura, contamina –y así corroe metódicamente– los grandes relatos. La particularidad de esta deconstrucción de lenguajes y visiones del mundo congelados y de la subsecuente o simultánea creación de un lenguaje híbrido, heterodoxo, “en abrupta ruptura con la oficial sintaxis y su secuela de dogmas y entredichos” (*RCJ*, 152) es que, al exponer en la escritura misma el proceso de fisión y mezcla –que no fusión– de lenguajes y voces, el autor evita el escamoteo de la violencia implícita en la hibridez del lenguaje.

La lengua, como lo demuestran en particular *Don Julián* y *Makbara*, sintetiza la lucha de poder, la pugna por el monopolio del discurso, la primacía de ciertas voces, de determinadas versiones de la historia. El ocultamiento de la herencia árabe y judía de la cultura española, de su lengua, es imposible, precisamente porque en el habla se actualizan día a día las huellas que en ella se han sedimentado:

hay que rescatar vuestro léxico: desguarnecer el viejo alcázar lingüístico: adueñarse de aquello que en puridad os pertenece: paralizar la circulación del lenguaje: chupar su savia: retirar las palabras una a una hasta que el exanguie y crepuscular edificio se derrumbe como un castillo de naipes  
y galopando con ellos en desaforada razzia saquearás los campos de algodón, algarrobo, alfalfa, vaciarás aljibes y albercas, demolerás almacenes y dársenas, arruinarás alquerías y fondas, pillarás alcobas, alacenas, zaguanes” (*RCJ*, 196).

La “limpieza” de la lengua implicaría, obviamente, su ruina. Asimismo, la censura de la doble herencia árabe y judía, más sencilla y efectiva en apariencia, ha esterilizado y deformado la literatura y la cultura españolas.

En sus ensayos y novelas, Goytisolo reivindica esa doble herencia negada u ocultada, restaura a los textos “limpios” su colorido original, nos ofrece un panorama más vivo de la literatura y de la cultura españolas, y reaviva su importancia para el ámbito discursivo necesariamente híbrido, mestizo, multilingüe en que hoy vivimos. Al mismo tiempo, en la medida en que señala la censura de pensamiento y palabra y rememora la expulsión física –no sólo verbal– de judíos y árabes de la península, evita una exaltación acrítica de la hibridez.

Como se escenifica, por así decirlo, en su narrativa mayor, el lenguaje ha sido y es un instrumento de dominio, un campo de fuerzas conflictivas. No me refiero con esto a la evidente poliglosia de las novelas, a la búsqueda de una verdadera polifonía, tan lograda en *Makbara*. Lo que quisiera resaltar es más bien que, en medio de la orquestación y reconocimiento de voces múltiples, en cuya convivencia subsiste la posibilidad de un diálogo entre culturas y pueblos, se preservan también indicios que remiten a una historia de censura y acallamiento. Si, frente al (inútil) afán purificador, reivindicar la lengua y la herencia árabes es una “traición”, si éste es un “lenguaje pulido y cortante”, el español actual, bien mirado, cuenta una historia anterior de traiciones, mutilaciones y censuras, tanto en el “Viejo Mundo” como en el “Nuevo”. En este sentido, lejos de ofrecer una concepción ingenuamente optimista de lo que es y supone una lengua multicolor e híbrida, Goytisolo nos permite leer las historias de exclusión y violencia que también subyacen y se actualizan en ella.

Si en su exploración del imaginario español y de la cultura árabe, la obra de Goytisolo brilla por su originalidad, creatividad y coherencia, cabe destacar asimismo la conjunción de búsqueda estética y sentido ético que caracteriza su acercamiento al mundo también multilingüe, multicultural y cruelmente desgarrado de los Balcanes. En su *Cuaderno de Sarajevo* el escritor se acerca a una violencia que permea no sólo la revisión de la historia, los cruces y entrecruzamientos de lenguajes y visiones del mundo, sino la vida cotidiana misma. Con esta crónica, Goytisolo corrobora su sentido de co-responsabilidad con el mundo. Con *El sitio de los sitios*, por otra parte, complementa y amplía el cuestionamiento de los mitos heroicos de la guerra, del nacionalismo, y la deconstrucción de las mentalidades cerradas, cómplices, si no agentes, de la destrucción física y cultural de pueblos enteros.

El significado de Sarajevo para un siglo que recién se inicia con nuevas guerras de conquista, en Afganistán e Irak, otorga a *El sitio de los sitios* un sentido premonitorio y una actualidad escalofriante. Hoy, como antes en Sarajevo y en la España Católica, el orientalismo que deshumaniza al otro y transforma en asesinos a antiguos vecinos cobra nuevas víctimas. Como en el Quartier sitiado de la novela, resurge hoy con nueva virulencia la idea de que sólo ha de doler e indignar la violencia que afecta al “nosotros”, a una colectividad que se quiere pura y que se arroga cierta superioridad cultural, y hasta moral. La que sucede en el ámbito “otro”, en cambio, se ignora o se atribuye a la maldad y deficiencia moral y cultural de los “otros”. Como en el París de *El sitio*, o en la moderna urbe estadounidense de *Makbara*, hoy escandaliza más la apariencia de un ser extraño, estafalario, que el proceso de explotación o la ideología de la vilificación que lo desarraigaron de su plena humanidad. Como al hombre del subsuelo de *Makbara* o como al historiador “en paro” acosado por el francotirador en Sarajevo, el discurso y la mirada del prejuicio y de la exclusión niegan hoy (en Fallujah y Palestina) a otros sitiados y expulsados la condición de seres humanos, de seres vulnerables que, a pesar de todo –del cerco, del hambre, de la soledad– tienen y preservan deseos, ideas, sueños. Y hoy, como en *El sitio de los sitios*, es necesaria la mirada que reconoce, acompaña y nombra esa humanidad. En esa mirada que desde un hueco sigue ansiosamente el peligroso cruce de una “silueta minúscula, vulnerable y frágil” en la nieve (*El sitio*, 12), en la pluma que recrea el breve instante en que la mirada reconoce y acompaña la vulnerabilidad del otro, puede sintetizarse el sentido ético del autor. En la proliferación de relatos que se diseminan contra la indiferencia y la falsedad de la historia oficial, en la fusión del “poder mirífico de la literatura” (*El sitio*, 155) con una ética en acción, pueden sintetizarse también la fuerza y la actualidad de esta novela y de la obra de Goytisolo.

Por continuar y dar nueva vida al “cuento de nunca acabar”, por liberar “todos los discursos opuestos a la normalidad dominante”, por esa lengua que “nace, brinca, se extiende, trepa, se ahíla”; por ofrecernos la hospitalidad de sus “ingrávidos edificios sonoros” en destrucción y deconstrucción perpetua, y alojar en ellos lo mismo al cuentista maravilloso que al ángel caído, que a los sitiados por la guerra, la historia y el silencio, la obra de Goytisolo es una escritura viva, que recobra y actualiza el sentido iluminador del diálogo, la magia del relato.

Por su sentido ético y su coherencia, el conjunto de su obra entronca con la gran literatura necesaria, la de Fernando de Rojas, Cervantes, Larra, y también la de Américo Castro, Said y Sontag. Por su capacidad de extrañamiento ante el mundo, por su mirada y escucha de la figura, voz y deseo del otro, Goytisolo es uno de los intelectuales que hoy nos ofrecen vías de entrada para seguir inquiriendo ¿qué país, qué mundo es éste?, y proseguir la necesaria exploración del palimpsesto, la imprescindible escucha de las voces de la plaza.

**LECTURE SYMPTOMATIQUE DES REPRÉSENTATIONS DE  
LA VILLE-LABYRINTHE DANS *SEÑAS DE IDENTIDAD*  
DE JUAN GOYTISOLO**

Annie BUSSIÈRE

La figure du labyrinthe convoque le mythe grec selon lequel le roi Minos fit construire par l'architecte Dédale une prison pour enfermer le Minotaure, fils de Pasiphaé et du taureau, à qui de jeunes Athéniens étaient régulièrement livrés en pâture. Pour complaire à Ariane, amoureuse de Thésée, Dédale fournit au héros le peloton qui l'aidera à ressortir de cette construction trompeuse après l'affrontement au Monstre. Le labyrinthe, lieu énigmatique, parcours inextricable, est la représentation spatiale de la notion d'aporie, du problème soit insoluble, soit contenant en lui-même sa propre solution. Il suppose un centre caché et, pour y arriver, un itinéraire tortueux, sinueux et infini dans ses détours et entrelacs. Il inscrit la figure double du cercle et de la spirale, ou encore de la fermeture et de l'ouverture, ce qui définit deux rythmes de parcours contrastés : l'accélération dynamique vs le ralenti et le différé. En bref, le labyrinthe convoque deux notions contraires : l'échec d'un parcours empêché et/ou la réussite d'une épreuve initiatique.

**Les aventures du héros dans le labyrinthe urbain**

Dans *Señas de identidad*<sup>1</sup>, les représentations de Paris, dont la temporalité se réfère aux années 53-63, présentent à première vue une

<sup>1</sup>. L'édition utilisée est *Señas de identidad*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

configuration labyrinthique, comme d'ailleurs celles de Barcelone et de Venise ; en témoignent le lacs de ruelles enchevêtrées du Barrio Chino et du Barrio Antiguo, ainsi que le réseau confus de voies convergeant vers une place centrale (Place de la Bastille), sans parler bien sûr du dédale de la Sérénissime.

L'espace parisien qui nous intéresse plus particulièrement aujourd'hui est structuré sur une opposition entre les quartiers populaires de la rive droite et ceux de la rive gauche ; les premiers, situés autour la place de la Bastille, du boulevard Richard Lenoir et du canal Saint-Martin, où se déroule l'épisode du toboggan, moment clef du récit, sont associés à la Révolution de 1789 ; le quartier du boulevard de la Chapelle fréquenté par les travailleurs arabes émigrés et le studio de la rue Vieille du Temple où demeurent Alvaro et Dolores figurent également dans cet ensemble. Pour ce qui est des seconds, sur l'autre rive, c'est essentiellement le quartier Latin qui est évoqué : rue de la Huchette, St-Germain-des-Prés, les cafés et les terrasses fréquentés par les intellectuels sympathisants de la lutte anti-franquiste, par les étudiants désœuvrés et quelques jeunes touristes étrangères. La pension de Mme de Heredia se trouve dans cette zone ; le café de Mme Berger, à mi-chemin entre le pont Neuf et le carrefour de l'Odéon recueille depuis 1936 les vagues successives d'exilés espagnols qui s'y réunissent pour évoquer leur passé de lutte anti-franquiste. C'est le parcours initiatique de Alvaro depuis Barcelone jusqu'à Paris, en passant par les villes européennes Venise, Genève et Monaco, qui va donner sens à ces données spatio-temporelles et mettre en évidence les liens signifiants qui les unissent. L'errance du personnage à travers l'espace urbain parisien dessine la figure du labyrinthe ; elle est rythmée par des épisodes de quête et de rencontre associés au motif de la syncope. La quête est celle du centre caché, la rencontre est celle du héros Alvaro/Thésée avec le monstre Minotaure. Selon les deux modalités signalées antérieurement, la quête qui s'éternise et ne débouche pas sur la rencontre configure un labyrinthe sans issue, au contraire, celle qui s'ouvre sur la rencontre donne accès à un labyrinthe productif ; c'est ce que je vais essayer de montrer dans ce qui suit.

En 1956, Alvaro quitte l'Espagne pour s'installer à Paris. Il est taraudé par la culpabilité, obsédé par l'idée qu'il a trahi ses amis, ceux qui ont choisi de poursuivre sur place la résistance anti-franquiste. Il ne trouve pas auprès des intellectuels parisiens l'aide nécessaire pour soutenir la lutte. Le café de Mme Berger, fréquenté par les exilés, lui apparaît comme

une scène de théâtre coupée de la réalité et de l'avenir, où ses compatriotes monologuent interminablement sans écouter jamais le soliloque de leurs camarades. Brandissant une rhétorique creuse, ils ruminent leurs exploits passés et prévoient la chute imminente de Franco. Pour Alvaro, ce lieu clos et confiné est un labyrinthe sans issue où il peut lire l'échec de la lutte historique contre la dictature et son propre échec, car, en choisissant l'exil, il a refusé de s'engager véritablement dans le combat aux côtés de ses amis espagnols.

Ce labyrinthe historique est redoublé par le labyrinthe amoureux et l'échec de sa relation avec Dolores. Le long épisode de quête dans les rues de Paris s'avère sans issue pour Alvaro. Pourtant la rencontre avec Dolores est sur le point d'avoir lieu dans la pension de Mme de Heredia ; les battements de cœur précipités qui précèdent la syncope du coup de foudre sont des symptômes indéniables. Mais le vertige émotionnel associé à la spirale dynamique du labyrinthe ouvert, se fige dans les lourdes tentures et les effets théâtraux de la pension de la vieille dame, se pétrifie dans les lieux communs littéraires de la passion. A l'accélération du mouvement succède la morosité du ralenti : (*Fundidos los dos en un solo arpegio larguísimo, insostenible (...) los ojos naufragaban, brillantes, enfrente de los tuyos.* p. 325)

Ainsi donc, la quête de Alvaro se perd dans les reflets narcissiques des miroirs de la pension de Mme de Heredia, du studio de la rue Vieille du Temple et de la lagune de Venise, placés sous le signe du parcours empêché, du labyrinthe sans issue : *Aquella Venecia arisca y fría, sumtuosamente irreal entre la niebla os reflejaba como un espejo de turbio azogue.* (p. 358) Les ruelles de Venise, la ville des clichés amoureux, trament un *denso y alambicado laberinto* dans lequel les amants se cherchent et se perdent au son des cloches qui sonnent le glas. Accablé par le sentiment de ce double échec, Alvaro débouche place de la Bastille, après une longue errance dans les rues de Paris. Il est habité par l'idée du suicide (pp. 355-356). Dans un montage *cut* mimant le vide de la syncope, le récit se poursuit avec le réveil du narrateur dans la salle commune de l'Hôpital Saint-Antoine parmi les pauvres, les travailleurs émigrés et les parias. Il est encore sous l'effet du vertige provoqué par la spirale du toboggan (*la sala del hospital giraba y giraba alrededor de ti*) ; à ses côtés, Dolores sourit avec la tendresse d'une mère. Il n'a plus de passé, il renaît à 32 ans *sin señas de identidad*, après avoir vécu la Passion (pp. 366-367). Alvaro est donc parvenu au centre du labyrinthe, demeure

du Minotaure et la rencontre avec le monstre a bien eu lieu. Pour s'en persuader et pour comprendre la signification de cette syncope élidée dans le récit, il suffit de dévider le peloton d'Ariane, de revenir sur nos pas et de nous arrêter sur deux rencontres : celle avec Jerónimo, en Espagne, durant l'adolescence de Alvaro et plus tard, celle avec l'Arabe, à Paris ; toutes deux développent un épisode de malaise cardiaque, la seconde associe à ce dernier le motif des moustaches en forme de cornes de Minotaure.

Jerónimo est un ouvrier agricole émigré en Catalogne qui travaille sur les terres de la famille de Alvaro. Il vient du Sud, son identité reste mystérieuse; en fait, il est engagé dans la résistance anti-franquiste, comme le laisse entendre une petite phrase laconique du texte. La rencontre entre Alvaro et Jerónimo est précédée d'une quête (*A medianoche, atravesar el fantasmal pasillo, correr el cerrojo, discurrir calladamente por el jardín (...) encontrarlo a él*). Les effets de la rencontre sur Alvaro sont comparables à ceux de la syncope sur le toboggan (*en un segundo el universo entero zozobró*), les symptômes de la Passion affectent son cœur (*un aleteo en el corazón que persistía al cabo de los años*, p. 49). La longue quête qui précède la rencontre s'effectue sur le mode du ralenti, elle est suivie par la brusque accélération des battements cardiaques, comme dans la rencontre avec Dolores, si ce n'est que dans ce cas, rien ne se fige et tout bascule.

Du portrait de Jerónimo on retiendra la virilité animale, le teint brun contraire aux canons de pureté raciale, sa condition de travailleur exploité et rebelle, autant de traits qui font de lui le frère des anarchistes de Barcelone (1936) et des noirs et mulâtres de la Cuba de Fidel Castro rencontrés plus tard par Alvaro juste avant la syncope sur le toboggan (*Hombria y aspereza terapéuticas que, meses atrás, habías hallado entre negros y mulatos de la Habana perseguido tú por un amor adolescente que era como el presagio del síncope en el Bd R. Lenoir*, p. 28). Après la disparition de Jerónimo, l'adolescent lui invente une fin christique : *Había muerto para todos y cada uno de vosotros*. Le texte donc établit un lien analogique entre la mort/résurrection de Jerónimo et celle de Alvaro, sur le toboggan de la Bastille.

L'épisode de l'arabe dans le labyrinthe parisien (pp. 339-340) convoque également la figure de la quête/ rencontre suivie de la syncope. En fait, cette rencontre en cache une autre ; je serais tentée de dire en cette occasion qu'un métro en cache un autre, comme nous allons le voir.

Le souvenir de la rencontre avec l'arabe revient à la mémoire de Alvaro alors qu'en compagnie de Dolores il tente de reconstituer son passé à l'aide de l'atlas et de l'album photos. Un souvenir surgit donc, puis un autre, à l'intérieur du précédent. Alvaro suit un Arabe, dans les rues de Paris; au cours de cette filature pareille à une quête/enquête, il adopte la position du voyeur qui lui est chère. Le lecteur, pour sa part, mènera sa propre enquête et relèvera un certain nombre d'indices susceptibles de rapprocher cet épisode de celui du toboggan de la Bastille, en particulier, un même espace urbain, le Paris industriel du canal Saint-Martin, un même type d'individu, "un métèque" comme le gitan de la Bastille qui s'impose par sa prestance, comme Jerónimo (*su presencia discreta gobierna la calle*); comme ce dernier, il porte des moustaches qu'il caresse entre le pouce et l'index.

Pourtant la rencontre n'aura pas lieu, elle se limitera à un bref échange de regards interrompu par le bruit du métro aérien qui évoque pour le narrateur un autre souvenir; ce dernier se substitue au précédent et vient au premier plan, dans un effet de fondu enchaîné : il s'agit de la rencontre avec un inconnu dans un petit hôtel du quartier; l'éjaculation avait coïncidé avec les trépidations du métro. C'est avec nostalgie que Alvaro évoque ce souvenir, car depuis, pense-t-il, l'événement ne s'est pas reproduit : (*no has vuelto a probar jamás*). Sur cette réflexion, le souvenir de l'arabe revient au premier plan, puis une parenthèse interrompt le récit, plaçant explicitement les deux souvenirs sous le signe de Jerónimo (*Como necesario horizonte para ti, el rostro de Jerónimo, de las sucesivas reencarnaciones de Jerónimo en algún rostro delicado e imperioso, soñador y violento*).

L'analyse de ces trois rencontres - celles de Jerónimo, de l'arabe et de l'inconnu - nous fournissent de nombreux éléments pour répondre à la question suivante : qui le narrateur rencontre-t-il place de la Bastille ? En quoi la figure du Minotaure est-elle convoquée ?

L'épisode, on s'en souvient, est scindé en deux séquences<sup>2</sup>. Lorsqu'il parvient place de la Bastille, après une longue errance au cours de laquelle il cherche une issue au labyrinthe qui l'enferme, au sentiment d'échec qui l'accable, Alvaro découvre la fête foraine installée sur le trottoir, entre la bouche du métro et le canal Saint-Martin. Au centre se dresse la colonne surmontée du petit génie de la liberté. Brusquement, il est envahi

2. Première séquence : pp. 182-183, deuxième séquence : pp. 365-367.

par l'idée du suicide (*violenta, imperiosa, la idea destructiva te fulminó como una revelación*). En proie à la nausée et perdu parmi la foule il aperçoit une annonce libellée comme suit :

*I franc le voyage*

*Fragiles du cœur s'abstenir*

L'invitation au voyage est faite par un homme *de tez morena y bigotes torcidos*. Des jeunes garçons font la queue devant la baraque foraine. Le voyage annoncé fait palpiter le cœur trois fois plus vite. Au moment d'entrer, Alvaro ressent les premiers symptômes de la syncope (*las sienas te punzaban, la frente te dolía, el corazón te palpitaba*). A son tour, il paye et il entre. Le lecteur n'en saura pas plus et il lui faudra attendre la seconde séquence (p. 365) pour tenter de percer le mystère de ce voyage dangereux. Dans cette dernière séquence, un gros plan sur la place de la Bastille est suivi, en montage cut, on l'a vu, par le réveil d'Alvaro à l'hôpital Saint-Antoine. L'épisode de la syncope est élidé et il revient donc au lecteur de combler l'ellipse du récit en superposant les trois rencontres, celle de Jerónimo, celle de l'arabe, et celle du gitan. Alors dans la case vide de la syncope vient s'emboîter la parenthèse allusive de la rencontre avec l'inconnu. Cette interprétation de la syncope sur le toboggan comme un acte homosexuel, déviant par rapport à la norme<sup>3</sup>, est encore étayée par l'allusion au marquis de Sade, *el transgresor de leyes injustas (...) liberado de sus grilletes por la multitud iconoclasta*, et par les connotations phalliques indexant la colonne surmontée par le petit génie de la liberté (*la columna se yergue en medio, robusta y maciza, rematada con un genio esbelto, ingrávulo*). Par ailleurs, la place, associée au peuple français révolté de 1789, convoque dans le même temps la figure des insurgés de 1936 à Barcelone et, par conséquent, celle de Jerónimo, engagé dans la lutte anti-franquiste.

Au terme de ce parcours de lecture, donc, la place de la Bastille apparaît bien comme le centre d'un labyrinthe spatio-temporel (*calles, bulevares, avenidas se dan cita en ella, convergen en ella y la informan varios siglos de historia*), qui se développe selon la modalité dynamique de la spirale vertigineuse, *la vertiginosa circulación de los automóviles* (p. 182). Au centre du labyrinthe, Alvaro rencontre le Minotaure, c'est-à-dire une des multiples réincarnations de Jerónimo, le rebelle du Sud. Il porte des moustaches en forme de cornes de taureau et son étreinte provoque "la petite mort" sous la forme d'une syncope. Cette dernière suppo-

<sup>3</sup>. Dans le contexte social des années 1960.

se une rupture totale par rapport à son passé, un abîme creusé entre son milieu bourgeois et lui-même (*el foso abierto entre tú y ellos: tal era el margen, espacioso, de tu libertad*). Le voyage qui fait battre le cœur deux fois plus vite est donc un voyage initiatique dont le mentor est le gitan, avatar de Jerónimo. Alvaro sort du labyrinthe transformé, il renaît à une autre vie dans la salle commune, abandonnant son rôle de spectateur pour s'immerger dans la misère humaine.

L'épisode de la rencontre de Alvaro et du Minotaure se répète dans *Reivindicación del Conde don Julián*<sup>4</sup>, dans une séquence qui apporte retrospectivement un éclairage significatif du récit de la syncope (p. 230). La cabane du chantier au centre du labyrinthe figure l'ancre du monstre où l'enfant Alvaro parvient au terme d'une longue quête, après avoir erré dans les dédales de la ville arabe (*hacia dentro, hacia dentro: en la atmósfera algodonosa y quieta, por los recovecos del urbano laberinto: como en la galería de espejos de una feria*), précédé de son mentor Tariq, avatar de Jerónimo, du gitan, de l'arabe, de l'inconnu, *los felinos ojos brillantes bajo las guías de los mostachos* (p. 89). L'étreinte avec le Minotaure, qualifiée de *símbiosis fulmínea* produit sur Alvaro les mêmes effets de mort-renaissance que dans l'épisode du toboggan.

### Les aventures du récit ou l'homotextualité

Je me propose de montrer dans cette deuxième partie que l'épisode de la syncope sur le toboggan de la place de la Bastille met en scène l'acte d'écriture et le fonctionnement du récit, si bien que l'on peut dire, en reprenant une phrase célèbre du critique Jean Ricardou, que le récit des aventures du personnage met en abyme les aventures du récit.

L'analogie entre l'espace urbain et l'espace textuel, entre la ville et le livre s'affirme tout au long de l'œuvre de Juan Goytisolo depuis *Señas de identidad*. Dans *Paisajes después de la batalla*, par exemple, l'équivalence est explicite : *puedes callejear escribir extraviarte en el doble espacio de la cives y el libro inventar trayectos laberínticos desorientarte* (p. 192)<sup>5</sup>

C'est ainsi que le récit de la drague dans les rues de Paris qui s'articule, comme on a pu le voir, sur les deux épisodes de la quête et de la rencontre figure les aventures de l'écriture. On se souviendra que

<sup>4</sup>. *Reivindicación del conde don Julián*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1970.

<sup>5</sup>. *Paisajes después de la batalla*, Barcelona, Montesinos Editor, 1<sup>re</sup> edición, 1982.

<sup>6</sup>. *Juan sin tierra*, Barcelona, Seix Barral, 1<sup>re</sup> edición 1975.

plusieurs fragments de *Juan sin Tierra*<sup>6</sup> dessinent le double parcours urbain et textuel et le commentent ; cela n'est pas pour nous étonner, car *Juan sin Tierra*, dans la tradition cervantine, de façon plus radicale que *Conde don Julián* et à fortiori plus explicite que *Señas*, pratique la réflexion sur le processus de l'écriture, d'où l'intérêt de relire *Señas* à la lumière de ce texte postérieur. Un autre thème largement présent dans *Juan sin tierra* est celui de l'autonomie de l'objet littéraire qui se conjugue au thème de la sexualité entendue comme élément constitutif de l'écriture. Il convient de resituer la revendication de l'autonomie de l'objet littéraire par rapport au réel dans le contexte des années 50-60, du Nouveau Roman, de la Nouvelle Critique ressourcée à la linguistique et à la psychanalyse.

Dans *Juan sin Tierra*, cette autonomie est revendiquée en ces termes : *autonomía del objeto literario: estructura verbal con sus propias relaciones internas, lenguaje percibido en sí mismo y no como intercesor transparente de un mundo ajeno, exterior* (p.297). Cette posture implique le rôle décisif de la sexualité dans l'acte d'écriture (*conmutando la anomalía semántica en núcleo generador de poesía y aunando de golpe, en polisémico acorde, sexualidad y escritura*, ou encore : *la secreta ecuación de tu doble desvío: manipulación improductiva (onanista) de la palabra escrita, ejercicio autosuficiente (poético) del goce ilegal*). On relèvera dans ce discours une intrication totale des deux champs, textuel et sexuel, comme dans cet autre passage de *Juan sin Tierra* dans lequel le narrateur fait l'éloge du plaisir solitaire de l'écriture : *diferir indefinidamente el orgasmo, consumir sin medida tu propia energía, abolir la obstinada avaricia del orden real: abandonándote a la aleatoria inspiración que guía tus pasos en sus festivos dominicales periplos: por Ghardaïa, Istanbul o Fez: Belleville Barbés o la Gare du Nord: cuando ave cetrera que otea la presa, te internas en los laberintos de la selva urbana con la avizora prontitud del neblí*: (p. 282)

Le texte, on le voit, trace une analogie entre deux pratiques déviantes : dans les deux cas, il s'agit de prolonger les préliminaires ou prémices (la quête ) et de retarder l'orgasme et/ou la signification (la rencontre), en suivant des trajets aléatoires dans le labyrinthe de la ville et/ou du livre. On retrouvera dans *Disidencias*<sup>7</sup>, à propos de Lezama Lima, l'idée selon laquelle le jeu littéraire, comme le jeu érotique, relève du différé et doit *aplazar el momento del orgasmo* (p. 270). Cela suppose à la fois une sexualité qui refuse de se couler dans le schéma œdipien aux

7. *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

visées procréatrices, soumis à un ordre moral et social répressif, et une écriture qui fonctionne massivement sur la fonction poétique, c'est-à-dire sur les figures de rhétorique, la métonymie et la métaphore, rejetant l'usage de la fonction référentielle tel qu'il est pratiqué dans la communication utilitaire, afin de libérer le signifiant du signifié despotique. Dans cette écriture que je qualifierai de labyrinthique, la signification n'emprunte jamais des trajets rectilignes, elle est toujours différée, renvoyée d'un signifiant à l'autre, en suivant les chemins qui bifurquent, sur le mode de la drague.

Dans *Juan sin tierra*, le narrateur poursuit en ces termes l'éloge du plaisir solitaire de l'écriture : *presto a la súbita imantación del cuerpo que atraerá irresistiblemente el tuyo y os acoplará con fuerza magnética como palabras unidas por el poeta en versátil conjunción fugaz: transformando desvío semántico en chispas voltaicas, a espaldas de la lógica y su desprecio ruin: hasta el momento en que las búsquedas paralelas se mezclan, el verbo deviene carne y la amorosa cópula alumbra como una esplendente metáfora*. On observe une réversibilité totale des termes, tout au long du fragment, qui fait tourner *la amorosa cópula* et *la esplendente metáfora* dans les fonctions de métaphorisant et de métaphorisé. C'est au moment où a lieu la rencontre entre les deux quêtes parallèles, la quête amoureuse et celle de l'écriture, que se produit l'orgasme métaphorique ou la métaphore orgasmatique.

A cette écriture labyrinthique correspond une lecture du même type. Dans un fragment où le modèle adopté est le *callejón fesi*, le narrateur de *Juan sin tierra* suggère au lecteur de s'enfoncer dans le dédale alambiqué des couloirs et des ruelles, *itinerarios dudosos, periplos inciertos por una maraña inextricable de callejuelas*. Il se présente comme le nouveau Dédale et se propose de construire *nuevas e insidiosas arquitecturas* dans le but de séduire et de captiver le lecteur, de lui apprendre à douter (p. 135).

Si l'on revient sur l'épisode de la syncope, dans *Señas de identidad*, on en comprendra toute la signification. Il s'agit bien d'une rupture totale au double plan des pratiques sexuelles et scripturales. Le non-dit de l'épisode censuré fait trou dans le récit, à la façon d'une syncope, de sorte que seul le jeu de la métaphore et de la métonymie pourra suturer ce vide. Nous voyons comment, dans ce trajet labyrinthique, la signification est renvoyée d'un signifiant à l'autre, de l'épisode du toboggan à celui de l'arabe, à celui de l'inconnu, pour revenir au premier. Ce déplacement

métonymique organise le différé ou la quête et s'articule, là aussi, sur la rencontre, au carrefour des sens, des trajets et des syncopes, là où s'engendre la signification. Nous assistons dans *Señas de identidad* au lent travail de gestation d'une écriture nouvelle, en rupture avec les canons du réalisme et avec la production antérieure de Juan Goytisolo qui lui-même présente *Señas* comme l'un de ses premiers romans adultes. Cette écriture va s'affirmer dans *Conde Don Julián* pour attendre son point ultime d'élaboration dans *Las Virtudes del pájaro solitario* (1988), texte d'une grande complexité et d'une cohérence absolue, exigeant vis-à-vis du lecteur qu'il enjoint de se perdre dans le labyrinthe, avec la promesse de se retrouver enrichi et nourri par la rencontre avec l'Autre.

Pour ce qui est de *Señas de identidad*, au terme d'une quête lente et difficile, le chapitre VII semble pris dans la spirale vertigineuse du labyrinthe ouvert, dans l'accélération du processus métaphorique. Alvaro a refermé l'atlas et l'album photos, il n'est plus tenu de se soumettre aux diktats du réalisme, il est libre de *suivre les menées du signifiant*, pour reprendre une formule célèbre de Jacques Lacan. Dans *Señas de identidad*, la syncope qui se répète et vient en place d'un non-dit présente les caractéristiques du symptôme si, comme le dit Lacan, le symptôme est une métaphore inconsciente qui renvoie à toute la chaîne des signifiants de l'inconscient. Pour déchiffrer le symptôme, il convient de remonter du gitan, à l'arabe, à l'inconnu, à Jerónimo et, en deçà, au refoulé originaire. Dans le discours du sujet, le symptôme-métaphore se situe bien au carrefour des sens, au centre du réseau intriqué des signifiants, il survient au cours d'une quête métonymique que sous-tend le désir du sujet.

Pour conclure, je dirai que l'épisode de la syncope sur le toboggan de la place de la Bastille, au cœur du Paris révolutionnaire, nous introduit bien à la lecture d'une écriture labyrinthique qui émerge dans *Señas de identidad* et s'affirme dans les textes postérieurs. Ce texte nous propose la figure du labyrinthe urbain parisien comme espace de mise en scène des aventures du héros et simultanément des aventures du texte.

## II - Varia

**DESDE LAS MONTAÑAS DEL SURESTE MEXICANO.  
B. TRAVEN Y EL SUBCOMANDANTE MARCOS:  
¿UN MISMO DISCURSO IDEOLÓGICO?**

*Monique SARFATI-ARNAUD  
Université de Montréal*

A primera vista, pareciera algo incongruente, hasta anacrónico, poner en paralelo a dos personalidades tan distintas como, de un lado, el supermediático Marcos quien firma todos sus documentos y comunicados de la siguiente manera: «Desde las montañas del sureste mexicano, el subcomandante insurgente Marcos» y, del otro, B. Traven, el escritor más enigmático y enemigo de toda manifestación publicitaria que ha conocido el siglo XX. En efecto, ¿qué tipo de relación puede haber entre un escritor que redacta en alemán o/y en inglés y cuya producción narrativa se da principalmente entre 1926 y 1940 y un joven mexicano que sale de la sombra el 1° de enero de 1994 bajo el seudónimo de subcomandante insurgente Marcos y que inunda el planeta con sus crónicas y comunicados?

El primer punto de contacto evidente entre Traven y Marcos es, sin lugar a dudas, su indefectible apego al Estado de Chiapas así como su particular fascinación por la Selva Lacandona, cuna mítica de la civilización pasada, llamada recientemente la «meca de la utopía» debido a las frecuentes romerías de mexicanos y extranjeros que a ella acuden. Como bien apunta Jesús Morales Bermúdez eso significa que “la selva se ha vuelto un espacio de las confluencias humanas, de ideas, de tradiciones.

El espacio para la construcción del hombre verdadero”.

Pero detrás de la innegable atracción que este espacio produce en el imaginario occidental que lo percibe todavía como un espacio virgen y misterioso, existe otra realidad que nos revelan tanto Traven a través de su obra antropológica *Tierra de la primavera* (1928) y de sus seis novelas conocidas bajo el nombre de “ciclo de la caoba” como el subcomandante Marcos en sus variadas obras publicadas a raíz de la rebelión zapatista. A pesar de la distancia que separa la producción narrativa de ambos autores, destaca en sus obras una misma voluntad por denunciar la explotación y las insostenibles condiciones de vida del sector más marginado de la población del estado, los campesinos indígenas.

En este trabajo tratamos de ver en qué medida la producción discursiva del subcomandante Marcos puede ser interpretada como una relectura contextualizada, tanto política como estéticamente, de la obra de Traven y de qué manera ambos autores recurren a la mitología de los antiguos mayas como estrategia discursiva.

Si bien es cierto que entre las reivindicaciones y acciones del uno como del otro se cuentan más de cincuenta años es decir, cerca de diez sexenios en la vida política del país, nos parece sin embargo legítimo preguntar cuáles grandes cambios estéticos y nuevos proyectos culturales se han realizado en ese riquísimo y paupérrimo estado de la república mexicana durante tan largo periodo. Por otra parte, cabe interrogarse sobre las estrategias discursivas escogidas por ambos autores para lograr un cambio social en esta región del país.

En primer lugar, nos han llamado la atención las numerosas similitudes, por no decir coincidencias extrañas entre las trayectorias biográficas de Traven y de Marcos:

- Ya hemos aludido en el comienzo de este trabajo al misterio con el que se rodeó Traven desde su llegada a México en 1924 hasta su muerte en el DF en 1969. Su empeño en ocultar su verdadera identidad dio lugar a que tanto en la prensa sensacionalista como en ensayos eruditos se hicieran las más extravagantes especulaciones: se ha dicho que bajo el seudónimo B. Traven se ocultaban entre otras personalidades, Jack London, Ambrose Bierce, el presidente Adolfo López Mateos –entonces secretario de estado–, su hermana Esperanza López Mateos, el arqueólogo danés Frans Blom, un leproso que sólo se dejaba ver con el rostro

vendado, un ex esclavo negro así como otros muchos personajes según los rumores de la época hasta su muerte cuando, por fin, fue revelada su verdadera identidad. Su viuda confirmó que bajo el seudónimo B. Traven se ocultaba el intelectual alemán Ret Marut.

En el caso del subcomandante Marcos, si bien se ha hecho famosa en el mundo entero la imagen del hombre del pasamontañas fumando la pipa, las especulaciones acerca de quién se ocultaba detrás de esa máscara son mucho más vagas que las que se hicieron en torno a Traven. Por ejemplo, se dijo que era un ornitólogo franco-venezolano, un alto funcionario de telecomunicaciones, un activista vinculado a la guerrilla peruana de Sendero Luminoso, un jesuita, el hijo de un antiguo gobernador de Chiapas y algunos otros personajes más. También hubo especulación por parte de los mismos indígenas de Chiapas con quienes compartía su vida y que lo integraron en su cultura inventando un mito: cuentan que sería el hijo de un “gringo” integrado en la comunidad maya, casado con una indígena con quien tuvo dos mellizos. Al morir los dos padres, los hijos fueron enviados a los seis años a Suiza donde fueron educados. Uno de ellos murió mientras que el otro, Marcos, regresó a su comunidad cuya lengua no había olvidado y fue reconocido como uno de ellos. En el capítulo “Currículum vitae” del libro *Yo, Marcos* compilado por Marta Durán de Huerta, él mismo declarará sin más rodeos y con el tono burlón que se le conoce: «Soy mexicano como cualquier otro. El estado en donde yo nací está ubicado entre el Río Bravo al norte y el Río Suchiate al sur; y entre el Océano Atlántico al este y el Océano Pacífico al oeste». Luego añadiría: «Si quieren saber qué rostro hay tras el pasamontañas, es muy sencillo: tomen un espejo y véanlo». Para Marcos, el pasamontañas que, en un principio, sólo tenía una función utilitaria, tomó la de ocultar su identidad dando nacimiento a una figura con la cual podían identificarse tanto los desheredados como cualquier mexicano o cualquier hombre deseoso de justicia. “Cualquier mexicano puede llevar el pasamontañas y volverse Marcos”.

Frente a la voluntad de ambos autores de ocultar su verdadera identidad bajo un seudónimo no faltaron quienes, frustrados por no descubrir el enigma, dirían acerca de Traven que “una persona que se ocultaba de la opinión pública, seguramente habría cometido un delito para el que la ley no señalaba ningún plazo de prescripción y en cuyo caso todos los países, México incluido, reconocían los tratados de extradición: el asesinato”.

En el caso de Marcos, según las declaraciones del gobierno mexicano, si oculta el rostro no es porque sea modesto, honrado, o porque realmente no quiera ser un caudillo, lo oculta porque esconde algo en su pasado, algo con lo que se le puede desprestigiar. “Si averiguamos cuál es su rostro vamos a averiguar esa parte oculta en su pasado, la explotamos bien publicitariamente, la presentamos a la opinión pública y entonces el mito de Marcos se derrumbaría”. Un año apenas después de la fulgurante aparición en el escenario político de Marcos, el propio presidente Ernesto Zedillo revelaba no sin cierto tono triunfalista en una emisión televisada en directo la verdadera identidad de Marcos: Rafael Sebastián Guillén Vicente, nacido en 1957. Esta revelación oficial no impidió que Marcos siguiera ocultándose detrás de su pasamontañas.

- Otro punto común entre ambos es el puerto Tampico del estado Tamaulipas.

Hoy se sabe que Rafael Sebastián Guillén, alias el subcomandante Marcos, nació en Tampico donde aún viven sus padres.

En este mismo puerto fue donde desembarcó Traven cuando llegó a México en 1924. Se radicó durante varios años en esta ciudad antes de emprender su viaje al “desierto de la soledad” o sea, la Selva Lacandona. Frente al acoso mediático que sufrió hasta su muerte, este sujeto migrante que fue Traven se volvió proteico presentándose bajo más de veinte nombres en su mayoría anglosajones o alemanes, y prohibió cuanto pudo que le sacaran fotografías.

También Marcos, en alguna ocasión, declaró que no le gustaba que le tomaran fotos de no ser con su pasamontañas cuyo valor ideológico era ya evidente.

Aunque ya nadie dudaba de su verdadera identidad, ambos siguieron negándola (Traven hasta su muerte) y deseando ante todo aparecer como hombres sin rostro, sin nombre, sin pasado.

- Era de suponer que el misterio del que se rodearon, avivó aún más la curiosidad de sus perseguidores. La reacción de Marcos frente a tal asedio tiene mucho que ver con la declaración escrita que haría Traven a su llegada a México. En su diario, Traven apuntaba el 26 de julio de 1924 «The Bavarian of Munich is dead» lo que significaba que Ret Marut debía desaparecer definitivamente para dar vida al escritor B. Traven.

Marcos, por su parte, no vacilará en declarar en un comunicado dirigido al presidente Ernesto Zedillo que «Marcos no existe, murió al nacer el 1° de enero de 1994», fórmula ambigua en la opinión del soció-

logo Yvon Le Bot ya que “esquiva la pregunta y recalca la inutilidad de especular en torno a su identidad”.

Como vemos, ambos declaran su muerte simbólica. La de Marcos lo llevará a utilizar otra fórmula lúdica pero a la vez muy cargada ideológicamente “Detrás de nosotros estamos ustedes”, fórmula que sirve de título a su última obra y que se hace eco de otra fórmula célebre pronunciada por la comandante Ana María “Nosotros somos ustedes”. Traven siguió ocultando su verdadera identidad hasta su muerte en 1969; unos días antes de morir declaraba en su testamento que era Traven Torsvan Croves, siendo B. Traven un seudónimo literario.

- En los datos biográficos consultados, hemos podido comprobar que tanto Ret Marut, cuando vivía en Alemania, como Rafael Guillén cuando estudiaba en la UNAM, se habían dedicado al arte dramático. Aparte de darles la oportunidad de entrar en contacto con la literatura moderna y clásica, esta experiencia les habría dado los medios para interpretar luego los distintos papeles que desempeñarían a lo largo de su vida.

- Tanto Traven como Marcos declararán su compromiso indefectible con los campesinos indígenas de Chiapas. Desde luego este compromiso va mucho más allá de la consabida solidaridad del intelectual letrado para con el sector marginado, oprimido y explotado. Ambos tienen un alto nivel de conciencia social. En un número fechado en febrero de 1928 del boletín *Die Büchergilde* se publicó un texto intitulado “Mitteilung” que significa “Comunicado”, en forma de una carta de tres páginas firmada por B. Traven en la cual afirmaba identificarse plenamente con los indígenas:

Conozco el valor, la entrega y los sacrificios –desconocidos e inconcebibles en Europa– con que el indio proletario de México lucha por su liberación, para alcanzar la plena luz del día. Es una lucha de liberación sin par en la historia de la humanidad, ni siquiera en la del proletariado en lucha.

Vale decir que el que escribe esas líneas sabe de qué habla ya que ha ejercido una impresionante variedad de oficios antes de vivir de su escritura: es así como por turno fue “peón, marinero, panadero, pizzador de algodón y gambusino, entre otros. Ha trabajado en los campos petroleros de México y conducido manadas de ganado a destinos lejanos”.

En sus innumerables “comunicados” así como en otros documen-

tos, el subcomandante Marcos recalca también la importancia de respetar al indígena:

Para los compañeros, el tema más importante, y de hecho el detonador de nuestra guerra, es el del respeto a las comunidades indígenas en sus formas de gobierno, sus costumbres para impartir justicia, su cultura, así como la lucha contra la discriminación de la que son objeto y las graves condiciones materiales en que viven.

- Su defensa incondicional del campesino indígena de Chiapas nos lleva a situar a ambos autores en la línea directa de otros famosos defensores del indio inaugurada, en la época de la Conquista, por Gonzalo Guerrero, soldado español quien, después de sobrevivir en un naufragio (ocho años antes de la llegada de Cortés), supo integrarse a una comunidad indígena. Se hizo jefe de guerra de una resistencia maya y murió luego de un enfrentamiento con los españoles. Gonzalo Guerrero quien escogió no regresar con los de su raza (como lo haría Jerónimo de Aguilar su compañero de naufragio) se convirtió así en símbolo de la resistencia contra los españoles, contra la ley del imperio, o sea la ley del más fuerte.

Cuando, en 1995, el subcomandante Marcos contesta la pregunta sobre cómo llegó a Chiapas, dice con su sentido del humor algo desafiante y con el deseo de banalizar lo serio de su situación: “me equivoqué de autobús y caí en la Selva Lacandona. Cuando me di cuenta ahí estaba y ya no pude salir, eso hace once años. Y aquí estoy, otra vez”. ¿Lo habrá trágado la selva? Nadie sabe a ciencia cierta si sigue recluido en ella...

Traven convivió durante largos periodos con los indígenas de la Selva Lacandona después de haber participado, en 1926, en una expedición antropológica en calidad de fotógrafo y bajo el nombre de Traven Torsvan. A raíz de esa experiencia, publicó en 1928 un estudio de factura etnográfica *Land des Frühlings (Tierra de la primavera)* que, curiosamente, sólo fue traducido al español en 1996 cuando, como observa Marcos: “Ahora que Chiapas nos reventó en la conciencia nacional, muchos y muy variados autores desempolvan su pequeño *Larousse ilustrado*, su *México desconocido*, sus diskets de datos estadísticos o hasta los textos clásicos que vienen desde Bartolomé de Las Casas”. *Tierra de la primavera*, como bien apunta Alberto Vital en su prólogo, quizás podría

servir de guía para entender todo lo que está pasando ahora en este estado de la república que jalonan tan poderosas fuerzas centrífugas. Aunque Traven no haya vivido el resto de su vida en Chiapas, sin embargo, ya muerto, regresó a la “Tierra de la primavera” puesto que sus cenizas fueron esparcidas, tal como él lo había pedido, cerca de la frontera sur del país, sobre el río Jataté en la selva de Chiapas.

Dentro de esta lista de los defensores del indígena, no se puede dejar de citar al padre Bartolomé de Las Casas, primer obispo de Chiapas quien debió luchar contra los terratenientes españoles y acabó en la cárcel antes de regresar a España.

Vale mencionar aquí la opinión de Antonio García de León, especialista sobre la cuestión del Chiapas, acerca de la obra y el compromiso de estos personajes legendarios y según la cual “gran parte de los impulsores de la nueva conciencia de los pueblos indios...no son en realidad indios”. Efectivamente, ni Gonzalo Guerrero, ni Bartolomé de Las Casas, ni B. Traven, ni el obispo Samuel Ruiz García, ni el subcomandante Marcos eran o son indígenas. Quizás eso explique que ellos hayan tenido o tengan todavía que ser reconocidos por las mismas comunidades autóctonas de las cuales pretenden ser sus portavoces.

- Tanto Traven como Marcos privilegian el discurso como arma de combate : B. Traven, por medio de sus novelas y sus cuentos traducidos en más de treinta idiomas, ataca con singular virulencia todas las instituciones pasadas y presentes de un México en convulsión. En cuanto al subcomandante Marcos, lo hace inundando el planeta *via* el Web o el correo electrónico, con sus comunicados, textos, análisis, cuentos, parábolas o poesías. En su libro *Marcos. La dignité rebelle*, Ignacio Ramonet escribe «qu’il pratique, avec une maîtrise stupéfiante, la guerre des signes, le combat symbolique, la guérilla sémiologique».

También los dos manejan con destreza la ironía como otra arma de lucha. Por ejemplo, en la revista *El ladrillero* a la que nos referiremos más tarde, los números 18 y 19 llevan el mismo título: «*En el estado más libre del mundo*». La reiteración de este sintagma titular a lo largo del texto sugiere la voluntad por parte del sujeto hablante de convencer al interlocutor implícito de que tal aseveración debe ser interpretada de otra manera, sin otro fin que su adhesión a la consideración siguiente:

Este es realmente el estado más libre del mundo: usureros y traficantes, ladrones criminales y asesinos de revolucionarios

campan a sus anchas, mientras los trabajadores y revolucionarios son degollados y torturados en las cárceles y prisiones. (79)

En *La carreta* (1930), primera novela del Ciclo de la caoba, después de una escena en la que dos hombres de negocio juegan naipes y apuestan al muchacho de uno de ellos, el narrador hace el siguiente comentario:

En México no se trafica con seres humanos; ningún hombre puede ser comprado y vendido. Esto lo prohíbe la Constitución, en la que se halla asentado además, solemnemente, que cada individuo de la República es un ser humano libre, independiente e inviolable...

Por otra parte, en la obra titulada *EZLN. Documentos y comunicados* en la que se recoge cuanto dijo y escribió el subcomandante Marcos entre el 1º de enero y el 8 de agosto de 1994, abundan los ejemplos del mismo tipo. He aquí uno de ellos sacado del capítulo «Chiapas: el Sureste en dos vientos, una tormenta y una profecía» que empieza de la siguiente forma :

Viento primero

El de arriba

“*Que narra cómo el supremo gobierno se enterneció de la miseria indígena de Chiapas y tuvo a bien dotar a la entidad de hoteles, cárceles, cuarteles y un aeropuerto militar...*” (50)

Como se ve, estos enunciados irónicos que encabezan un capítulo o un párrafo tienen un significado literal y otro, encubierto y no articulado verbalmente, pero que debe ser considerado como su «verdadero» significado. Queda claro que las instancias de enunciación de estos discursos se apropian del discurso del otro (el enemigo) para subvertirlo.

• El pasado político de Ret Marut, alias B. Traven, permite entender mejor las posiciones ideológicas que defiende a través de sus numerosas obras que constituyen una denuncia contra la explotación y el atraso. En efecto, antes de llegar a México, Ret Marut se manifiesta en la vida pública alemana con la publicación en Munich de la revista «*Der*

*Ziegelbrenner*» que significa «El ladrillero» o, más simbólicamente, “para construir un mundo mejor”. Marut aparece como responsable para la redacción, la publicación y la distribución de esta revista. Su primer número sale en 1917 y el último en 1921 cuando ya Marut sólo participaba de forma clandestina a su edición. En total fueron cuarenta números en los cuales él se dedicó a lanzar una campaña de agitación contra los convencionalismos y las iniquidades. La patria, la prensa, el dinero, la economía, el militarismo, el estado, la religión, etc., es decir las diferentes formas del fanatismo ideológico y la estrechez moral del orden capitalista reciben sus correspondientes ladrillazos. Su compromiso antibelicista y revolucionario le llevó a tener un papel especialmente activo en la República de los Consejos de Baviera. Derrotada la revolución por la coalición de nacionalistas y socialdemócratas, Ret Marut es detenido por las guardias blancas. Una casualidad propició su huida. Condenado a muerte en 1919, pasa un tiempo en la clandestinidad hasta que decide abandonar Alemania y desembarca en el puerto de Tampico como ya dijimos, en 1924.

“Con su llegada a México se cumplirá el paso definitivo del militante político al escritor” escribe su viuda Rosa Elena Luján. Pretendemos refutar dicha afirmación a la luz de ciertos datos biográficos proporcionados en el libro de Karl Guthke que además contribuyen a reforzar el paralelo entre él y el subcomandante Marcos:

Desde su llegada al puerto de Tampico en 1924, Traven parece haber encontrado un medio político congenial. Es así como en aquella época Traven frecuentaba a grupos izquierdistas y pudo conocer al activista político nicaraguense Augusto Sandino quien trabajó como mecánico para la Huasteca Petroleum Company en Tampico a partir de 1923, antes de volver a Nicaragua a fines de 1926 para apoyar con sus tropas guerrilleras al candidato a la presidencia Juan Sacasa. Hasta pudo reunir fondos para el revolucionario.

Además, Sandino entró en contacto con organizaciones obreras mexicanas en Tampico, ciudad que en los veinte constituía un centro de la asociación conocida como Obreros Industriales del Mundo (Industrial Workers of the World), un sindicato anarcosindicalista cuyos miembros se denominaban *wobblies*. (295)

No es de extrañar por consiguiente que la obra narrativa de Traven esté construída en torno a un solo proyecto de lucha social. Es esa misma instancia discursiva que no escatimaba las críticas ni la polémica y que sabía manejar tanto la imprecación violenta como la ironía agresiva en los artículos publicados en *El ladrillero* quien se manifiesta de nuevo en las novelas tanto del ciclo de la caoba como las anteriores.

El subcomandante Marcos, por su parte, en las varias ocasiones en que se le preguntó acerca de la formación del EZLN, no negó haberse inspirado en la experiencia de Nicaragua y de El Salvador. Confirma más bien que sus referencias para la construcción de su organización fueron el Frente Sandinista del final de la insurrección de 1979, cuando organizaron las famosas tomas de ciudades así como las acciones militares del FMLN (Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional) antes de que se firmaran los acuerdos de paz.

• En la entrevista que Cristián Calónico realizó con el subcomandante Marcos en noviembre del 95 y que publicó en el 2001 con el título *Marcos: historia y palabra* le hace la siguiente pregunta: “¿Cuál es y ha sido la aportación del EZ al proceso social y político que ha ocurrido en México a partir del 1° de enero del 94?” La respuesta de Marcos fue breve y la presentamos a continuación:

En concreto, la primera aportación es despertar al país del sueño embrutecedor que tenía de su ingreso al primer mundo, en este caso del TLC; la segunda es recordarle al país que tenía historia y que esta historia estaba viva y que estaba por ser aniquilada, que es la cuestión indígena, y que tenía que relacionarse de otra forma con su pasado, que seguía siendo presente. O sea, la permanencia de las comunidades indígenas; la tercera sería que le recordamos a la gente que era posible luchar, que era necesario, pero sobre todo vale la pena hacerlo. Y la cuarta es que agarramos viejas palabras y les dimos su sentido original; palabras como dignidad, como patria, como bandera, como vergüenza, como lucha.

En la última novela del ciclo de la caoba, *El general. Tierra y libertad* (1940), queda claro que la rebeldía resulta la única vía de salida y que el proceso inevitable debe pasar por la resistencia primero y luego por la insurrección. La visión proletarizante de Traven queda evidenciada

en el concepto de “revolución total”: hay que destruir los valores de la burguesía para que puedan pervivir los valores populares. Ya en 1926, con la publicación de su obra *Salario amargo*, Traven ilustraba de manera muy concreta las raíces de todo movimiento de rebeldía:

Una herida de bala, sana. Una herida de chicote nunca sana. Sigue comiendo más y más hondo en la carne, llega al corazón y finalmente al cerebro, liberando un grito que hace temblar a la misma tierra. Un grito de ¡Venganza!

...Yo me hice rebelde y revolucionario a la fuerza. Revolucionario por amor a la justicia, por deseo de ayudar al paria y al desheredado. La indignación ante la injusticia y la crueldad convierte a tantos en revolucionarios, cuanto las prisiones y el hambre. (220)

Es sin embargo en *El general. Tierra y libertad* y en particular a través del profesor, vocero de los sin voces, donde se afirma la inclinación ideológica de Traven acerca de la “Revolución total” y el rechazo de todo gobierno o liderazgo.

En *La rebelión de los colgados* (1936), los líderes son “generales” descalzos sin medallas ni títulos y especialmente sin neurosis de mando ni voluntad de poder.

El subcomandante Marcos sigue las huellas de aquellos “generales” descalzos cuando escribe en nombre del CCRI-CG del EZLN (Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General): “Nuestra lucha es justa y es verdadera, no responde a intereses personales sino al ánimo de libertad de todo el pueblo mexicano en general y del pueblo indígena en particular” (82).

En su ya citado ensayo *Tierra de la primavera*, Traven escribía esta profética sentencia: “Hoy los indígenas han dormido bastante y se encuentran listos para volver a desempeñar un papel en la historia de la humanidad” (138). Profecía que recupera de manera sintética el subcomandante Marcos en la Declaración de la Selva Lacandona del 2 de enero a través del grito de “Hoy decimos ¡Basta!”.

• Por fin, no nos parece gratuito el hecho de que tanto Traven como Marcos acudan a la mitología de los antiguos mayas para llevar a cabo sus objetivos.

En el caso de Traven, tan sólo mencionaremos la adaptación que hace del relato de la creación del sol contado por *Estrellita* a su amado Andrés, en *La carreta* (1930), primera novela del ciclo de la caoba. Para la joven narradora tzeltal, este relato tiene un valor sagrado ya que es el único legado que le pudo dejar su madre antes de morir. A su vez, ella se lo cuenta a Andrés, indio tzeltal y protagonista de la novela al que el lector fácilmente encontrará puntos en común con *Chicovaneg* el joven jefe vuelto un dios quien, gracias a su valor y su capacidad de entrega por los demás, luchó contra los dioses malos y logró restablecer la armonía en la tierra protegiendo para siempre a los hombres de la maldad de los dioses. En la novela, este corto relato funciona como una “mise en abyme”, un relato dentro del relato en el que el héroe anuncia los actos heroicos del mismo Andrés a la hora de luchar contra los dueños de las monterías que reducen a los campesinos al estado de esclavitud. Al igual que en otras culturas mesoamericanas, el sol era para los mayas símbolo del principio de la vida. Lo que Traven deja ver implícitamente en sus novelas y en particular en ésta es que la lucha de los indígenas de Chiapas tiene su origen en el origen mismo de estos pueblos y, para ellos como para cualquier otro pueblo indígena, la tradición y el mito, es decir, las palabras sagradas que refieren orígenes, pero que sobre todo, hacen “nacer mundos”, son las creadoras, las provocadoras de la historia.

De ahí que el subcomandante Marcos le otorgue cada vez mayor peso a la palabra y la poesía vital indígena, no sólo como base y fundamento de sus comunicados, sino del movimiento zapatista en sí. Las profecías, metáforas y palabras de Marcos son reflejo de antiguas profecías indígenas, de profetas que advertían sobre futuros liberadores, como un espejo de antiguos sueños conservados por siglos en la memoria colectiva; memoria de hombres dominados pero siempre libres. No es casualidad que en su estrategia mediática Marcos haya escogido el nombre de *Los del color de la tierra* para una de sus últimas publicaciones en la que intercala textos políticos con adaptaciones suyas del *Libro sagrado del Popol Vuh*: no sólo en la mitología maya el origen del linaje reside en la savia que nutre las raíces de las ceibas, no sólo los hombres verdaderos se concibieron hechos de maíz sino sobre todo porque los zapatistas luchan por la Tierra misma, por el territorio como unidad cultural y fundamento mismo de la vida indígena.

Tanto Traven como Marcos, cuando recuperan o revisitan las historias del libro sagrado de los Mayas, lo hacen por medio de una voz indí-

gena como *Estrellita* en el caso de Traven y el *viejo Antonio* en el de Marcos, como si necesitaran esa “autoridad” para transmitir su propia visión ideológica.

Han pasado más de diez años desde que Marcos profiriera su célebre ¡Ya basta!, grito lanzado a los cuatro vientos. Si bien logró sensibilizar e inquietar a medio planeta acerca del porvenir de los indígenas, debemos sin embargo constatar que los resultados de sus esfuerzos no responden a las expectativas de sus partidarios. Entonces nos preguntamos: ¿quién más tendrá el valor de tomar el relevo del subcomandante Marcos para realizar al fin el sueño de una sociedad más respetuosa del otro?

## ONTOLOGÍA Y LITERATURA EN MICHEL FOUCAULT<sup>1</sup>

Azucena G. BLANCO  
Universit  de Granada

Y sin duda habrá de hacerse algún día el análisis de todas las formas de repetición posibles que hay en el lenguaje, y quizás en el análisis de las formas de repeticiones es donde se pudiera esbozar algo similar a una *ontología del lenguaje*.

(Foucault, 1996: 86).

En algunos de sus escritos tempranos (los que se vinculan al grupo Tel Quel, principalmente, entre los años sesenta y setenta), el filósofo Foucault apunta hacia una dirección en los estudios literarios que no ha sido vista con bastante atención por la crítica. Se trata de un proyecto de raigambre blanchotiana que parte, a su vez, del diálogo que mantiene

---

<sup>1</sup>. Este artículo tiene como base una comunicación presentada con motivo del 2  Congreso Internacional de Aleph: "Haciendo camino en la investigación literaria: teoría, crítica, historia y literatura comparada", que tuvo lugar en la Universidad de Santiago de Compostela, 7-11, marzo, 2005. La comunicación tenía como título: "La ontología a venir".

este autor con la obra de Martin Heidegger<sup>2</sup>, de manera inmediata, pero que se engloba en una problemática que ha estado abierta a lo largo de toda la historia de la teoría literaria y filosófica: la relación entre ontología y literatura.

Desde Platón, y su teoría de la verdad del arte, que desarrolla en el diálogo *Ión*, pasando por la escuela de Iena, y llegando hasta los escritos del primer Vattimo, la literatura y la ontología han estado regidas por relaciones siempre de subordinación, que ha conllevado a lo que Simón Marchán Fiz (Marchán Fiz: 2000) ha visto como movimientos de absorción de la literatura por la filosofía o de la filosofía por la literatura; y que Sergio Givone ha señalado en la actualidad como difusión de lo estético (Givone: 2001).

Este texto pretende un breve desarrollo de algunas de las líneas que en la actualidad han desarrollado tales propuestas, prestando una especial atención al proyecto foucaultiano; por la importancia que para la teoría de la literatura, puede tener una iniciativa de estudio de la literatura como fenómeno diferenciado y autónomo, en cuanto literatura no referencial. Sin embargo, (y estos razonamientos dobles son comunes en la obra de Foucault como pensamiento no dialéctico), la ontología de la literatura posee también un poder desmitificador en cuanto a la autoridad referencial de la literatura, autoridad, por otra parte, vinculada siempre a una ideología. Por lo tanto, la ontología de la literatura tendrá, también, una función beligerante contra la sumisión de la literatura a la ideología, pues es desde el lenguaje desde donde también se hace resistencia a los mecanismos de poder de sujeción (Foucault, 2002).

### 1.- Ontología y literatura: tres tendencias.

La reflexión sobre la relación entre ontología y literatura ha tenido en la contemporaneidad tres vertientes de desarrollo destacadas.

<sup>2</sup> La obra de Blanchot, incluso su obra literaria, mantiene un diálogo continuo con la obra del alemán. En este caso nos referimos a los escritos que Blanchot dedica al ser del lenguaje y la ontología de la literatura, que estaría en concordancia con los últimos textos que Heidegger dedica a la relación de la verdad y la obra de arte, como lugar ésta del acontecer de la verdad del mundo.

Por una parte, la ontología que utiliza a la literatura misma para el desarrollo del estudio del *ser en cuanto ser*. La literatura sería el lugar privilegiado de alumbramiento de la verdad del mundo. Ésta se correspondería con el proyecto que Martin Heidegger expresó en la última etapa de su pensamiento; sobre todo en los textos recogidos en *Holzwege*, como "El origen de la obra de arte" (Martin Heidegger, 2001: 11-62), donde se expresa perfectamente esa capacidad *desautomatizadora* del arte, en cuanto que es capaz de mostrarnos la realidad tal cual, más allá de la simple mirada sobre los objetos cotidianos. La literatura y el arte en general darían lugar a un *des-velamiento* de la *aletheia* o verdad. No obstante, y a pesar de ese lugar privilegiado de la obra de arte en el alumbramiento de la verdad, la literatura no sería más que el escenario de la filosofía, (absorción de la literatura por la filosofía en términos de Marchán Fiz); habría, pues, una subordinación de la literatura a la filosofía en pos de la verdad del mundo.

De igual modo, han desarrollado algunos de sus alumnos la continuidad de este proyecto, como es el caso, en el ámbito alemán, de Hans-Georg Gadamer (*Verdad y método*), quien también considera la literatura como lugar de la verdad, pero más evidentemente aún que en la obra del maestro, hablando siempre de una literatura *canónica* e identificando verdad con una tendencia positiva de la tradición hermenéutica hacia la interpretación verdadera de la obra, lo que reduciría aún más las ideas heideggerianas.

En el ámbito italiano, Gianni Vattimo (*Poesía y ontología*), antes de introducirse en el pensamiento débil, sigue los pasos del alemán en esta última etapa de su producción. Vattimo también propone la posibilidad de una estética ontológica, y como el maestro, el italiano también considera que el arte es el "lugar de manifestación" de la verdad del ser. Ya en la última etapa de su pensamiento, el italiano ha expuesto una teoría del "ser débil" muy cercana a la filosofía deleuziana del ser nómada, redefiniendo su postura en relación al maestro alemán.

Otra de las opciones de desarrollo de la ontología literaria ha sido la que toma el ser de la novela como un mundo autónomo sobre el que se puede reflexionar. Ésta es quizás la opción más antigua y conocida que ha sido desarrollada por numerosos autores y escuelas teóricas, desde la

hermenéutica de la recepción hasta tendencias que, desde la antropología, fundamentan sus argumentos en la experiencia que es posible extraer de la literatura para la "vida real". Ésta es una de las tendencias más interesantes en cuanto que la literatura es considerada con una *semi*-autonomía que ha permitido los estudios inmanentistas de principios de siglo.

No obstante, estos estudios estarían igualmente marcados por el signo de la mimesis, pero más cercana a la experiencia del yo y, por lo tanto, a la mimesis del yo. Se reconoce una independencia del mundo creado en la obra literaria, pero aún supeditada a la interrelación que tenga con el lector, y por lo tanto, sigue refiriéndose a la "interioridad" del sujeto que tiraniza la obra de acuerdo con su experiencia personal.

Por último, nos referimos a la tendencia foucaultiana, como revisión y distanciamiento de las anteriores. El fundamento de esta tendencia es una consideración del lenguaje en general y de la literatura en particular, como ser autónomo. Lo que permitiría un estudio del lenguaje no ya como manifestación de una realidad externa a la literaria misma "y ello nos pone en la pista de la literatura susceptible de estudio desde esta perspectiva", coincidiendo con la segunda tendencia, pero distanciándose de la misma, en cuanto que la obra no mira al mundo como espejo, ni siquiera al lector, sino que la obra mira hacia la literatura misma, hacia el lenguaje.

Esta propuesta, entre otros textos, la presenta Foucault en "El lenguaje al infinito", y ya en *El pensamiento del afuera*, lleva a cabo una profundización a partir de una obra que es precisamente la obra literaria de Blanchot. En ambas, se pregunta si no es posible "en un futuro" hacer una *ontología de la literatura* a partir de los fenómenos de auto-representación del lenguaje en los que se pone en evidencia que el lenguaje habla sobre sí mismo. Para ello sugiere recopilar todas las formas de reduplicación del lenguaje de las que se puedan encontrar en la literatura occidental.

## 2. Ontología de la literatura vs. ontología

La propuesta de la ontología literaria tiene también, no podemos obviarlos, importantes consecuencias para la ontología misma, al igual que para los estudios literarios.

En cuanto a las repercusiones para la ontología, la ontología de la literatura supone, cuando menos, apertura de un nuevo camino en la reflexión ontológica o, cuando menos, de una redefinición de la misma, puesto que, la ontología de la literatura supone el acabamiento de la ontología que llega hasta Heidegger. Precisamente, es con Heidegger con el que se establece el diálogo, según el propio autor, el primer metafísico desde la época clásica al recuperar el ser frente al ente, frente a una época marcada por "el olvido del ser".

Pero el proyecto foucaultiano supone la negación de la ontología heideggeriana pues, si el conocimiento del mundo se realiza a través del lenguaje, "lo que define al hombre es su lenguaje", dice Heidegger (Heidegger, 1987), y si éste es independiente, incapaz de mostrar nada del mundo, la ontología no puede concebirse como algo externo al propio lenguaje. Por otra parte, la negación de la ontología como verdad del mundo supone que el desvelamiento del ser no se puede ya pensar en los mismos términos. La ontología, afirma Foucault en "Préface à la transgression"<sup>3</sup>, sólo es posible junto a la filosofía como crítica y a la historia, en un camino abierto desde Kant, que fue el primero en preguntarse conjuntamente sobre los límites del conocimiento humano y la metafísica –apertura suspendida, por otra parte, por el mismo autor– (Foucault, 2001, I: 261-278).

Desde esta perspectiva, el enunciado de una "ontología de la literatura" encerraba ya en sí esta paradoja (la ontología de la literatura es la negación de la ontología, como se ha entendido hasta la actualidad), pues si tomamos la ontología de la literatura como lenguaje autónomo, sólo es posible hablar del "ser del lenguaje" frente al ser del mundo. Para Foucault precisamente la ontología de la literatura acaba con la posibilidad de la obra ontológica y también con cualquier posibilidad de manifestación de *verdad* alguna sobre el mundo exterior, o lo que en términos derrideanos se denomina *indecibilidad*. Es la renuncia a la omnipotencia.

Por otra parte, en cuanto a las repercusiones para la literatura y los estudios literarios, quizás la más evidente y que se deriva lógicamente de la filosofía foucaultiana, es la misma definición de literatura. Foucault no

<sup>3</sup>. Texto publicado en 1963, en *Critique*, con motivo de un homenaje dedicado a Bataille.

da una definición de literatura cerrada, sino histórica. Según Foucault, “la literatura tal y como la entendemos hoy” es reciente y surge asociada a la pregunta sobre sí misma, nace con ella ; esta misma idea la encontramos en Barthes, *El grado cero de la escritura*. Como ocurre también con el concepto de hombre con respecto a lo que afirma: “En todo caso, una cosa es cierta: que el hombre no es el problema más antiguo ni el más constante que se haya planteado el saber humano (...) puede estarse seguro de que el hombre es una invención reciente “(Foucault, 1999: 375)”, es pues un concepto que nace a finales del siglo XVIII, que tiene una historia reciente y caduca.

Como para otros autores más tarde, antes de esta autoconciencia de la literatura, no existía literatura propiamente dicha, aunque los textos de Homero o Dante formen parte de nuestra historia de la literatura. Por ello, Foucault establece una distinción entre lenguaje, obra y literatura. El primero sería todo lo que se dice, todas las hablas y el sistema mismo de la lengua; las obras serían el conjunto de palabras, el lenguaje detenido sobre sí mismo. Y, por último, la literatura, el espacio en el que se relaciona el lenguaje con la obra y al contrario. “La literatura es una distancia en el interior del lenguaje, un lenguaje que oscila sobre sí mismo”. Así pues, lo que hace que la literatura sea literatura es la *ausencia* de referencialidad.

No en vano, el final del siglo XVIII es el momento en el que surge una distinción del lenguaje literario con respecto al lenguaje retórico, en el seno del Romanticismo alemán, desde la Escuela de Jena en particular, como también pone de relieve Foucault para quien la “literatura” se opone a la retórica y se identifica con la biblioteca, “[...] hasta el infinito de los lenguajes fragmentarios”. Momento también en el que Hölderlin “vio hasta la ceguera que ya no podía hablar más que en el espacio señalado por el apartamiento de los dioses y que el lenguaje no contaba sino con su propio poder para tener a la muerte a distancia”. Se trata del alejamiento de lo divino en el fragmento a partir de su obra *Empédocles*, fenómeno que ha estudiado, entre otros, Manuel Asensi (*La teoría fragmentaria del círculo de Jena: Friedrich Schlegel*).

Hasta ese momento, el lenguaje literario era ese lenguaje intermedio entre el lenguaje absoluto de Dios, de la naturaleza, de la verdad, y la

charlatanería del lenguaje habitual, era el esfuerzo de traducción del primero al segundo; y por ello, la retórica era precisamente la muestra de ese esfuerzo del lenguaje de representar, de traducir el lenguaje del mundo.

Cada obra “detenta la esencia de la literatura, pero da de ella al mismo tiempo su imagen visible, real. En este sentido se puede decir que cualquier obra dice no solamente lo que dice, lo que cuenta, su historia, su fábula, sino que además dice lo que es la literatura”. Ahora bien, y esta es la clave de la definición de la obra literaria para Foucault: “no lo dice en dos tiempos, un tiempo para el contenido y un tiempo para la retórica; lo dice en una unidad”. Así pues, la obra literaria es una unidad de contenido (fábula) y forma (retórica). Unidad posibilitada porque la retórica como venía entendiéndose desde el medievo principalmente “como adorno, como algo prescindible” desaparece.

No es una casualidad que Foucault haga coincidir el final de la retórica que regía hasta el momento las estrategias literarias, con el origen de la literatura moderna, pues desde este momento “la literatura misma está encargada, a partir de esa desaparición, de definir los signos, los juegos por los que va a ser, precisamente, literatura”. Es decir, en este momento comienza la autonomía de la literatura, al margen, por una parte de la mimesis, del dictado de la representación en concordancia con la filosofía de la representación contemporánea, recordemos que, para Foucault, cada uno de los elementos que componen una episteme están interrelacionados.

Así pues, la literatura no tendrá la finalidad de contar algo, de copiar la realidad, a lo que después se unen los atributos retóricos de lo que sea literatura. Ahora desaparece el concepto de lenguaje “bello” y aparece el “lenguaje literario” como tal.

Va a verse obligada a tener un desdoblado, puesto que, no diciendo sino una historia, no contando sino una cosa, deberá en cada instante mostrar y hacer visible lo que es la literatura, lo que es el lenguaje de la literatura, puesto que ha desaparecido la retórica, que era en otro tiempo la encargada de decir lo que debía ser un bello lenguaje. (Foucault, 1996: 73)

La literatura aparece, entonces, como palabra que piensa, lenguaje que dice lenguaje. Lenguaje como experiencia, pues “la realidad no existe, lo único que hay es el lenguaje y de lo que hablamos es de lenguaje, hablamos en el interior de él”. Con esto quiere decir que, todo concepto, al ser una construcción, no es más que lenguaje. Foucault redefine la literatura como “texto-experiencia”, puesto que concibe la escritura en general como experiencia transformadora, no como reflejo de un pensamiento fijo e inamovible de un yo. La dirección se invierte, no es desde el yo al texto, sino desde el texto al sujeto lector.

### 3.- El ser de la literatura

Literatura que no hay que comprender ni como el lenguaje del hombre, ni como el habla de Dios, ni como el lenguaje de la naturaleza, ni como el lenguaje del corazón o del silencio; la literatura es un lenguaje transgresivo, es un lenguaje mortal, repetitivo, redoblado, el lenguaje del libro mismo. En la literatura sólo hay un sujeto que habla, habla uno solo, y es el libro (Foucault, 1996: 80-81).

El ser de la literatura aparece, como se intuye, indisolublemente unido a la pregunta misma por la literatura (“¿qué es la literatura?”): es en cierto modo un hueco que se abre en la literatura, hueco donde tendría que alojarse y que recoger probablemente todo su ser” (Foucault, 1996: 63), pues, ello es lo que marca el origen de la *auto-consciencia* de la literatura como tal, la reflexión del lenguaje sobre el lenguaje. Lo que no sucedía, como veíamos, hasta finales del siglo XVIII: “como si plantear la pregunta ‘¿Qué es la literatura?’ se fundiera con el acto mismo de escribir” (Foucault, 1996: 63).

Con ello, Foucault expone que la literatura no dice nada diferente a sí, no dice nada exterior a ella, no habla de otro ser que no sea el ser del lenguaje, y sin embargo tiene una influencia directa sobre el mundo: “la literatura es una especie de lenguaje que oscila sobre sí mismo, una especie de vibración sin moverse del sitio” (Foucault, 1996: 66). La literatura es lenguaje atrapado, inmóvil en la obra. Es el momento que precede a la plasmación en la página, “esa especie de ritual previo que traza en las palabras su espacio de consagración” (Foucault, 1996: 66). Pues la concreción en la palabra es una decepción a la literatura, que es el momento previo, que es lo que siempre está *por venir*, perpetua ausencia, que será

la literatura. Así que lo que la crítica estudia es la obra, como la relación entre lenguaje y literatura.

Así pues, como se deduce de este signo de la literatura autónoma, sólo puede ser que la literatura tuviera no un ser externo en el sentido heideggeriano. Y ¿cuál va a ser este ser, cuál va a ser la naturaleza de este ser? La naturaleza del ser de la literatura, que no puede ser juzgada ni como positiva ni como negativa, sólo puede ser la del *simulacro*, en esa ausencia de referencialidad, pues si el ser ya no es copia, ya no remite a ningún elemento externo a sí misma:

Me parece que la literatura, el ser mismo de la literatura, si se la interroga sobre lo que es, sobre su ser mismo, sólo podría responder una cosa: que no hay ser de la literatura, que hay sencillamente un *simulacro*, un simulacro que es todo el ser de la literatura (Foucault, 1996: 73).

Como consecuencia, el único ser posible de esa “otra” ontología, la del ser en cuanto ser, que propone el “pensamiento débil”, o el propio Deleuze, es un ser débil, nómada, no ya dominador del lenguaje. Y, sin embargo, la paradoja siempre presente en el pensamiento no discursivo foucaultiano, la ironía de que el destino del sujeto en transformación, el nuevo hombre propuesto por Foucault, como “*super(ación del) hombre*”, sigue estando unido indisolublemente al lenguaje, pues es desde allí desde donde se lucha (Foucault, 2002: 15).

## BIBLIOGRAFÍA

- BLANCHOT, Maurice (2000): *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
- DELEUZE, Gilles (1999): *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama.
- FOUCAULT, Michel (1996): *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona.
- (1999): *Las palabras y las cosas*, Siglo Veintiuno, Madrid.
- (2001): *Dits et écrits*, I-II, Quarto Gallimard, París.
- (2002): *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona.
- (2004): *Philosophie. Anthologie*, Folio-Gallimard, París.
- GADAMER, Hans-Georg (2003): *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca.
- GIVONE, Sergio (2001): *Historia de la Estética*, Tecnos, Madrid.
- HEIDEGGER, Martin (1987): *De camino al habla*, Odós, Barcelona.
- (2001): *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid.
- (2003): *Ser y tiempo*, Trotta, Madrid.
- MARCHÁN FIZ, Simón (2000): *La estética en la cultura moderna*, Alianza Forma, Madrid.
- VATTIMO, Gianni (1993): *Poesía y ontología*, Universitat de València, Valencia.

## LA ARTICULACIÓN DE LA IDENTIDAD: NOTAS PARA SEFARAD, DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Sonia FERNÁNDEZ HOYOS  
Universit  de Granada

Probablemente, *Sefarad. Una novela de novelas* (2001, Madrid, Alfaguara) vincula elementos autobiográficos explícitos –Úbeda, Granada, Madrid, funcionariado, viajes del escritor, etc.– con, digamos, patrones de conducta –todos referidos a *la gran noche de Europa* (p. 49)– aparentemente muy alejados de ese autobiografismo. No hay en esta novela ningún suceso, ningún detalle que no está inserto dentro de un discurso explicativo que lo lleva todo al concepto del yo. Sin embargo, no sólo se comporta Antonio Muñoz Molina como un *otro*, un extraño respecto de los estados de su yo, sino que además es consciente de ello, básicamente a través de la memoria, un modo de *constructor*, como intentaremos mostrar.

Cuando el profesor Andrés Soria establecía una visión de conjunto de la producción del escritor desde su primera novela, *Beatus ille* (1986), a la por entonces última, *Plenilunio* (1997), afirmaba: “Con los rasgos específicos de un novelista que escribe a finales del siglo xx, los h eros de Muñoz Molina modulan una y otra vez esa trayectoria de búsqueda e indagación, de deseo y de conocimiento, con tonos y resultados muy diferentes”. Y más adelante:

ye en Tánger (donde había huido su padre, atormentado por abandonar a su mujer e hija, condenándolas a la muerte), al cuidado de la tienda de su padre, de donde quiso marcharse para estudiar a Madrid y tener una vida completamente distinta, pero el accidente lo convertirá, a sus propios ojos, en un fracasado incapaz de entablar ninguna relación amorosa por no aceptar su situación, condenado a la vergüenza y al aislamiento [OH TÚ QUE LO SABÍAS, pp. 141-184]. La enfermedad persigue al personaje que acude a la consulta del médico (y entabla una conversación más o menos trivial sobre la música de J. S. Bach), a punto de cruzar al mundo de los no sanos, condenado por la leucemia. En este desfile de personajes encontramos a Münzenberg, perseguido, intrigante, poderoso, que acaba solo y perseguido. Hay huidos, como el viejo nazi, en Berghof, moribundo que encuentra el médico turista casualmente (o quizá no tanto) en una de sus carreras matutinas, aislado en una zona residencial de Zahara. Entre los personajes destaca un "colaboracionista", un joven militar (teniente) español alistado con los alemanes (en la II Guerra Mundial), aparentemente ajeno a lo que estaba sucediendo en la guerra, pero que, al conocer a la joven pelirroja de la que se enamora y con la que baila en la fiesta de oficiales alemanes, parece "despertar" o, al menos, sentirá inquietud, desasosiego y se empezará a hacer preguntas, a reflexionar sobre cosas que ha oído a los oficiales alemanes y que no había comprendido o no había querido entender; reflexión suscitada a partir de las palabras de la chica, que lo anima a marcharse para que **cuente** las atrocidades que están sucediendo. Otro caso de huida es el de la monja, obligada a ingresar en el convento contra su voluntad, pero absolutamente inconformista, que intenta marcharse del pueblo con la ayuda de su nuevo amante, el zapatero, sin éxito, pero que por fin logra viajar a América, reencontrarse con su hermano y a la que vemos en el último capítulo como bibliotecaria en Nueva York para la Hispanic Society. Pero, junto a estos personajes, desfilan inmigrantes, drogadictos, vagabundos, exiliados, "desaparecidos" de Argentina (el abuelo Saúl Seligmann, que estuvo en Alemania y que nunca cuenta a su nieta su experiencia allí pretextando que se marchó muy joven y no recuerda, y es la nieta la que cuenta su historia), etc.

Sin embargo, la ficción nunca se pierde en el problema de narrar estas vidas ficticias o experimentadas-marcadas por el abismo o la disolución y el texto no se limita simplemente a contar otras vidas, porque "quién eres tú para contar una vida que no es tuya" (p. 179). Algo sobre lo que reflexionó en una conferencia del año 1990, titulada *La disciplina*

de la imaginación, donde leemos: "Aprender a escribir libros es una tarea muy dura, un placer extremadamente laborioso que no se le regala a nadie"<sup>4</sup>.

Quizá las reflexiones de *Sefarad* que más nos han interesado sean las que se refieren al **otro**. Habría dos figuras inevitables en este sentido: Franz Kafka y Jean Paul Sartre. El primero de ellos está explícito desde la cita que abre el libro y que anuncia una de sus líneas fundamentales, se trata de un pequeño fragmento tomado de *El proceso* y no es en absoluto gratuito: hay alusiones continuas en toda la obra. Hanna Arendt y Theodor Adorno han señalado la obra kafkiana como un siniestro augurio del horror y la catástrofe del III Reich, en el que uno de los elementos más evidentes es la burocratización desapasionada, de la que hablaremos más adelante. Antonio Muñoz Molina recoge la siguiente afirmación: "En ningún momento a Josef K. lo acusaron de nada, salvo de ser culpable" (p. 72); una enunciación válida para los judíos víctimas de la II Guerra Mundial y para todos aquellos perseguidos por sus ideas o su diferencia, por el mero hecho de haber sido condenados por otros, por el poder. Aquí entraría J. P. Sartre, quien en las *Reflexiones sobre la cuestión judía* (1946) afirma que "el judío lo es por la mirada del otro" o "el judío es un hombre que los demás consideran judío, esa es la simple verdad de la que partimos [...] El antisemita *hace* al judío", es decir, una afirmación que funciona como *leit motiv* en la novela y en torno a la que se articulan reflexiones sobre la soledad del acusado y la imperturbabilidad del resto del mundo al mismo tiempo. Por ejemplo:

Creas saber quién eres y resulta de pronto que te has convertido en lo que otros quieren ver en ti, y poco a poco vas siendo más extraño a ti mismo, y tu propia sombra es el espía que te sigue los pasos, y en tus ojos ves la mirada de quienes te acusan, quienes se cambian de acera para no saludarte y te miran de soslayo y con la cabeza baja al cruzarse contigo (p. 83).

Porque el acusado está inevitablemente solo, únicamente le resta esperar el desastre anunciado, y es un esperar agónico, incomprendido, amargo, que provoca la reflexión en un intento inútil de encontrar respues-

<sup>4</sup> Recogida en Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina, (1993), *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión, pp. 43-60, la cita en p. 59.

tas razonables que expliquen la sinrazón de esa situación increíble, injusta: "Tú has sido señalado, pero las cosas a tu alrededor no han sufrido ningún cambio que pueda ser el reflejo objetivo, la confirmación exterior de tu desgracia inminente, de tu solitaria condena" (p. 81). De aquí el sufrimiento como dato de conciencia de algo inasumible, un exceso que se inscribe o penetra como sufrimiento en las dimensiones que dan sentido vital.

Es lo que le ocurre a Münzenberg, el traidor intrigante, que pasa de tenerlo todo, de ser una de las figuras más poderosas e influyentes (y temida) en un terrible panorama político, a no tener nada, a esperar en un decadente hotel, sintiéndose vigilado, sin poder conseguir la ayuda de nadie, ni de sus antiguos colaboradores ni menos aún de los que lo temían cuando era poderoso. Está solo (con su mujer) y entonces sólo piensa en cómo sería su final (a veces con un atisbo de esperanza), cuándo lo atraparán y lo someterán al horror al que no mucho tiempo antes él había enviado impasible a otros. Y aquí parece que el sufrimiento o la crueldad mayor no está en lo que pueda pasar (sí tiene posibilidad de salvarse o no), sino en la misma espera agónica y solitaria, en la incertidumbre del cuándo.

En eso consiste la espera de otros personajes, de aquellos que viajan en tren o esperan en su casa una llamada de teléfono sabiendo en todo momento (o previendo su final) ser apresados por algún representante de la autoridad cuya función es *cumplir su deber* sin pensar en las crueles consecuencias del mismo para los otros.

Nos hemos referido brevemente a F. Kafka y a J. P. Sartre, el primero no conoció el drama del Holocausto (murió de tuberculosis en 1924), aunque sus textos se hayan visto como premonitorios por llevar al extremo algunos aspectos de la modernidad. Sartre, aunque *sabía* de la existencia de los campos de concentración y las cámaras de gas, se refiere a ellas tal vez con ligereza y no son el centro de sus reflexiones. Ambos escritores recorren las páginas de *Sefarad*: la relación entre Kafka y Milena Jesenska, que sí estuvo en un campo, así como la figura de Josef K., protagonista de *El proceso*, objeto de una posible calumnia "porque, sin haber hecho nada, fue detenido una mañana" (p. 463). Junto a ellos, hay dos figuras que destacan especialmente: Jean Améry y Primo Levi. A diferencia de los anteriores, como se sabe, sí padecieron el horror del

Holocausto en primera persona, son "sobrevivientes" y, aunque con perspectivas y actitudes distintas, cuentan su experiencia. En la novela de Muñoz Molina leemos datos sobre sus vidas, reflexiones y observaciones de y sobre sus respectivas obras. Es a partir de ellos cuando se plantea especialmente la cuestión del silencio-olvido, que rescatarán otras voces. Jorge Semprún, por ejemplo, en su novela *Viviré con su nombre, morirá con el mío* (2001, Barcelona, Tusquets), en la que recoge su experiencia como prisionero en Buchenwald, llega a decir:

Así, en Buchenwald, en el lugar del exilio más lejano, en las mismas fronteras de la nada –*östlich des Vergessens*, diría yo en alemán, «al este del olvido», aludiendo así al contenido de un célebre poema de Paul Celan–, en el último fondo del desarraigo, en cierto modo volví a encontrar mis puntos de referencia y mis raíces... (p. 102).

Como se ha comentado (Z. Bauman, E. Traverso, R. Mate entre otros<sup>5</sup>), el Holocausto ha provocado, entre muchas desgracias, **silencio** en numerosos intelectuales, sociólogos, etc. De acuerdo con Primo Levi, este fenómeno podría ser hasta cierto punto *lógico* teniendo en cuenta que en los años siguientes a la II Guerra Mundial lo que se quería era olvidar, cicatrizar las heridas. Pero una vez transcurrido un lapso de tiempo más o menos prudente, Auschwitz (que alude, por extensión, al Holocausto) es inevitable para poder entender el presente y evitar una nueva catástrofe en el futuro y, lo que es más importante, entender al hombre. Sin embargo, una corriente de pensamiento bastante importante discrepaba: había que curar las heridas y olvidar lo ocurrido como si se tratara de un fenómeno aislado, irrepetible, una aberración de la modernidad, impensable que pudiera repetirse. Así, se justificaría ese **silencio** (no reavivar las cenizas del horror) que se extiende hasta hoy, donde las generaciones más jóvenes podrían trivializar estos hechos, a los que no se les prestaría demasiada atención (como mucho constituiría una moda cinematográfica), desconocerlos o ignorarlos. Pues bien, *Sefarad* contribuiría a romper ese silencio convocando simplemente los nombres de Jean Améry y Primo Levi

<sup>5</sup>Véanse, especialmente, Enzo Traverso, 2000, *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, Barcelona, Herder; Reyes Mate, 1991, *La razón de los vencidos*, Barcelona, Anthropos; Zygmunt Bauman, 1997, *Modernidad y Holocausto*, Madrid, Sequitur.

(también los de otros personajes), aportando datos, contando o recordando sus vidas y, así, animando al lector a conocerlos o a revisitarlos. Por eso, decíamos que esta novela de Muñoz Molina podría funcionar como testimonio, por eso “la novela de novelas”.

En relación con el problema del olvido, habría que comentar algunas de las observaciones y cuestiones de P. Levi; por ejemplo: ¿es posible el olvido? *Si esto es un hombre*, libro que inaugura su famosa trilogía (*La tregua* y *Los hundidos y los salvados*, título de un capítulo del primer libro), parte de la afirmación: se considera un afortunado por poder escribir esas páginas. J. Semprún: “Si sobrevives y eres un intelectual, llevas la carga de todos los que no han sobrevivido” (*Babelia*, núm. 495, 19 de mayo de 2001); y en su novela citada:

... Debería sentirme culpable de haber tenido suerte, sobre todo la de sobrevivir. Pero no estoy dotado para esa actitud, que literariamente es, sin embargo, muy rentable.

En efecto, parece, y eso no ha dejado de sorprenderme, que hay que mostrar cierta vergüenza, una conciencia culpable, al menos si se aspira a ser un testigo presentable, digno de confianza. Un superviviente digno de este nombre, que merece serlo, y a quien se puede invitar a los coloquios sobre el tema.

Está claro que el mejor testigo —en realidad, el único testigo verdadero, según los especialistas— es el que no ha sobrevivido, el que llegó hasta el final de la experiencia y murió en ella... (p. 19).

La función del “sobreviviente” es la de relatar, la de contar lo que ha vivido y darlo a conocer a los demás; y para Levi, la actitud más adecuada era asumir el papel de **testigo**, de modo que su testimonio cobrara aún más fuerza o efectividad, claro que este tono originó muchas preguntas entre sus lectores a las que él trata de dar respuesta en distintos momentos y que luego publicaría. La trilogía de Primo Levi es indispensable para comprender nuestra historia y a nosotros mismos, como afirmará Antonio Muñoz Molina en la NOTA DE LECTURAS con que se cierra su novela:

Lo que se puede aprender del ser humano y sobre la historia de Europa en el siglo XX en esos tres volúmenes es terrible y también aleccionador, y honradamente no creo que sea posible tener una conciencia política cabal sin haberlos leído, ni una idea de la literatura que no incluya el ejemplo de esa manera de escribir (p. 599).

Sobrevivir para relatar el horror, aunque vivir con el recuerdo de esa experiencia sea imposible y desemboque en la muerte (Améry y Levi se suicidaron). La escritura, así, se convierte en una **necesidad terapéutica** por un lado, al escribir se reflexiona sobre lo ocurrido y funciona casi como bálsamo; pero, por otro lado, la escritura es simultáneamente una **exigencia ética** imposible de eludir para los que han sobrevivido. Por eso, de acuerdo con P. Levi, lo más efectivo era el testimonio: no se trataba de explicar el horror o juzgarlo sin más, el testimonio *muestra* ese horror. Esta obsesión por contar a los demás (y a uno mismo) lo que sucedió en los campos de concentración, en las cámaras de la muerte (la *Solución Final* de la que se hablaba) es reiterada y significativamente una de las pesadillas más frecuentes de P. Levi y de sus compañeros en Monowitz. Consistía en soñar el regreso a casa, con sus familias, contarles el horror y que no les prestaran atención, que no escucharan sus relatos o, más desolador aún, que no los creyeran. En *Sefarad* leemos: “Le parece, me ha dicho, que los muertos le hablan, le exigen que dé testimonio de lo que vieron y sufrieron, él que ha sobrevivido, que sólo por casualidad, o porque otros cayeron en su lugar, logró salvarse” (pp. 483-484).

Después de leer a P. Levi y a J. Améry resulta más evidente la imposibilidad de dar por concluido el caso Auschwitz o argumentar que pertenece al pasado, porque precisamente por el hecho de haber sucedido no debe olvidarse nunca. El debate de los historiadores que tuvo lugar en Alemania a finales de los ochenta, se centraba en si había un antes y un después de Auschwitz: de un lado los más conservadores admitían que fue un hecho desgraciado que no impide la identificación de los alemanes con su historia; los intelectuales más críticos, como G. Grass y J. Habermas, reconocían que no podía haber identificación. La singularidad del Holocausto supone que lo ocurrido es incomparable a la historia de Alemania y obliga a pensar en un antes y un después; sólo planteando el antes y el después se puede evitar que el pasado se repita, porque si se considera el Holocausto un accidente, se corre el riesgo de ir más allá y

creer que los antecedentes no fueron negativos, y que lo sucedido sólo fue un desliz. Para Améry, "Auschwitz es el pasado, el presente y el futuro de la humanidad"<sup>6</sup>.

El olvido es imposible. Habría que establecer una diferencia: **recuerdo / memoria**. De acuerdo con E. Traverso: "Si el *recuerdo* de Auschwitz pertenece a los supervivientes de los campos de la muerte, la *memoria* de la ofensa debe generalizarse al conjunto de la sociedad" (p. 193); por eso, la necesidad de escribir, el testimonio que defiende la memoria que, según P. Levi, el nazismo ha tratado de aniquilar. Pero es que, además, como ha señalado Reyes Mate: "El recuerdo tiene que ser vigilante, autocrítico, consciente siempre de la distancia entre la evocación y la experiencia. Es en ese estado de vigilia donde se produce el relámpago del recuerdo del pasado que ilumina todo el presente"<sup>7</sup>.

Combatir ese olvido sería otra *exigencia ética*, una obligación inevitable en una cultura caracterizada por el olvido y no por el recuerdo. Se ha dicho que lo que muere en el Holocausto, en definitiva, es la capacidad de recordar. Como sentenciaba Santayana, "quien no recuerda la historia está condenado a repetirla"<sup>8</sup>, una sentencia que entra en conflicto con la afirmación nietzscheana según la cual es necesario olvidar para seguir viviendo.

Las obras de J. Améry y P. Levi pretenden ser tentativas de *comprender* el Holocausto. Señala Traverso que son intentos modestos, "porque despojaban su experiencia de toda aura épica", pero también ambiciosos, "porque iban a la raíz del problema". Sin embargo, no pueden más que concluir asumiendo el fracaso: "la imposibilidad de comprender ese agujero negro del siglo XX" y, paralelamente, "la necesidad de dicho esfuerzo de comprensión" (p. 186).

Habría una cierta paradoja, entonces, pero una paradoja o contradicción inevitable, necesaria: el lenguaje no puede expresar todo ese horror, es insuficiente, no se trata ya de las cuestiones que planteara en su obra P. Levi y que analiza Th. Adorno sobre si se puede rezar o creer en

<sup>6</sup> Vid., también, E. Traverso, *La historia desgarrada...*, op. cit., p. 13.

<sup>7</sup> Vid. R. Mate, *La razón...*, op. cit., p. 213.

<sup>8</sup> Citado por R. Mate, p. 25.

Dios, pensar o hacer poesía después de Auschwitz, se trata simplemente de que "las palabras nunca estarán a la altura de la herida que designan ni en forma de narración realista, ni con el registro de la transfiguración lírica. Sería vano buscar en ellas un refugio o un consuelo ilusorio, confiarles la tarea de una comprensión definitiva"<sup>9</sup>, es imposible.

Hemos aludido antes a las diferencias entre Améry y Levi, básicamente el primero no podía "perdonar" al otro la ausencia del odio explícito en sus textos (aunque claro que odió), su optimismo en el fondo, su afán por creer en el hombre después de todo, como se ve en alguno de los capítulos de *Si esto es un hombre*, cuando un pequeño rasgo de bondad en una víctima le hace no perder la esperanza en el hombre. En cambio, Améry no cree en eso, no puede volver a confiar en el hombre, porque los campos de exterminio son la degeneración máxima, significan la desposesión no sólo del hogar, la familia, los pequeños objetos que crean un mundo personal, significa la propia desposesión del yo, el hombre desparece porque su identidad ha sido aniquilada. El hombre no puede redimirse, porque la tortura anulaba esa posibilidad según Améry:

Quien ha sufrido la tortura ya no puede sentir este mundo como su hogar. La ignominia de la destrucción no se puede cancelar. La confianza en el mundo que ya en parte se tambalea con el primer golpe, pero que con la tortura finalmente se desmorona en su totalidad, ya no volverá a restablecerse<sup>10</sup>.

Y sobre esto, uno de los personajes de Antonio Muñoz Molina, refiriéndose a Améry (después de exponer las circunstancias claves de su vida, el cambio de nombre y el rechazo de Alemania y Austria y su lengua tras su experiencia en el campo de concentración), apunta:

Dice que en el momento en que uno empieza a ser torturado se rompe para siempre el pacto con los demás hombres, y aunque

<sup>9</sup> De nuevo, E. Traverso, op. cit., p. 189. Para el problema que comentamos vid. Theodor W. Adorno, (1980), *Teoría estética*, Madrid, Taurus, p. 306 y ss., o los textos recogidos en 1970 en su *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona, Ariel; Hans Mayer, (1977), especialmente, "Antisemitismo después de Auschwitz", recogido en su *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*, Madrid, Taurus, pp. 404-413; y Reyes Mate, (1999), *De Atenas a Jerusalén. Pensadores judíos de la Modernidad*, Madrid, Akal.

se salve y quede libre y siga viviendo muchos años la tortura nunca cesará, y ya no podrá mirar a los ojos a nadie, no confiar en nadie, ni dejar de preguntarse, delante de un desconocido, si es o ha sido un torturador, si le costaría mucho serlo... (pp. 551-552).

Desconfianza en el hombre y culpabilidad –dirá Traverso– de ser hombre, porque el hombre edificó Auschwitz; desconfianza en el progreso, en los principios de la modernidad en suma, que desembocó en el Holocausto. Algunas de las características de la modernidad son la racionalidad, el desarrollo técnico a partir de la Revolución Industrial, la burocracia... Pues bien, en la II Guerra Mundial estos elementos son llevados hasta sus últimas consecuencias. Traverso llama la atención sobre este hecho:

En todos los reportajes la atmósfera es la misma: racionalidad y el sistema llevados al extremo [como ocurría en *El proceso*]; los descubrimientos de la ciencia, los refinamientos de la moderna organización de masas aplicados al asesinato de no combatientes en una escala desconocida desde Gengis Khan<sup>11</sup>.

Y es que el carácter industrial de la organización nazi del III Reich no pasa desapercibido entre los primeros intelectuales que abordan el caso Auschwitz, por ejemplo D. MacDonald afirmaría:

Los intelectuales han aprendido mucho de la producción en masa, de la organización de la empresa moderna. Todo eso [la situación de los campos de concentración y exterminio] parece una siniestra parodia de las ilusiones victorianas sobre el método científico<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Jean Améry, (2001), *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*, Valencia, Pre-Textos, p. 107.

<sup>11</sup> E. Traverso, *op. cit.*, p. 207. El escritor mexicano Jorge Volpi, en su novela publicada en 2000 *En busca de Klingsor*, Barcelona, Seix Barral, insiste en la importancia de los descubrimientos científicos o de la ciencia nazi, la construcción de la bomba atómica y, fundamentalmente, en la actitud de los científicos ante sus propios trabajos y la responsabilidad que entrañaba crear, por ejemplo, la bomba atómica, etc.

<sup>12</sup> Citado por E. Traverso, p. 208.

Ante estos acontecimientos surge habitualmente la pregunta acerca de si los alemanes y el resto del mundo conocían estas atrocidades, la existencia de los campos de exterminio, cómo actuaban los ejecutores (una cuestión reiteradamente formulada a P. Levi y que se encargó de contestar<sup>13</sup>). Antonio Muñoz Molina escribe hábilmente en *Sefarad* una posible respuesta:

No sabíamos porque no estábamos dispuestos a saber [...] Uno puede empeñarse y lograr no saber, puede cerrar los ojos y no querer abrirlos, pero una vez que los abre, lo que sus ojos han visto ya no puede borrarlos, no puede dar marcha atrás al tiempo y hacer como que no existe lo que ya ha escuchado (p. 477).

Y más adelante:

...y me pregunto siempre si pudo sobrevivir o si murió en uno de esos campos de los que entonces no sabíamos nada, no porque funcionaran en secreto absoluto, ya que eso es imposible [...], sino porque no estábamos dispuestos a saber, y cuando supimos aún no queríamos creer lo que ya no podía negarse, porque era increíble, nos parecía que estaba fuera del orden natural del mundo, y nos dábamos cuenta de que nuestra ignorancia no nos hacía menos cómplices ni menos culpables. (p. 485).

En efecto, era casi imposible desconocer la existencia de los campos, si bien es cierto que los “detalles más atroces”: exterminio metó-

<sup>13</sup> Por ejemplo, en *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik, 2001<sup>5</sup>, leemos:

En la práctica cotidiana de los campos de exterminación [sic!] se realizan el odio y el desprecio difundidos por la propaganda nazi. Aquí no estaba sólo presente la muerte, sino una multitud de detalles maníacos y simbólicos, tendentes todos a demostrar y confirmar que los judíos, y los gitanos, y los eslavos, son ganado, desecho, inmundicia..., p. 215.

Tras recordar el tatuaje, el viaje en tren, la ausencia de cucharas para comer sopa, etc., afirma:

Quizás no se pueda comprender todo lo que sucedió o *no se deba* comprender, porque comprender casi es justificar... Pero ningún hombre normal podrá jamás identificarse con Hitler, Himmler, Goebbels, Eichmann e infinitos otros. Esto nos desorienta y a la vez nos consuela: porque quizás sea deseable que sus palabras (y también, por desgracia, sus obras) no lleguen nunca a resultarnos comprensibles. p. 218.

dico e industrializado, cámaras de gas, hornos crematorios, el uso de los cadáveres... no estaban tan difundidos. En este sentido, Heidegger, que nunca se arrepintió públicamente de su adhesión al nazismo ni lo criticó, consideraba las cámaras de gas como "una de las múltiples expresiones de la modernidad técnica"<sup>14</sup>, esos *nimios detalles*, en realidad, no fueron difundidos hasta que llegó el fin de la guerra. Primo Levi, en la respuesta a esa pregunta, comenta los eufemismos de los que se servía el Estado alemán para conservar el secreto de la atrocidad, aunque el uso del terror entre los ciudadanos alemanes no dejaba de ser "conveniente" para controlarlos desde el poder. P. Levi escribe:

En la Alemania de Hitler se había difundido una singular forma de urbanidad: quien sabía no hablaba, quien no sabía no preguntaba, quien preguntaba no obtenía respuesta. De esta manera el ciudadano alemán típico conquistaba y defendía su ignorancia (*Si esto es un hombre*, p. 198).

Claro que, como afirman las voces de *Sefarad*, ese intento de escapar de la complicidad es inútil. Y, sin embargo, esta actitud de la que habla Levi está presente incluso en los Juicios de Núremberg: por ejemplo, cuando a un "burócrata" significado se le pregunta si conocía las consecuencias de las órdenes que cumplía, éste contestaba negativamente, porque él se limitaba precisamente a eso, a *cumplir órdenes* (y una de las condiciones del burócrata o de cualquier eslabón en un sistema fuertemente jerarquizado es no cuestionar esas órdenes) y, puesto que el trabajo estaba tan fragmentado, tan repartido y aislado en una larga cadena, podría ocurrir que el responsable del transporte ferroviario no conociera (y no quisiera saberlo) cuál era la mercancía y en qué condiciones viajaba y qué se haría con ella exactamente cuando llegara al lugar de destino. Pese a todo, esta sinrazón no justifica a los burócratas, no los exime de culpa, porque, siguiendo a Levi, tan culpable es quien ejecuta órdenes horribles y perversas como el que las idea.

Traverso y Bauman sitúan el énfasis en el hecho de la singularidad del Holocausto (como R. Mate), pero no como algo aislado sino supe-

<sup>14</sup> La expresión en E. Traverso, p. 24. Aunque para este aspecto biográfico es imprescindible Rüdiger Safranski, (1997), *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*, Barcelona, Tusquets.

ditado a la modernidad. Para Bauman, "el holocausto no resultó un escape irracional de aquellos residuos todavía no erradicados de la barbarie premoderna. Fue un inquilino legítimo de la casa de la modernidad" (p. 22). Por su parte, Traverso, a propósito de Dwight MacDonald, escribe lo siguiente:

Tras Auschwitz, Hiroshima parece confirmar a MacDonald que los crímenes contra la humanidad de la II Guerra Mundial no fueron un accidente de la historia, sino un auténtico producto de la civilización occidental (p. 214).

En realidad, Muñoz Molina con estos ejercicios intertextuales de *verdad* está realizando un proceso cuasi cristiano de *exomológesis*<sup>15</sup>, es decir, aquel ritual mediante el que un cristiano se reconocía como pecador y penitente y en el que la reflexión sobre la muerte, la tortura o el martirio no son más que un medio para la *publicatio sui*, la ostentación del sufrimiento del yo.

Antonio Muñoz Molina se vuelve a presentar en esta novela como alguien a quien toda percepción se le transforma en un pensamiento mediado por el lenguaje. Por eso, el capítulo I, SACRISTÁN, remite a *Beatus ille*<sup>16</sup>, al espacio de Úbeda en el que ya consiguió una posición, digamos, optimista con relación al mundo o al mercado –al margen de la línea trágica de los personajes o de lo que narre en cada momento. En este espacio,

<sup>15</sup> Cfr. Michel Foucault, (1999), "Las técnicas de sí", en su *Estética, ética y hermenéutica*, Intr., trad. y ed. del profesor Ángel Gabilondo, Barcelona, Paidós, pp. 443-474, especialmente p. 466 y ss. Aunque puede tener razón Emmanuel Levinas, (2001), *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, Valencia, Pre-Textos, p. 118 y ss., cuando en el sufrimiento establece una diferencia radical entre el *sufrimiento en mí* y el *sufrimiento en otro*, en el que el primero no podría "ser objeto de predicación alguna" y sólo tiene sentido cuando se convierte en "sufrimiento por el sufrimiento –incluso inexorable– de otro", p. 119.

<sup>16</sup> Ya el profesor Soria había insistido en la importancia del primer capítulo en su ensayo: *Una indagación incesante...*, *op. cit.*, p. 88; por eso, en este caso, deviene fundamental y retoma personajes que habían aparecido en su primera novela: por ejemplo, Utrera, el escultor de imágenes procesionales, aunque ahora desaparece su vertiente franquista o el zapatero, etc. Para la funcionalidad del personaje en el escritor puede verse su reflexión contenida en Antonio Muñoz Molina, (1993), *La realidad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento, pp. 27 y ss., donde el novelista recoge sus conferencias del año 1991 para la Fundación Juan March.

y en los sucesivos, el yo no encuentra su pasado ni su presente. El yo está desasistido, lo que le falta es ese *sentir-se-vivir* sin el que no se puede afirmar una vida sin condiciones y sin limitación. El deseo de reconocimiento del yo tal vez no es nada. Tal vez, la experiencia consolidada de los hallazgos anteriores no sirve: el lenguaje es tan importante que incluso oculta al mundo real. El mundo-objeto y el mundo de la conciencia se distancian y para aprehenderlos unidos sólo cabe el autobiografismo:

Con un sobresalto de alegría vi en medio de la ciudad hostil esa cara venida de mi infancia, vinculada a los recuerdos más dulces de mi ciudad y de mi vida. De niño mi madre me mandaba muchas veces al portal de Mateo Zapatón, que sin conocerme de nada solía darme una palmadita en la cara y me llamaba «sacristán» (p. 32).

Aunque también existe otra posibilidad para enfrentarse con la carencia que supone esa separación que apuntábamos, el arte, la literatura. Porque el pasado –incluso el de la historia universal de la desgracia nazi– tiene un carácter, digamos, *cósico*, esto es, existe en sí: “Vivir en él, en el pasado, qué más quisiera yo” (p. 23), aunque quizá ya no funciona nada a partir de él, a no ser que fuera apresado por un yo que se proyecte en el futuro.

El problema es que un yo –y sus múltiples voces, como ocurre en *Sefarad*– nunca está legitimado: ni por la sociedad o la historia ni por la percepción que tiene de sí mismo (ni siquiera ser miembro de la RAE sirve). El yo, pues, ni se afirma ni se destruye, se despatetiza en la escritura.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Th. W., (1970), *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona, Ariel.
- , (1980), *Teoría estética*, Madrid, Taurus.
- AMÉRY, J., (2001), *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*, Valencia, Pre-Textos.
- BAUMAN, Z., (1997), *Modernidad y Holocausto*, Madrid, Sequitur.
- BENSON, K., (1994), “Transformación del horizonte de expectativas en la narrativa posmoderna española: de *Señas de identidad* a *El jinete polaco*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIX, 1, pp. 1-20.
- FERNÁNDEZ DE LA TORRE, J. L., (1997), “Una mirada sobre la *república de las letras*: notas sobre la novela española actual”, *Signa*, 6, pp. 187-200.
- FOUCAULT, M., (1999), *Estética, ética y hermenéutica*, Intr., trad. y ed. de Ángel GABILONDO, Barcelona, Paidós.
- GARCÍA MONTERO, L. y MUÑOZ MOLINA, A., (1993), *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión.
- HOLLOWAY, Vance R., (1999), *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos.
- LEVINAS, E., (2001), *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*, Valencia, Pre-Textos.
- MATE, R., (1991), *La razón de los vencidos*, Barcelona, Anthropos.
- , (1999), *De Atenas a Jerusalén. Pensadores judíos de la Modernidad*, Madrid, Akal.

- MAYER, H., (1977), *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*, Madrid, Taurus.
- MUÑOZ MOLINA, A., (1993), *La realidad de la ficción*, Sevilla, Renacimiento.
- MORALES CUESTA, M. M.<sup>a</sup>, (1996), *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*, Barcelona, Octaedro.
- SAFRANSKI, R., (1997), *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*, Barcelona, Tusquets.
- SOLDEVILA DURANTE, I., (2001), *Historia de la novela española (1936-2000)*, vol. 1, Madrid, Cátedra.
- SORIA OLMEDO, A., (1988), "Fervor y sabiduría: la obra narrativa de Antonio Muñoz Molina", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 458 (agosto), pp. 107-111.
- , (1998), *Una indagación incesante: la obra de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Alfaguara.
- SORIA OLMEDO, A. y BOU, E., (1997), "Postmodernity and Literatura in Spain", en BERTENS, H. y FOKKEMA, D. (eds.), *International Postmodernism: Theory and literary practice*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- TRAVERSO, E., (2000), *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, Barcelona, Herder.

### LE CHRONOTOPE DU CARREFOUR DANS AMORES PERROS

Rodrigo GARCÍA DE LA SIENRA  
Université Paul Valéry – Montpellier III

J'aborderai ici la problématique propre à la conjonction du temps et de l'espace à l'intérieur d'un texte cinématographique en tant que totalité signifiante. Pour ce faire, j'aurai recours à une catégorie bakhtinienne qui, bien qu'originellement conçue pour l'analyse de textes littéraires, n'est en aucune façon étrangère au domaine de l'analyse filmique<sup>1</sup>.

Il s'agit donc de montrer comment dans le film *Amores perros* d'Alejandro González Iñárritu « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels telle qu'elle est assimilée par le texte cinématographique », pour adapter la terminologie de Bakhtine à notre situation (1978 : 237), devient un principe d'articulation signifiante qui ouvre la voie à la compréhension du texte dans son ancrage historique particulier.

La sortie de ce film a eu lieu en 2000, ce qui le place déjà sous le signe d'un double seuil temporel. D'une part, ce seuil correspond au passage du deuxième au troisième millénaire ; de l'autre, pour ce qui concerne le contexte socio-politique mexicain, il représente la fin de l'hégémonie politique du régime post-révolutionnaire, qui après quatre-vingts ans perdit pour la première fois une élection présidentielle. Si le premier

<sup>1</sup> Sur les éventuels rapports entre la pensée de Bakhtine et l'analyse filmique voir Stam, 1992.