

Estudio de la "Teoría de la expresión poética" (1952). Granada: Universidad.

QUINTO, J.M de (1968). "'Las ideas estéticas' de Adolfo Sánchez Vázquez". *Íns.*, 258, mayo, 14.

RINCÓN, C. (1972). "Lectura y ciencia literaria en Dámaso Alonso". *Bulletin Hispanique*, 1-2, LXXXIV.

RODRÍGUEZ, J.C. (1985). "Poesía de la miseria, miseria de la poesía". En *La norma literaria*. Granada: Diputación Provincial.

SALINAS, P. (1959). "El poeta y las fases de la realidad". *Íns.*, 146, enero, 1, 3 y 11.

UCEDA, J. (1962). "Presupuestos para una nueva poesía española". *Íns.*, 185, abril, 7.

—(1967). "La traición de los poetas sociales". *Íns.*, 242, enero, 1 y 12.

VALENTE, J. Á. (1961). "Tendencia y estilo". *Íns.*, 180, noviembre, 6.

VÁZQUEZ MEDEL, M. Á. (1987). *Historia y crítica de la reflexión estética*. Sevilla: Alfar.

ZINNES, H. (1964). "Revolución y contrarrevolución en la crítica norteamericana". *Íns.*, 215, octubre, 7.

ZULETA, E. De (1974). *Historia de la crítica literaria española*. Madrid: Gredos, 2ª ed. notablemente ampliada.

EL MURO DE BERLÍN DE LA LITERATURA O POR QUÉ NO ME LLAMO GONZÁLEZ PÉREZ

À Edmond Cros
Michèle Ramond

Parece como si el advenimiento subjetivo supusiera una lucha eterna y una ilusión, una lucha acompañada de una ilusión : el yo (el "ego") adviene pero alienado por un "ya aquí" ideológico, el sujeto cultural ; en cuanto al sujeto del deseo o sujeto inconsciente, que pugna por imponerse como la otra persona del discurso y de las actividades del yo, se ve también combatido por el sujeto cultural que impone en todos los niveles de la vida subjetiva sus normas, sus paradigmas, sus imágenes, sus verdades, sus fantasías, que fascina, suscita identificaciones, pensamientos y comportamientos miméticos y que aniquila las ínfulas singulares y libertarias del sujeto del deseo. Como modelo que se le ofrece a una personalidad en ciernes, el sujeto cultural contamina el "ego", su poderosa imagen influye en el devenir subjetivo, ocasionando un raptó subjetivo. Edmond Cros llega incluso a decir que sólo porque hay este modelo uno puede advenir como sujeto. Pero si tenemos en cuenta la vertiente inconsciente de la subjetividad ahí también notamos el imperialismo del sujeto cultural cuya naturaleza "doxológica", legiferante tiende a contrarrestar constantemente las iniciativas del sujeto del deseo.

El postulado por consiguiente es doble. Como imagen fascinante

y acaparadora ofrecida en todos sus modelos por la sociedad, el sujeto cultural es un "ideal del yo" con el que cada yo principiante intenta competir asemejándose a sus partes distintivas, tan aventajadas y celebradas por la sociedad en que uno se está criando y educando. Como instancia "doxológica" que dicta normas de conducta, leyes, imperativos morales relacionados con creencias ideológicas o religiosas, el sujeto cultural que tan sádicamente avasalla al sujeto del deseo más bien se podría comparar con un "superyó".

Advenir en una sociedad como sujeto implica este doble batallar de antemano perdido porque son en realidad muy pocas las posibilidades de imponerse como yo autónomo no demasiado influido por el sujeto cultural. Cada yo se mantiene —si consigue advenir— bajo influencia; todos somos yos influidos. Primeramente por los ideales del yo bombardeados sobre la naciente subjetividad en el cercano entorno familiar. La sociedad sólo es una extensión de este medio cultural originario, no exento de aspiraciones, modelos y proyectos que limitan la libertad individual: la familia y más que nada sus núcleos constitutivos, la pareja parental. Felizmente los ideales de los dos no son siempre similares. Los modelos por los que suspira una madre no son forzosamente la réplica de los modelos por los que se afana el padre cuando trata de conseguir que el hijo o la hija los asuma y realice.

Afortunadamente hay conflictos y los modelos deparados por una familia o una sociedad más extensa no son todos uno, menos en casos lamentables de sociedades totalitarias, y aún así. En los resquicios de los desacuerdos puede haber alguna oportunidad de un advenimiento subjetivo "sui generis". Pero también es cierto que un yo (en tanto que ego) no es sino la suma de sus sucesivos estados inestables, de todas sus vestimentas o de todas sus máscaras que desde la prima infancia hasta la muerte constituyen nuestra loca, abigarrada, multitudinaria personalidad. Por muy acaparador que sea el sujeto cultural que nos impone un devenir subjetivo mimético, su polifacetismo, su inagotable reserva de modelos que cambian, evolucionan, se sustituyen unos a otros en el curso de una vida, y sus variantes familiares circunscritas a un medio social reducido, a una micro-célula cultural, forzosamente única e irrepetible, hacen que cada uno podamos improvisar nuestra propia estructura subjetiva. La vastedad del sujeto cultural permite o incluso obliga a una selección. Esta selección, fruto del azar, es origen de formaciones adaptativas, cada una acomodándose a los modelos que le depara el destino. El yo emerge de este tejido

como Afrodita del mar, como resultado de una activación de modelos que constituyen un conjunto movedizo, no clausurado mientras hay vida y posibilidad de nuevas experiencias. El yo que toma pie en un soneto valiéndose del sistema de Ptolomeo para expresar su desazón amorosa, no es el yo que, en un soneto más o menos equivalente, se vale (para decir su estado amoroso) del sistema de Galileo Galilei. Pero Quevedo a veces opta por el modelo de Ptolomeo, a ratos por el de Galileo, a ratos por un sabio combinado de los dos. En los tres casos la figura del yo-amante-poeta queda firmemente enraizada en la tradición cultural y fuera de ella no podría acceder a la simbolización del sentimiento pasional. Sin embargo en los tres casos este yo-amante-poeta es perfectamente reconocible, podríamos decir: es el mismo. ¿A qué se atribuye esto? A una realidad psico-poética cuyas constantes, cuya insistencia se sitúan más allá del sujeto cultural. Y es que no podemos cerciorarnos de "todo" el sujeto cultural quevediano. Tenemos en efecto que admitir otra propiedad del sujeto cultural, no señalada en el libro, por lo demás determinante para este concepto, de E. Cros, y esta propiedad es la incognoscibilidad del sujeto cultural. Porque no podemos acceder a *todo* el sujeto cultural de Quevedo, incluso teniendo en cuenta su judeidad, su biografía y su biblioteca. Pero tampoco podemos acceder a todo el sujeto cultural de un contemporáneo nuestro, ni siquiera en el caso extremo de compartir un mismo país, una misma región y un mismo tipo de educación.

Y también podemos añadir que nos resulta mismamente imposible acceder a nuestro propio sujeto cultural porque las herencias y las transmisiones operan sin que tengamos conciencia de ello, y los modelos, fantasías, complejos con que nos amamantamos provienen de épocas muy anteriores, de nuestros antepasados, que nuestros padres destilan y con que nos impresionan sin saber ellos mismos cuáles son los nutrimentos que sin embargo a diario nos administran.

El atenuante que yo veo a la dictadura del sujeto cultural actuando como "ideal del yo" es que sus reservas imaginarias resultan prácticamente inagotables dándole lugar a una serie infinita de combinaciones. El rol del azar en la formación de nuestro "ideal del yo" debido a una saturación imaginaria, a un exceso o a una casi infinitud de modelos culturales entre los cuales hay por fuerza que optar supone finalmente cierta libertad de advenimiento subjetivo. Hasta podemos afirmar, retomando en otro contexto la frase de E. Cros: "Le sujet ne s'identifie pas au modèle culturel, c'est au contraire ce modèle culturel qui le fait advenir comme sujet",

que no habría advenimiento subjetivo ni por consiguiente libertad subjetiva fuera de este complejo tejido de modelos e informaciones que nos permiten levantar día tras día el edificio de nuestras vidas y de nuestro obrar.

La parte de azar que hay en la constitución de nuestro ego a partir de cuantos ideales le inspiró y le deparó el destino deja abierto el campo de especulaciones sobre el azaroso sujeto cultural, nexos inabarcables de modelos, creencias, conocimientos, estilos, imperativos, leyes pero también de angustias, aprensiones, fantasías, esperanzas, enfermedades e ilusiones. Afortunadamente el sujeto cultural es un tejido preñado de imágenes múltiples y contradictorias; constituye un conjunto imaginario, ético y estético tan complejo, tornasolado y cambiante bajo la presión del progreso científico-técnico y de la actualidad movediza que deja sitio para las improvisaciones individuales. El azar forma parte del sujeto cultural y, a su vez, el sujeto cultural es un dispositivo tan inestable que permite la emergencia del azar. Así es como podemos considerar cada sujeto en su constante advenimiento como producto del azar, incluso si admitimos (como es lógico) que es también este sujeto un ente predeterminado por la larga historia de sus acondicionamientos histórico-sociales y culturales.

Podemos proponer el azar como una superestructura que más allá del legado enorme, imprescindible pero también agobiante de las herencias y transmisiones culturales, propone para cada sujeto su espacio de improvisación y libertad. Desde este punto de vista los autores anónimos dan prueba de una total entrega a los juegos del azar dentro del vasto y complejo ámbito cultural en el que, por supuesto, se encuentran, como todos, inmersos. El anónimo autor del *Lazarillo de Tormes* nunca hubiera podido dar inicio a su mentirosa o verdadera autobiografía haciéndose cargo de su nombre y origen. Fluctuante, aventurero, azaroso, el autor anónimo se concede una libertad lúdica evacuando con sus señas de identidad la lacra del sujeto cultural. Inventado el género, autores confesados, conocidos y prestigiosos pudieron a imitación escribir otras novelas picarescas. Pero con pelos y señales de una identidad auctorial confesada que impide el libertinaje, la liberación, la ligereza del anónimo. Porque el anónimo está disuelto (olvidado de los propios orígenes) en la subjetividad naciente de su protagonista a la vez disconforme (así lo suponemos) por su siniestra ascendencia y semejante, como él huido, fugitivo y, hasta el sexto tratado, inacabado: "a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi

nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre, y fue desta manera: mi padre, que Dios perdone, tenía cargo de proveer una molinenda de una aceña que está ribera de aquel río, en la cual fue molinero más de quince años; y estando mi madre una noche en la aceña, preñada de mí, tomóle el parto y paríome allí. De manera que con verdad me puedo decir nacido en el río. Pues siendo yo niño de ocho años, achacaron a mi padre ciertas sangrías mal hechas en los costales de los que allí a moler venían, por lo cual fue preso, y confesó y no negó, y padesció persecución por justicia. [...] Mi viuda madre... vínose a vivir a la ciudad y... fue frecuentando las caballerizas." Confesar un padre molinero ladrón y una madre de escasa virtud que ejerce de establecera, o sea de ramera de ínfima categoría supone que uno haya tomado con su herencia una distancia liberadora confirmada por el anonimato del autor quien rompe con todo tipo de enlace cultural, perdidas para siempre sus señas de identidad familiares y sociales. Y la pérdida del anónimo en el sujeto naciente del libro es mayor todavía si se tiene en cuenta que Lazarillo no es un mero pretexto para engarzar anécdotas y escenas pintorescas sino, como bien lo ha subrayado la crítica, un verdadero protagonista que desde su nacimiento en el Tormes hasta su establecimiento con el arcipreste de Sant Salvador va adquiriendo los caracteres de un individuo en constante ruptura. Su formación en compañía de sus sucesivos amos y a través de los siete tratados que él escribe a su anónimo (también) destinatario, "Vuestra Merced", hace de Lazarillo, incluso, no sólo un claro ejemplo de sujeto en trance de individuación, pasando por etapas que podríamos intentar definir, sino un señalado ejemplo de lo que es el paso a la escritura. Porque la necesidad de contarse uno a sí mismo inscribiendo al OTRO en el relato donde UNO adquiere vida literaria supone que Lázaro conquiste un segundo estado o estatuto subjetivo. Nace por así decir de sí mismo en el momento en que toma la pluma para escribir a quien "escribe se le escriba y relate el caso". Como es lógico tanto el uno (que se relata) como el otro a quien uno confía su relación son anónimos. El "Vuestra Merced" como bien sabemos es amigo del Arcipreste de Sant Salvador, el destinatario de la confesión tiene por lo tanto las mismas propiedades que el destinatario: anónimo y amigo del Arcipreste. Realmente estamos presenciando un doble parto, o un triple parto; como su mujer Lázaro ha parido tres veces, o mejor dicho se ha parido a sí mismo tres veces:

- Porque nace en el río toma del Tormes el nombre y no de su padre ni de su madre, la circunstancia favorable o el azar hacen que fuera

de haber nacido (como es natural) de su madre, nazca del río, nacimiento legendario (mosaico de alguna manera), que funciona como novela familiar y que da por menos-preciable (en sentido propio de "menospreciado") la fábrica cultural genitora;

- Cuando el ciego lo recibe no por mozo sino por hijo rompe más todavía con su herencia hasta que salen los dos de Salamanca, corte decisivo que coincide con el episodio del puente y de la gran calabazada en el toro de piedra con que recibe Lázaro segundo nacimiento simbólico, despertando de la simpleza en que, como niño, dormido estaba;
- Por fin despierta totalmente de la simpleza y llega a la cordura en Toledo al dejar de dar fe a los dichos de malas lenguas.

Este último despertar o tercer nacimiento simbólico es contemporáneo de dos grandes acontecimientos, anverso y revés de una misma medalla: el primero es la entrada de Carlos V en Toledo donde el Emperador celebra las Cortes, tiempo para Lázaro de su prosperidad y buena fortuna; el segundo es el paso a la escritura con el relato que Lázaro hace de su vida a Vuestra Merced para que "ella" tenga entera noticia de su persona. Así es como nace Lázaro-narrador en Toledo. Como había nacido Lázaro 1 en la aceña donde su padre era molinero y Lázaro 2 dentro del río Tormes, y como había nacido Lázaro 3 en el puente de Salamanca camino de sus aventuras inauditas, nace Lázaro 4 en la cumbre de su cordura y buena fortuna asumiendo y exaltando esas dos virtudes en la escritura, nuevo lugar de advenimiento donde Lázaro celebra su persona y lugar donde entra a la par que entra Carlos V en Toledo para celebrar las Cortes.

Mucho se podría decir sobre la novela familiar que consigue plasmar el tratado séptimo mediante una mentira social. El Arcipreste, su criada y Lázaro forman en efecto una familia que podemos llamar mentirosa porque no toma en consideración las advertencias de la sociedad. Al considerar esas advertencias como "dichos de malas lenguas" porque así le conviene, pasa por alto Lázaro el principio de realidad. La dimensión realista del relato se encuentra sobrepasada por otra cosa, vencida por una voluntad mentirosa que en definitiva es la placentera voluntad de fingir, simular. Lázaro cree *ficticiamente* en la honestidad de su mujer y en la nobleza y castidad del Arcipreste y esto es causa y razón para que emerja como sujeto de escritura con su doble vertiente de destinador y destinata-

rio. Pero lo que más viene al caso es el anonimato de esta doble instancia en que se convierte el sujeto social, o mejor dicho con la que se completa el sujeto social. El constante movimiento de nacer "otro" implica una voluntad y un destino deliberadamente huidizos. Uno rechaza la amalgama entre sujeto y modelo cultural y en realidad todo advenimiento subjetivo soporta esos movimientos de separación que hacen de uno no un retoño (que la estirpe sea buena o mala) sino un anónimo que de padre en padre siempre va dejando a un padre por otro. Por lo tanto la dimensión subjetiva de un texto no puede agotarse en el modelo o patrón cultural.

El caso del *Lazarillo* es elocuente. Porque el anonimato del autor se confunde con la errabundez de su protagonista para significar que la individuación es un proceso simbólico, endo-literario, que implica a la vez un exceso de modelos culturales (historietas folclóricas, Biblia, tesis de la Reforma...) y una indeterminación que no es menos acondicionante que los patrones. La indeterminación del autor es un factor de flotación ideológica. Pero el origen de Lázaro también es indeterminado. Si la parábola de sus viajes y aventuras toma un significado cristiano asentando su posición Lázaro en la casilla y con la mujer que le convida a "ocupar" el arcipreste de Sant Salvador, el origen (no digo social sino cultural) del protagonista no es tan claro. Nace del río por no nacer demasiado de la madre a quien infligen la pena de los herejes. En realidad el texto del anónimo nos dice algo sobre lo que podríamos considerar como un anti-modelo cultural: el bautismo en el agua con ocasión del nacimiento simbólico de Lázaro que recibe su nombre del río, así como la cita de San Juan (I, 20) "Y confesó y no negó: confesó que él no era el Cristo" remiten a Juan Bautista el Precursor y último profeta del Antiguo Testamento al que los judíos conversos tenían particular devoción.

Del mismo modo la media cita de Mateo (V, 10) que forma parte de las Bienaventuranzas "Bienaventurados los que padecen persecución por causa de la justicia porque dellos es el Reino de los Cielos" es palabra de Jesucristo, el penúltimo artículo de su doctrina en el Sermón en la montaña que se puede aplicar perfectamente al prendimiento y prisión de Juan Bautista en las cárceles de Hérodes, prisión seguida (como se sabe) de muerte. El texto de Lázaro y su sujeto protagonista parecen pues referirse a la ley antigua bajo el disfraz que constituyen tantas alusiones a la ley de los Evangelios. Esta doblez de discurso deja sospechar el origen muy poco católico y cristiano de un sujeto sumamente indeterminado.

Pasemos ahora a la otra hipótesis según la cual el sujeto cultural actúa como superyó. Esta hipótesis no es redundante con la primera porque más allá del proceso de identificación del yo con las figuras prestigiosas de su entorno cultural y con los ideales colectivos de una sociedad determinada, se va creando sobre las cenizas del complejo de Edipo una conciencia moral que vigila, castiga, avisa, edifica, edicta, reprime o empuja y estimula. Sabemos que esta conciencia moral heredera del complejo de Edipo y juez del "yo" tiene su vertiente infernal: su sadismo. Un sadismo que tiraniza el yo culpabilizado o inhibido, o que el yo revierte contra sí mismo y contra los otros. Con el superyó nos alejamos de los modelos culturales y centramos la reflexión sobre esos dos temas sin los cuales parece que una subjetividad no pueda advenir: el deseo y el interdicto, el deseo y la ley.

El superyó no es la ley sino un modo de adecuación o de inadecuación del deseo con la ley, una modalidad (cruel y/o sufriente) de avenimiento. No se conforman fácilmente esos dos polos de la vida subjetiva y el superyó sería algo así como una forma de acomodarse el deseo o de desacomodarse con la ley. Pero esos conceptos de **ley** y de **deseo** no deben entenderse como unívocos porque, para cada sujeto, ley y deseo son tributarios de su complejo de Edipo específico y de su resolución —como es natural— también particular. Si el sujeto cultural y el superyó llegan a coincidir esto significa que los avenimientos del deseo con la ley constituyen un fenómeno cultural y que se podría escribir la historia de las grandes modalidades (quiero decir de las modalidades representativas) de avenimientos que nos deparan por ejemplo las artes y las literaturas.

Con esta definición del superyó a que me conduce la hipótesis crosiana tengo la sospecha de que me alejo bastante de cuantas definiciones del superyó he podido leer en Freud, Lacan y secuaces. Tributarios los dos del complejo de Edipo tanto la ley como el deseo tienen que ver con el padre y la madre y con el medio social más cercano al niño: su familia. Pero el superyó no es la ley sola, ni su residuo, ni su fantasma; tampoco es el deseo edípico y sus avatares, sino una amalgama del deseo insistente y de la ley opósita, el modo particular que tienen los dos de combinarse. ¿Qué suerte de avenimiento nos propone el *Lazarillo de Tormes*?

La respuesta no es fácil y menos para una no-especialista de esta literatura. Si la faz legisladora del superyó se modela sobre la figura del padre, podemos tener dudas sobre su eficacia. La trayectoria del padre del

Lazarillo ofrece ciertas dificultades a la interpretación. Como "converso" fenece su vida combatiendo contra los moros en la expedición española de 1510 para conquistar Djerba (Gelves) al lado de su señor y amo, un caballero de quien era acemilero. Esta muerte redentora parece rescatarle de un pecado sin duda alguna coriente entre los molineros y que consistía en sustraer pequeñas cantidades de trigo a los costales de los que a la alacena venían a moler.

Durante los quince años que ejerció de molinero cometió el padre este pecado que le merece prisión y exilio, pero lo peor del pecado nos lo confiesa la enunciación. La imagen del hurto es claramente evangélica, incluso litúrgica y deja suponer que cada vez que comete el hurto (la sangría) el padre traspasa el costado de Jesucristo y participa en su crucifixión: el padre es un falso converso, en realidad sigue practicando contra la ley cristiana su religión o en todo caso desapruueba y combate la religión dominante. Y más siendo costales (y costados de costales) de los que se hará el Pan (ya que Jesucristo es Pan y Vino). De lo que sufre Lázaro es de un defecto de ley, Lázaro es un errabundo sin ley y bien lo confirma su vacío patronímico. No puede tener identidad quien no tiene ley que lo estructure. Po eso pasa Lázaro de un amo a otro amo, de un padre a otro padre sin encontrar jamás a ninguno que le valiera hasta topar con su último amo donde parece que se encarna la ley del Dios cristiano. Pero condenado Lázaro a no encontrar una ley que no esté de alguna manera viciada, percibe en el Arcipreste el defecto que contamina nuevamente la figura legisladora y es que el Arcipreste no es casto y, peor todavía, es perjura-dor. De no haber sido "despertado" por el ciego al salir ellos dos por el puente de Salamanca, Lázaro no hubiera visto ni la falta del padre molinero ni la de este padre simbólico en cuya compañía se queda a vivir. Con lo cual podemos comprender que sólo hay advenimiento subjetivo cuando uno se entera de que la ley tiene un defecto, una rotura. Tontería es pasarse la vida buscando una ley ideal (sin defecto) porque no la hay o sólo la hay para los crédulos. Tanto el padre biológico como el padre simbólico pecan contra la ley del Dios cristiano por el que Lázaro ha optado. La parábola cristiana del relato que nos conduce desde Salamanca a Toledo pasando por Escalona, Almorox, Torrijos, Maqueda, describe una curva abierta que parte del pan (el padre molinero) para llegar al vino (el padre arcipreste) como bien lo había previsto el ciego vidente: "Yo te digo que si un hombre en el mundo ha de ser bienaventurado con vino, que serás tú."

Así es como pese (o gracias) al defecto constitutivo de la ley uno consigue armar, dentro de un contexto cultural determinado, un superyó que no es una instancia moral en sentido propio sino figurado: un superyó reacio a la crítica (los dichos de malas lenguas) que le da a uno autoridad suficiente como para establecerse y, a partir de ahí lanzarse a la escritura. Es significativo que el último oficio de Lázaro consista –entre otras cosas– a pregonar los delitos de los que padecen persecuciones por justicia como si acompañara en su castigo (pena de prisión y exilio) a Tomé González quien padeció persecución por justicia. Todo parece confirmar que Lázaro por fin se arrojó a buena ley sobrepasando al molinero en virtud y elevación anímica. La buena ley sin embargo no es tal y tanto monta, monta tanto Tomé González como el señor arcipreste de Sant Salvador, representante de la buena ley a la que Lázaro por puro interés se arrima. Pero lo que importa también subrayar es que la imperfección de la ley, una vez que se ha admitido como fruto de la experiencia individual y condición del advenimiento subjetivo, le da al deseo un amplio campo de esparcimiento. ¿Quién es la ley, en efecto, para imponerle contención al deseo? Si la ley no es continente ¿cómo va a poder contener el deseo?

Y bien es cierto que parece saciarse y colmarse por fin el deseo al tener Lázaro casa propia y al poder satisfacer por fin la insaciable hambre indisociable del edípico deseo que también se resuelve en la criada del Arcipreste, madre simbólica quien tiene todas las propiedades de Jocasta: madre (parió tres veces), manceba del padre y esposa del hijo. La familia epilógal es el reverso cristiano de la familia prologal. En la familia biológica conversa y sospechosa de herejía existe un defecto que va marcando tanto la figura del padre como la de la madre. Pero en la familia cristiana este defecto imborrable perdura: la esposa-madre es una manceba de clérigo, función que recuerda la de la prostituta de ínfima categoría, Antona Pérez; y el padre arcipreste es lujurioso y perjuro o sea que infringe doblemente los mandamientos, ni más ni menos que el molinero. Pero al final del viaje parabólico del sujeto Lázaro, el pan y el vino se han reunido, las santas especies del sacramento de la misa nos están ofrecidas a modo de “introito” y de “ite misa est” de un relato simbólicamente conforme a la cristiandad. En esto precisamente reside el misterio. El sujeto Lázaro, destinador del relato, concibe su ofrenda (la ofrenda literaria de su persona –“porque se tenga entera noticia de mi persona”–) a Vuestra Merced como un rito sagrado a imitación del rito católico de la misa. Indirectamente actúa Lázaro narrador como una figura crística quien ofreciera su persona

a Dios, destinatario supremo del sacrificio literario. Hay una exaltación del yo bajo el empuje de esta famosa instancia del superyó, un superyó acondicionado por la cultura y la ley cristianas, más exactamente católicas. Esta identificación exaltante está criptada en el texto, comunica al relato esta ebriedad sacra que como un largo escalofrío recorre el libro sobre las fortunas y adversidades de Lázaro de Tormes.

Pero al mismo tiempo existe una dimensión sarcástica del texto, más aparente, que vuelve irrisorio el intento de elevación (moral, social y cultural) y que incluso lo mina por dentro llegando a profanar los mismos valores a los que uno concedió fe. Estamos aquí frente a la dualidad del superyó, un superyó chirriante que constantemente vitupera lo que ensalza y blasfema contra los fundamentos de su fe. Tal vez porque la sutil relación de la ley, siempre imperfecta, con el deseo tan delictuoso no pudiera dar otro resultado. Si podemos achacar al padre arcipreste su lujuria y su perjurio, ¿qué decir del hijo Lázaro quien tan a la vista acepta vivir al cobijo de una ley imperfecta que finge venerar? ¿y que se dispone a jurar sobre la hostia lo que ciertamente sabe que es mentira, solamente por guarecer sus intereses egoístas? ¿y que, con el resguardo de esta ley viciada, realiza el simulacro de una complicidad edípica sin represión? Todo se resume en esta paradoja. El hijo reúne el pan y el vino y ofrece en sacrificio su persona a Vuestra Merced. El hijo procede del pan que profanó con sus hurtos sacrílegos el molinero; el hijo pregona (celebra) el vino de Sant Salvador (el vino del Salvador); el hijo ofrece su persona (su relato) a Vuestra Merced.

Pero hay, paralelamente, una involución de este proceso de santidad: la ley moral es ley viciada y perjura, los sacramentos (la hostia consagrada sobre la que Lázaro se dispone a jurar) son profanados, el interés egoísta prima sobre la honra, y Edipo se establece sin necesidad de matar al padre, ni de padecer persecución, ni de abocarse a un trágico destino, ni de reventarse los ojos delante del cadáver de la madre, buena viviente que reparte su vida entre dos camas, la de la casa chica y la de la casa grande, ni de exiliarse a Colona.

La ley deficiente todo lo permite. Pero por otro lado la ley arrebatadora exalta el relato y le confiere el valor simbólico de una misa. Demasiado místico y demasiado profano (llegando incluso a profanar) el relato participa de la doblez del superyó. El superyó recibe de su entorno cultural, por herencia (historietas folclóricas, refranes, Evangelios, Plinio, Horacio, Cicerón...) o por inmersión directa en el contexto histórico-social

(primer cuarto del XVI, fino conocimiento de la sociedad de los pobres, del clero regular y seglar, de la hidalguía, del código de la honra y de la buena mendicidad, espíritu reformista –crítica de las indulgencias– conforme con el impulso renovador del monje sajón, espíritu erasmista en la crítica del clero y de los monjes, pero sin el culto amoroso de la verdad...), su material constitutivo. Pero importa reconocer que por muy influidos que sean, en sus componentes esenciales, la ley y el deseo cuya historia conflictiva confiere su estructura al superyó, la forma que va tomando el conflicto, la dosificación de los ingredientes culturales, el modo que tienen de equilibrarse las fuerzas contrarias en presencia, la resolución simbólica de las tensiones no son para nada elementos preformados ni estrategias previsibles en la cultura de una época y de una clase determinadas. Las improvisaciones santas y demoníacas del superyó sobrepasan las competencias del sujeto cultural.

O sea que en el plano imaginario (de las captaciones imaginarias) como en el plano simbólico del superyó un sujeto adviene que es y no es el sujeto cultural. La parte inasimilable que marca la diferencia entre los dos es la que ciertamente le incumbe al inconsciente.

Este relato nos cuenta en realidad la historia de un faz a faz del sujeto y de la ley. ¿Qué sujeto? No un sujeto social (Lázaro hijo de González y Pérez) determinado por la realidad exterior que él indica, más bien un sujeto que no es el producto de determinantes externos y que empieza a nacer en el curso de la escritura que es pensamiento, un sujeto que es literatura. Precisamente porque es literatura, su naturaleza es retórica y su función es ética. Y su apuesta, precisamente, es en tanto que fuerza ética derribar el muro del superyó señalando sus fallos. Este derribo se cumple conforme el sujeto de la escritura nacido en el Tormes de la escritura va tomando vida retórica. Cuando más afirmado está como sujeto crístico de Tormes es también cuando más viciada se revela la ley que rige la realidad exterior. El Lázaro personaje hijo de González y Pérez, que se aviene con la ley viciada de la sociedad, nada o poco tiene que ver con el Lázaro que desde el Tormes asume en la escritura (o sea retóricamente) un devenir crístico.

Es derribando el muro de Berlín como tenemos acceso a este Lázaro que es el que a mí me interesa. El muro de Berlín del texto son las convenciones realistas del relato y la hipocresía moral de la sociedad. Si se denuncia y se derriba el edificio obstaculizante nos encontramos con la

humanidad del texto. El muro de Berlín es la visión realista opuesta a la captación interior del texto literario. El yo verdadero no es el descendiente de González y Pérez sino el habitante del lugar metafórico que es el texto cuyas palabras y métodos efectúan otra modalidad de ser. Detrás de este nombre sin nombre toda la sociedad, y no una sociedad determinada, está implicada. El yo verdadero es el yo colectivo de todos los *outsiders* del mundo, de la sociedad de los marginados sin títulos ni rótulos. El anónimo destinador (autor y narrador desapellidados) prolongado en anónimo destinatario constituye una subjetividad total desapropiada y nómada, pobre desde el punto de vista realista (económico, político) pero ilimitada desde el punto de vista de su compromiso textual y ético. Impostor y hambriento, irónico y vagabundo es un sujeto distante de todo tipo de contingencia. Hambriento de pan y sediento de vino este sujeto no fijo (cuya fijación final no es sino un embuste para darle un fin relativo al relato) sólo tiene una dirección, la que alcanza en la enunciación, y sólo tiene una voz que no permite la identificación, que no coincide en absoluto con una persona, una voz delincuente que se escurre de los marcos, de los espacios cerrados. La impostura, la parodia, la ironía, el vagabundeo son las armas de este sujeto nómada para derribar los muros de la significación; el dispositivo metafórico del texto nos permite escuchar la voz de una figura humana oculta, desvalida y ansiosa con su grandeza evangélica: “yo” es el pan y el vino de la ofrenda textual que responde, en esta carta-relato, a las eternas preguntas de la humanidad. “Yo” (el sujeto textual o sea la literatura) redime las flaquezas (pecados e imposturas) de sus mundanales avatares. El metafórico afán de la literatura transfigura el texto apartándolo de su fatalidad referencial, redimiéndolo de su realismo. Lo humano está en esta capacidad o esta fuerza de derribo.

Cada vez que leamos y analicemos un texto tenemos que dar crédito a esos dos movimientos contradictorios, a esta respiración (sístole y diástole) de la literatura: ella levanta el muro de Berlín del realismo para poder derribarlo. Su fuerza ética y política consiste en no limitar sus ámbitos y ambiciones ni al sujeto del deseo ni al superyó, y en proponer más allá del individuo y de la sociedad un dispositivo metafórico de trascendencia.

LITERATURA, IDEOLOGÍA Y POLÍTICA: EL CASO DE J. M. CASTELLET

Edouardo A. SALAS
Universidad de Jaén

Sirvan mis primeras palabras de agradecimiento al Institut International de Sociocritique de Montpellier y, en especial, al profesor Edmond Cros por su generosa amabilidad al invitarme a participar en este Seminario Internacional sobre "La crítica socio-semiótica de la cultura después de la caída del muro de Berlín". Si bien el objeto de estudio que se me sugiere para esta exposición hunde sus raíces en un momento histórico anterior a dicha efeméride, no por ello carece de interés en nuestro tiempo presente, en la medida en que buena parte de la producción teórico-crítica de J. M. Castellet y de otros intelectuales contemporáneos sobrepasa el interés meramente literario, ubicándose en el centro de numerosos debates políticos y porque, además, sus escritos no se agotan en la lucha política del momento, sino que plantean temas permanentes en la reflexión política y conservan un innegable valor para aquellos jóvenes dispuestos a asumir el combate de la razón contra la superstición y la idea de la política como servicio a la colectividad.

Cabe decir, de entrada, que es, ciertamente, muy sugerente la pluralidad de caminos abiertos por la consideración de reciprocidad en el binomio «literatura-sociedad», pero, como ya apuntara José-Carlos

Mainer, ha sido muy recurrente el error de casi todas las «sociologías de la literatura» al otorgarse la exclusividad en la exploración de tales relaciones, con lo que pronto han revelado sus insuficiencias. Además, “el binomio «literatura-sociedad» apela a algo más que a una técnica de investigación: es un horizonte o un reto de las ciencias de la literatura, llamado a integrar en un objetivo coherente el acervo de las técnicas de análisis de las que hoy dispone el investigador. [...] Las revoluciones no las hacen los libros, pero se han soñado en ellos; la notoriedad no se conquista con la pluma en ristre, pero sí algunas formas de victoria sobre la incoherencia y la marginación; por leer un libro nadie aprende a vivir, pero sí ejerce la libertad de la imaginación. Y esos son, en fin, los temas básicos de cualquier reflexión sobre la literatura en su relación con la sociedad”.¹

A esta riqueza de matices responde la obra teórico-crítica de J. M. Castellet en su conjunto. No en vano uno de sus últimos libros recoge, bajo el muy significativo título de *Literatura, ideología y política* (1976), una serie de trabajos a los que ha sido asíduo a lo largo de su brillante carrera profesional. Se trata de una selección –nunca arbitraria– de artículos que ejemplifican la diversidad temática a la que nos referimos y que representan una coherente defensa de la unicidad entre literatura, ideología y política, los tres palos del trípode que sustenta su pensamiento literario. En ese sentido, no le son ajenas la consideración de la existencia y función de los intelectuales, de la creación literaria en las sociedades industriales, de la literatura como memoria viva de una nación, o como revulsivo y agitador moral, o como agresión contra el lenguaje petrificado y violación del canon, etc.

No obstante el método ecléctico o integrador al que llega J. M. Castellet tras la consideración de la relatividad de los distintos métodos analíticos, el procedimiento sociológico siempre ocupa un lugar fundamental en su pensamiento crítico. En una época tan cargada de preocupación sociológica, la función necesaria y obligada de la literatura y de la crítica tenía que ser más que nunca la de ser expresión de la sociedad, no mediante la anulación de los problemas individuales, sino erigiéndolos en símbolos o encarnaciones arquetípicas de los problemas colectivos; no mediante la mera reproducción de la realidad social contemporánea, sino mediante una búsqueda de la realidad esencial del hombre y del mundo en

que vive, que convierta la literatura y su pensamiento en índice de la conciencia moral de nuestro tiempo y sirva a la vez de espejo y testimonio de los problemas sociales y humanos del mundo en que vivimos. En ese sentido, el mismo J. M. Castellet afirma que “Me he preocupado por hacer una evaluación de la literatura en el momento mismo de ser hecha, por estudiar sus razones, sus causas literarias y sus bases sociológicas, con el fin de saber por qué en ese momento se hacía esto o lo otro”², o que “yo he hecho siempre un tipo de crítica muy poco académica y muy polémica, muy poco literaria y muy sociológica; yo me había fijado en mi misión como crítico literario desvelar los cambios de sensibilidad relacionándolos con los cambios sociales”³.

No se debe olvidar, por tanto, el marco circunstancial histórico que rodea la actividad de aquellos jóvenes intelectuales que forman un bloque generacional lleno de impaciencia y que experimentaron un buen número de frustraciones políticas, entre las que se encontró la que giró en torno a la revista *Laye*, por citar sólo una de las más significativas a juzgar por el calibre intelectual de sus colaboradores –cosmopolitas, cultos, escépticos y amargados, suficientemente jóvenes para no haber tomado parte en la Guerra Civil pero lo bastante rebeldes para no interiorizar la legitimación del poder y la autoridad del Régimen; rasgos suficientemente elocuentes para hacernos rápidamente una idea aproximada del talante personal, del compromiso y del signo ideológico de Castellet y de su círculo intelectual.

Hemos dicho que eran lo bastante rebeldes para no interiorizar la legitimación del poder ni de la autoridad del Régimen. Porque en eso consistió buena parte del mejor debate cultural en la España de postguerra, conscientes, como eran estos jóvenes, de que la ideología sólo se combate con ideología. Lo que aconteció en los ámbitos social, político, ideológico y cultural durante varias décadas puede ser considerado, ciertamente, como un ejemplo canónico de la mecánica legitimación-deslegitimación, esto es, como una concreción paradigmática de dominación y de resistencia.

Es sabido que la legitimación es una importante función del uso de la lengua y del discurso; que, pragmáticamente, está relacionada con el acto de habla de defenderse a uno mismo, una de cuyas condiciones de

¹ J.-C. Mainer, *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 146-147.

² En F. Campbell (1971), *Infame turba*, Barcelona, Lumen, 1994, p. 297.

³ En F. Tola de Habich y P. Grieve, “José María Castellet”, en *Los españoles y el boom*, Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1971, p. 78.

adecuación es a menudo que el hablante provea buenas razones, fundamentos o motivaciones aceptables para acciones que han sido o podrían ser criticadas por otros; y es sabido también que, en ese sentido, el discurso legitimador se realiza en contextos institucionales, es decir, que es un discurso que justifica la acción "oficial" en términos de derechos y obligaciones, de manera que el acto de legitimación implica que un actor institucional cree o dice respetar las normas oficiales y, en consecuencia, permanece dentro del orden moral prevaleciente. Dadas, pues, las relaciones entre la legitimación y el poder institucional, hay que decir que el discurso de legitimación es un prototipo de discurso político. Ahora bien; si la legitimación presupone fundamentos morales o jurídicos para juzgar la acción oficial, tales como normas, valores o leyes formales, también las ideologías, como base de las representaciones sociales de los grupos y sus miembros, presuponen normas y valores, por lo que, para grupos específicos, las ideologías proveen el fundamento del juicio y la acción y la base para la legitimación relacionada con el grupo. Es, pues, en el control de las relaciones entre grupos, como las de poder, dominación y resistencia, donde la ideología y la legitimación interactúan más específicamente. Así funcionan las ideologías en la formación de una "falsa conciencia". Ahora bien, por fortuna la hegemonía ideológica rara vez es completa, dadas las muchas formas de resistencia mental y social de los grupos dominados, formas de contrapoder y resistencia éstas que, obviamente, necesitan en sí mismas, nuevamente, la legitimación, que a su vez está basada en una contraideología.⁴

Por eso, lo único que podía hacer Castellet y, con él, todos los intelectuales de izquierdas, era intentar contrarrestar los efectos de la hegemonía ideológica del Régimen por medio de la elevación de la autoconciencia de grupo y de la des-programación ideológica. Sólo así, con otra ideología, se podía luchar contra el dominio político –y simbólico– del Régimen que, por supuesto, controlaba también las instituciones que organizan el acceso al conocimiento, la verdad y la opinión, como las universidades, laboratorios, agencias de inteligencia, servicios secretos, burocracias, etc.

⁴. Vid. Teun A. van Dijk, *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*, Barcelona, Gedisa, 1998, pp. 318-327.

El mismo Castellet declaraba en una ocasión que:

"Si de una manera o de otra me intereso por cuestiones políticas probablemente viene del hecho elemental y primario que me obsesiona desde niño: ¿por qué hay gente que son propietarios de la tierra, y por qué hay gente que no lo somos? Nunca he podido contestarme esta pregunta de una manera que me satisfaga moralmente... Entonces he visto que la historia de la humanidad está determinada por las relaciones de propiedad y de producción..., y me manifiesto absoluta y plenamente de acuerdo con las teorías de Marx. [...] Yo creo que sólo de la gente que piensa dentro de esta familia puede salir una eliminación de las injusticias y una racionalización de la sociedad"⁵

y también afirmaba lo siguiente: "Yo no admito excesivamente la separación entre intelectual y político. Evidentemente, hay unos señores que son intelectuales y que no son más que intelectuales; y otros que son políticos y nada más que políticos, pero yo creo que eso son en cierta manera limitaciones que se imponen ellos mismos..."⁶

Desde sus primeras obras, la crítica de J.M. Castellet ha tendido a confundir sus límites con la sociología de la literatura, haciendo hincapié en un tipo de crítica más atenta a cuestiones socioliterarias y sociotextuales que a problemas de inmanencia textual. Su prematuro hacer crítico adolece, en cierto sentido, de la inexperiencia propia de los jóvenes, puesta de manifiesto, en bastantes ocasiones, por una falta de moderación en su tono crítico. No obstante, no quisiéramos dejar pasar la que nos parece la principal virtud de su primera etapa: su tan valiente como joven sinceridad crítica.

La consideración de la literatura como "revelación" y "propuesta al lector" es la que le conduce a la defensa de una literatura comprometida con ciertas capas sociales y con la libertad del ser humano, en contraposición a la literatura de esos y otros momentos anteriores que ilustraba y compartía los hábitos de vida burgueses. La identificación entre objetivismo y realismo adquiere plena configuración en su obra, por lo que la influencia existencialista se integra progresivamente en el *realismo histó-*

⁵. En Sergio Vilar, *La oposición a la dictadura. Protagonistas de la España democrática*, Barcelona, AYMA, 1976, p. 276.

⁶. En Sergio Vilar, *op. cit.*, p. 274.

rico sin que se produzca una escisión, sino una evolución.⁷ Las implicaciones objetivistas en la corriente realista son decisivas en la eclosión de toda una corriente novelística que pretendía ampliar el campo de lo decible mediante una impasibilidad aparente. No obstante, las técnicas objetivas de narración frente al subjetivismo del autor-dios no se llevaron a cabo en la época de plena fiebre objetivista-realista, tal y como se proponía teóricamente, sino que en aras del objetivismo se estaba elaborando un subjetivismo que abocaba inevitablemente en la demagogia.

Cabe decir que los años cincuenta y primera mitad de los sesenta fueron escenario de un intento sostenido por crear una cultura de la resistencia en España que volviera a conectar con lo que se hacía en la admirada Europa (neorrealismo italiano, existencialismo, marxismo), aunque bien es cierto que nunca llegó a estructurarse ideológica y estéticamente, sino que se produce como una respuesta primaria a las condiciones de vida bajo el franquismo bajo un realismo con voluntad de contar las cosas como son, de desenmascarar ideológicamente al franquismo y de testimoniar acerca de una situación histórica. Se manifiestan, en ese sentido, movimientos tan diferentes como los artistas plásticos de *Estampa Popular* (Ortiz Valiente, José Ortega, Francisco Álvarez, Ricardo Zamorano, etc.); la poesía social en sus representantes más conspicuos (Blas de Otero, Gabriel Celaya, Eugenio de Nora o José Hierro), luego seguida por poetas más jóvenes (Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo, López Pacheco y otros); novelistas (Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Ignacio Aldecoa, Juan Marsé, Juan García Hortelano, Armando López Salinas, Juan y Luis Goytisolo, Jesús Fernández Santos, etc.); autores teatrales (Alfonso Sastre, Lauro Olmo, Buero Vallejo, etc.); o cineastas (Berlangua, Bardem, Saura, Picazo, Regueiro, etc.)... pero a los que les unía una voluntad de negación de la lamentable realidad del país y un intento de comunicación con una inmensa mayoría que parecía emerger de la apatía general, a través de un lenguaje muy trabajado, pero sencillo y directo⁸.

⁷ Vid. F. X. Vall i Solaz, "Josep Maria Castellet", en *La literatura catalana de postguerra i l'existencialisme (1945-1968)*, Barcelona, Departament de Filologia Catalana, Facultat de Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 342-354 [microforma].

⁸ Vid. N. Sartorius y J. Alfaya, *La memoria insumisa. Sobre la Dictadura de Franco*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 325-329.

En los años sesenta, la ideología estética del realismo entra en crisis en todas sus manifestaciones y de una manera especialmente intensa en la poesía. El realismo social literario tenía una proyección política de la que muchos intelectuales se cansaron por su escasa incidencia real en la situación del país y, además, el reiterado empleo de códigos lingüísticos de fácil descodificación pronto provocó el agotamiento de sus posibilidades expresivas; todo ello sin menosprecio del que resultó ser el verdadero telón de fondo: que, en verdad, un movimiento literario no podía sustentarse únicamente con una meta de denuncia social. Ante la inviabilidad de dicha ideología estética y crítica, J.M. Castellet, animado por la consideración de Mary McCarthy de la actitud realista como un *déjà vu*, experimenta un giro copernicano en sus posturas, marcado, como siempre, por las nuevas circunstancias históricas, socio-políticas y culturales, y emprende la búsqueda de otra que le sirva para abarcar en su totalidad la obra de arte por medio del uso alternativo -según lo requiera la particularidad de cada obra- de distintos enfoques o modos de aproximación. Dos actitudes paralelas definen, pues, la labor profesional del crítico durante la segunda mitad de los sesenta y principios de los setenta: autocritica del *realismo histórico*, del pasado inoperante, y firme voluntad de renovación ideológica a través de nuevas interpretaciones marxistas⁹ y del estructuralismo genético goldmanniano, que le sirve como nexo para conectar el sociologismo de los sesenta con el estructuralismo de los setenta¹⁰.

La especial atención de esta nueva crítica a la forma no la exime, sin embargo, de implicaciones ideológicas, sino que su valor socio-político demuestra la falacia de los que la han tachado de puro formalismo ahistórico, actitud ideológica que el crítico acentúa con su continuidad en el terreno de la sociología literaria, aunque tomándola ahora como preocupación integradora de ética y estética, no como actitud meramente ética, como en años anteriores, convirtiéndose, así, en una de las voces españolas que brilla con luz propia en el proceso evolutivo de la práctica sociológica en Europa. Además, la metodología ecléctica o integradora da cabida también a la consideración de las relaciones entre literatura y sociedad,

⁹ Vid., en ese sentido, J.M. Castellet, *Lectura de Marcuse*, Barcelona, Edicions 62, 1969.

¹⁰ Vid. Maria Helena Rufat Casals, "J. M. Castellet: el progrés del crític", en N. Perpinyà (ed.), *Lectures al quadrat. Les arts crítiques de J. Molas, J. M. Castellet, J. Triadú, J. Fuster*, Lleida, Pagès Editors i Universitat de Lleida, 1995, pp. 87-140.

entre las que Castellet opta, como vamos a ver, por la que toma la sociedad como punto de partida, es decir, por la que no puede ser elaborada al margen de criterios ideológicos, por la que implica un juicio sobre la naturaleza de la literatura y deja entrever el inevitable partidismo del crítico.

Resulta curioso comprobar que antes del período de crisis realista —entre 1962 y 1965— nunca se refiere Castellet a su crítica como sociológica, sino sólo a partir de entonces. Es por ello que, en 1968, habla “dels suports culturals sociològic, sense els quals no imaginem al món d'avui el normal desenvolupament d'una literatura”¹¹; y dos años después se manifiesta respecto a su evolución crítica en los siguientes términos: “El salto lo dí a través de la acumulación de negaciones a mis presupuestos anteriores y a sus resultados. Pero claro es, nunca se establece una negación total con lo anterior, sino una síntesis. No es que yo ahora me pronuncie por un ejercicio autónomo de lectura autónoma de la literatura autónoma. La literatura está implicada en un tiempo y este nivel de análisis puede acometerse desde el sociologismo”¹².

Esta continuidad en la práctica del sociologismo literario aunque con diferentes matices no es única en nuestro país, sino que prolifera entre la crítica más aperturista (Alberto Méndez o Valeriano Bozal, por ejemplo). La consideración sociologista de la obra literaria había sido sostenida en la década de los cincuenta y primera mitad de los sesenta por los críticos que habían defendido la literatura española del social realismo, por jóvenes marxistas inspirados en Plejanov, Argan, Fischer o Lukács y por los jóvenes universitarios influenciados por la sociología hauseriana, hasta que hacia 1964 se produce un replanteamiento teórico y sus mismos representantes comienzan a defender la consideración formal de la obra literaria aunque sin olvidar su carácter social¹³. Una vez rechazadas las posiciones extremas que reducían el hecho literario a un hecho exclusivamente social con un condicionamiento directo y mecanicista del primero por el segundo, se puede decir que la crítica sociológica supera su fase problemática y programática. Con el rechazo lukácsiano de la considera-

¹¹ J. M. Castellet, “Pròleg” a F. Vallverdú, *Cada paraula, un vidre*, Barcelona, Edicions Proa, 1968, pp. 7-8.

¹² En M. Vázquez Montalbán, “Castellet o la ética de la infidelidad”, *Triunfo*, núm. 446, 19 de diciembre de 1970, p. 29.

¹³ Vid. C. Martínez Romero, *El pensamiento teórico-literario español (1965-1975)*, Granada, Dpto. de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de

ción de la obra literaria como reflejo pasivo de la sociedad, se daba un paso de gigante para una verdadera sociología literaria, lejos del sociologismo burdo y mecanicista, al par que nacía la doble vertiente que hoy tiene la denominación común de sociología de la literatura: sociología de la creación literaria (Lukács, Goldmann, Leenhardt, etc.) y sociología de lo “escrito” (Escarpit, Robine, Estivals, etc.). El pensamiento de L. Goldmann y de Leenhardt, entre otros, que supone la superación del planteamiento de Taine que buscaba de forma inmediata en las obras un reflejo de la vida social a nivel de los contenidos, entiende la relación entre obra literaria y sociedad como una rigurosa homología de estructura entre la visión del mundo de un grupo social definido y las obras literarias, de tal manera que la sociología literaria deberá captar las conexiones entre una obra o un conjunto de obras y un grupo social, sin que ello suponga que entre grupo social y obra literaria haya identidad de contenido, sino homología de estructuras¹⁴. Se puede decir, por tanto, que la evolución descrita por el enfoque sociológico desde una actitud meramente ética hasta una preocupación integradora de ética y estética, es un fenómeno a nivel europeo que alcanza en España voces propias.

Ahora bien; el hecho de que anteriormente no hubiese calificado de “sociológica” su labor no se debe, sin embargo, al desconocimiento de la concepción de la literatura y de la metodología crítica que tenía entre manos, es decir, que no es uno de esos intelectuales que hacían sociología sin saberlo. Decía José-Carlos Mainer en 1973 que “La sociología de la literatura española es corta y aún habría de iniciarse diciendo que hasta hoy la han dibujado más las conquistas al margen de tal epígrafe que los buenos deseos, las afirmaciones petulantes y el generalizado *wishful thinking* (pintar como querer, en castellano derecho) que se han venido acogiendo a la sombra del término “sociología de la literatura”¹⁵. La permanente consideración castelletiana de la radical historicidad de la obra literaria le ha llevado en todo momento a relacionar estrechamente la producción de los escritores con su contexto histórico y social, por lo que podemos considerarlo como una excepción de la sociología de la literatu-

Granada, 1989, p. 42. Recuérdese que Castellet era asesor de Biblioteca Breve.

¹⁴ Vid. J. M. Díez Borque, “Sociología de la literatura”, *Informaciones de las Artes y las Letras*, 22 de febrero de 1973, p. 3.

¹⁵ J.-C. Mainer, “Sociología de la literatura en España”, *Sistema*, I, enero de 1973, p. 69.

ra que se ha hecho sin saberlo¹⁶, ya que es uno de los pioneros de la crítica sociológica, de las relaciones entre literatura y sociedad, en España.

La consideración sociológica de la obra literaria es, pues, evidente también en la tercera y última etapa –eclectica– de su producción. Como hemos dicho, es a partir de la segunda mitad de los años sesenta cuando se manifiesta más explícitamente en ese sentido. Cabe destacar una ponencia que presenta en el Seminario sobre “Crítica sociológica y sociología de la literatura”, celebrado en la Universidad de Zaragoza en marzo de 1971, con el título de “Guión para una configuración histórica de la crítica sociológica”. El texto, de importancia teórica relevante en su obra, aunque no original ya que en sus ideas básicas reproduce un trabajo de Cesare Cases aparecido en Italia el año anterior¹⁷, intenta definir su concepción de las relaciones entre literatura y sociedad y ubicar su crítica dentro de la moderna teoría literaria. Para ello, describe, parafraseando a Cases, dos tipos de enfoque de esas relaciones: el de la *crítica sociológica*, que toma la sociedad como “punto de partida”, “o sea, que cree que no puede prescindirse de los elementos sociales que están en los inicios de toda obra literaria, tanto los referentes al autor como los que se refieren al momento histórico en que la obra es creada”¹⁸, y el llevado a cabo por la *sociología de la literatura*, que toma la sociedad como “meta de llegada”, es decir, que estudia “los efectos de la obra literaria en su incidencia sobre la sociedad”. En la génesis literaria parece radicar el elemento determinante de las distintas formas de aproximación a los textos: “la ‘crítica sociológica’ implica un juicio sobre la naturaleza de la literatura, a la que considera esencial y estructuralmente *social*, frente a los criterios que otorgan el predominio genético a otros factores como los formales, los psicológicos, etc. Por el contrario, la ‘sociología de la literatura’, más joven que la ‘crítica sociológica’, no implica ese juicio y puede ser elaborada al margen de criterios ideológicos”¹⁹.

¹⁶ Vid. A. Chicharro, “El espacio de la sociología literaria. Cuestiones epistemológicas”, en A. Sánchez Trigueros (dir.), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 22.

¹⁷ C. Cases, “La critica sociologica”, en M. Corti y C. Segre (eds.) (1970), *I metodi attuali della critica in Italia*, Turín, ERI/Edizioni Rai, 1980, pp. 19-34.

¹⁸ J. M. Castellet, *Literatura, ideología y política*, Barcelona, Anagrama, 1976, p. 157.

¹⁹ J. M. Castellet, *op. cit.*, p. 158.

Es fácil comprobar que la ponencia supone un intento de rechazo de aquellos postulados marxistas que ya no le interesan (incluidos los de Lukács) y una afirmación de los que considera como los más provechosos para la “crítica sociológica” del momento, los que vienen de la mano del último Goldmann, el del *estructuralismo genético*. Y es siguiendo a Goldmann como suscribe una concepción de la literatura como estructura significativa comprensible por medio del análisis de las relaciones entre los diversos elementos que la componen, y como parte integrante de otras estructuras mayores que la integran. Se puede entonces afirmar que, en ese sentido, sus ideas se acercan a las de Jameson y Eagleton, en una crítica de talante cultural, ya que “Los tres parten de presupuestos parecidos y coinciden en algunas de sus conclusiones: el enfoque histórico, político e ideológico de sus críticas, el no rechazo por ello del análisis estético, lingüístico, interno, de las obras literarias, la utilización de un método de aproximación eminentemente marxista, o el reconocimiento de la Cultura como instrumento de dominación. Los tres autores se centran igualmente en el estudio del acto interpretativo, de la crítica literaria como materia independiente, más que en el texto literario en sí, una visión que se basa fundamentalmente en la dualidad texto-contexto. Los tres, por último, mantienen una misma actitud de censura respecto a la crítica tradicional”²⁰.

A tenor de lo visto, creemos que podemos intentar ubicar el pensamiento literario de Castellet en el marco de la moderna teoría literaria. Para ello, partimos, con Antonio Chicharro, de la base de que “[...] el carácter social del mismo [el hecho literario] no puede deslindarse lógicamente de su consideración como hecho comunicativo de carácter secundario ni de su consideración como práctica estética. En rigor [...], no cabe una consideración teórica externa del mismo como hecho aisladamente social [...], lo que justifica la existencia de nuevas teorías que persiguen un saber complejo de la literatura, al tiempo que sientan las bases de un nuevo horizonte de pensamiento literario”²¹ El ya mencionado rechazo

²⁰ L. Mora Maestu, “La crítica materialista hoy: tres perspectivas”, *Revista Internacional de Sociología*, vol. 44, fascículo 2, abril-junio de 1986, pp. 243-244. Para su comparación, Mora Maestu se basa en el Frederic Jameson de *The Political Unconscious*, en el Terry Eagleton de *Literary Theory* y en el J.M. Castellet de *Literatura, ideología y política*.

²¹ A. Chicharro, “El espacio de la sociología literaria. Cuestiones epistemológicas”, en A. Sánchez Trigueros (ed.), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 16.

castelletiano de las primeras etapas de la crítica sociológica, aquellas que, ocupándose de la "ética", descuidaban la "estética", es decir, las anteriores a Lukács, le sitúa entre los buscadores de un saber más complejo de la literatura, que es el que intenta definir en dicha ponencia.

Es sabido que la unidad no es algo que caracterice el estudio de la realidad social de la literatura, sino que múltiples tendencias teóricas intentan acotarla de maneras diversas, de tal manera que "la llamada crítica sociológica o sociología de la literatura presentará tantas variedades como conceptos de "sociedad" y de "sociología" se manejen por sus cultivadores. Lo que hay de común en todas ellas son las nociones sociológicas fundamentales, o, dicho de otro modo, la problemática característica de esta disciplina: la discusión atañe a cuestiones como las instituciones, o la conciencia colectiva, las clases sociales, las ideologías, etc."²². Por otra parte, las cuestiones de nomenclatura para designar este tipo de estudios son bastantes ambiguas, ya que bajo la denominación de "sociología de la literatura" se han agrupado tanto teorías marxistas como propiamente sociológicas. Es cierto, no obstante, que ha habido numerosos intentos de distinción de ambas vías, entre los que podemos situar el de Castellet. Aunque no pretendemos resumir dichos intentos, trabajo muy bien realizado por Antonio Chicharro²³, sí debemos hacer, sin embargo, una breve aproximación para una correcta ubicación del pensamiento de nuestro crítico.

Como afirma el profesor Chicharro, mientras que unos, de mayor claridad teórica, intentan diferenciar ambas vías bajo la consideración de que al partir de bases diferentes, se ocupan, consecuentemente, de objetos de conocimiento diferentes (es el caso, por ejemplo, de J. Riezu, quien sostiene que mientras la vía sociológica teoriza en favor de la ciencia de la literatura propiamente dicha, la marxista pretende negar la fructuosidad de la misma), otros, como Castellet, "a pesar de distinguir entre una y otra vía de estudio, parecen caer en el error de distinguirlas por la faceta u aspecto de un mismo objeto, la relación literatura/sociedad"²⁴. De ahí su

²². S. Wahnón, *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada, Universidad de Granada, 1991, p. 123.

²³. A. Chicharro, "La teoría de la crítica sociológica", en P. Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta, 1994, pp. 387-453; y "El espacio de la sociología literaria. Cuestiones epistemológicas", 1996, *op. cit.*

²⁴. A. Chicharro, *op. cit.*, p. 22.

ya citada distinción entre "crítica sociológica" o la que no puede prescindir de los elementos sociológicos en los que se materializa la obra literaria, y "sociología de la literatura", aquella que se fundamenta en los efectos de la obra sobre la sociedad. En ese sentido, su teorización coincide en gran medida con la que presentara D.L. Garasa dos años después en su libro *Literatura y sociología*, en el que, bajo la misma terminología castelletiana, distingue entre la vía que va de la sociedad a la literatura y la que parte de la literatura para llegar a la sociedad, respectivamente²⁵. Cabe decir que esta terminología ha tenido, por lo demás, bastante éxito posterior; en ese sentido es significativo comprobar cómo Alicia Yllera²⁶ escoge a Lukács y a Goldmann como cabezas de la "crítica sociológica" y a Escarpit, como máximo exponente de la "sociología literaria".

La metodología se erige, por tanto, como elemento definitorio en la distinción de las diversas teorías sociológicas. En ese sentido, se puede ver cómo la exposición castelletiana y la de los otros autores citados coincide en gran medida con la diferenciación entre sociologías de método empírico (Escarpit) y otras formas, más coherentes, de estudio del hecho literario (estructuralismo genético goldmanniano), en la que se basan teóricos como Edmond Cros²⁷. Lo que ocurre, es que Castellet, también Garasa, considera la "crítica sociológica", tal y como él la concibe, como una crítica netamente marxista, en tanto que es elaborada según unos criterios ideológicos concretos e implica, así, juicios sobre la naturaleza de la literatura. No vamos a entrar ahora en la discusión de si conviene o no incluir las teorías marxistas bajo el rótulo de teorías sociológicas, a pesar de sus evidentes diferencias²⁸, pero sí queremos afirmar, nuevamente de la mano de Antonio Chicharro, que "no puede negarse que tales posicio-

²⁵. D. L. Garasa, *Literatura y sociología*, Buenos Aires, Troquel, 1973. Otros teóricos también efectúan una diferenciación similar; es el caso de J. Leenhardt, "La aproximación sociológica", en M. Dufrenne y V. Knapp, *Corrientes de la investigación en ciencias sociales. 3. Arte y Estética. Derecho*, Madrid, Tecnos/Unesco, 1982, pp. 139 y ss.

²⁶. A. Yllera, *Estilística, poética, semiótica literaria*, Madrid, Alianza Universidad.

²⁷. Vid. E. Cros, *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid, Gredos, 1986.

²⁸. En ese sentido, vid. A. Chicharro, "La Teoría de la Crítica sociológica", 1994, *op. cit.*, pp. 387-390; B. Matamoro, *Saber y literatura (Por una epistemología de la crítica literaria)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1980, p. 47; y S. Wahnón, *Introducción a la historia de las teorías literarias*, 1991, *op. cit.*, pp. 127-128.

nes teóricas marxistas, independientemente de cuáles hayan podido ser los caminos ulteriormente recorridos e independientemente de ciertos desarrollos “desnaturalizadores y dogmáticos”, surgen como consecuencia de una compleja red causal que las ponen en estrecha relación con la incipiente sociología en el tortuoso proceso de toma de conciencia del ser histórico que es el hombre, de su propia realidad social²⁹ y que, por consiguiente, no se puede dudar acerca de la inclusión de una sociología de la literatura en toda teoría literaria marxista.

Aunque su rechazo de la sociología de metodología experimental o empírica es evidente, y así lo corrobora su hacer crítico, Castellet reconoce “el aprovechamiento de las lecciones que suponen algunos trabajos importantes en la materia, como los del profesor Escarpit³⁰. No en vano, en fecha próxima a la lectura de la famosa ponencia, al manifestar su opinión sobre el *boom* hispanoamericano, declara que “a mí lo que me interesa es hablar [...] de las especiales repercusiones que este *boom* ha tenido sobre la literatura española, y no sólo en la literatura en cuanto proceso de creación, sino también como fenómeno sociológico entre los lectores españoles. Es decir, en un momento en que la novela española, por muy diversas causas difíciles de analizar, estaba en una situación de baja producción y calidad, es decir, con muy pocas obras, y de poco nivel artístico, se proyectan sobre el público español y sobre los escritores españoles una serie de obras escritas en su misma lengua, que causan un efecto sorprendente por su novedad y calidad³¹”.

Hay que decir también, que, a pesar de la claridad de ideas de la que hace gala en torno a las distintas vías de aproximación entre literatura y sociedad, Castellet también se suma a veces a la confusión terminológica que las ha caracterizado. Sólo así se explica que en el mismo año de la ponencia afirme con rotundidad que “La mayor parte de mi obra es bastante circunstancial, porque está basada en una tentativa más que de

crítica literaria, de sociología de la literatura³²; que en 1973 sostenga que “Cap al 1965 [...] ja no em sentia còmode dins el camp, espaiós i limitat alhora, de la història cultural i de la mena de sociologia de la literatura que practicava³³; o, por último, que, años más tarde, escriba que “El éxito o fracaso de una obra, la realización o frustración de un escritor, son hechos posteriores al impulso inicial y pertenecen a la crítica sociológica o a la sociología de la literatura³⁴”.

Esta breve aproximación a la teorización de J. M. Castellet sobre el sociologismo literario permite concluir con la convicción de que nuestro crítico nunca abandona ese sugerente método de aproximación a la literatura válido para cualquier época; y es que el método no estaba, ni mucho menos, muerto, sino que, como afirma A. Sánchez Trigueros, aún sigue proporcionando interesantes perspectivas de estudio:

“No faltará quien diga que la Sociología de la Literatura, sobre todo la de stirpe materialista histórica, esté hoy claramente superada, como algo que pertenecía a otra época. Sólo desde el desconocimiento de la realidad social contemporánea, sólo desde una posición puramente oportunista, que asimila acríticamente los valores de esta Sociología de la Literatura a la caída del muro de Berlín y a la desaparición de las dictaduras del Este de Europa, sólo desde ahí se le puede negar su evidente validez hoy³⁵”.

²⁹. A. Chicharro, “El espacio de la sociología literaria. Cuestiones epistemológicas”, 1996, *op. cit.*, pp. 19-20. Vid. A. Chicharro, “Un balance de la teoría y crítica literaria sociológica en España hasta los años novísimos”, en E. A. Salas Romo (ed.), *De sombras y de sueños. Homenaje a J. M. Castellet*, Barcelona, Península, 2001, pp. 145-172.

³⁰. J. M. Castellet, *ibid.*

³¹. En F. Tola de Habich y P. Grieve, 1971, *op. cit.*, p. 68.

³². En F. Campbell, 1971, *op. cit.*, p. 296.

³³. “Josep M. Castellet”, en *Guia de la literatura catalana contemporània* (al cuidado de J. Castellanos), Barcelona, Edicions 62, 1973, p. 16.

³⁴. J. M. Castellet (1978), *Josep Pla o la razón narrativa*, Barcelona, Península, 1982, p. 106.

³⁵. A. Sánchez Trigueros (dir.), *Sociología de la literatura*, 1996, *op. cit.*, p. 10.

1599-1605

ORÍGENES DE LA NOVELA EUROPEA EN ESPAÑA

Edmond CROS

Institut International de Sociocritique

Con arreglo al sistema modelizador primero (la lengua) cuya operación de denominación recorta sus elementos en la continuidad de la realidad, las diferentes prácticas discursivas cuyo conjunto constituye lo que llamamos la literatura (poesía, ensayo, teatro, novela...) son unos sistemas modelizadores llamados secundarios por redistribuir un material verbal previamente recortado por la primera operación de denominación. Estos sistemas modelizadores secundarios se desarrollan dentro de sus respectivas instituciones. Se trata de macrosemióticas artificiales con trayectos de sentido que representan pasos obligatorios de los cuales no se pueden escapar los mensajes que transitan por ellas. Estos mensajes llevan el sello de sus coacciones. Para ejemplificar lo que son estas coacciones remito a lo que escribí en el caso del intercambio epistolar: solemos empezar nuestras cartas con un encabezamiento del tipo "Muy señor mío", ("My dear friend" "Mon cher ami") y terminarlas con una despedida como "Su atento servidor" (Sincerely yours" "Votre dévoué") o sea: *Usted es mío y soy suyo; despidiéndome ya soy el señor mío de la respuesta que espero de usted*. Lo que escribimos en este cuadro circula pues entre los dos polos de esta misma estructura que hace funcionar simultáneamente el deseo de poseer al otro y correlativamente de entregarse a él. No importa que se haga caso omiso de estas fórmulas o que vengan sustituidas por fórmulas

menos explícitas : esta práctica social queda estructurada con arreglo y en torno al diálogo a solas de los dos corresponsales. (Cros, 1984 a) Supongo que cualquier género se distingue de los demás por una serie de indicios de diferenciación a los cuales podemos definir de manera idéntica como *coacciones*, como reglas del arte que digamos, interiorizadas y reproducidas de manera no-consciente por cualquier sujeto que quiera expresarse por este medio. Supongo también que tales coacciones se articulan con el contexto sociohistórico, sufriendo por lo mismo un proceso evolutivo. Estas coacciones confieren al género sus coordenadas sociohistóricas. Emergen juntamente con el género; éste surge de su configuración emergente. El término que va a servir para designar este género no es más que su cara visible, lisa y estaba yo por decir inocente. Pero esta configuración a la cual llamaré *forma* - estructura enigmática en la cual vienen codificadas las estructuras de la sociedad implicada - emerge en un momento preciso de la historia, de la cual incorpora a su modo las problemáticas fundamentales.

Por ser una práctica social el género novelesco en efecto surge al conectarse entre sí una serie de datos sociales. Para entender mejor este proceso remito a lo que ocurre en el caso del rompecabezas que sólo empieza a significar cuando incorporo la última pieza : todo lo que hasta ahora no era más que una informe e insignificante yuxtaposición se hace sentido con esta última pieza, coinciden y se justifican cruzándose en ella unas direcciones que hasta ahora no conducían a nada, en ella los colores previamente sin forma se cuajan viniendo a ser objetos, elementos de paisaje, siluetas; lo que significa esta última pieza irriga todas las demás que la rodean restituyéndoles sus formas y sus significaciones primeras pero esta última pieza sólo construye su sentido a partir del ensamblaje y de la convergencia de todas las demás. De aceptar esta comparación podemos afirmar que la ficción novelesca confiere una significación a la misma Historia de donde sin embargo emerge.

Abordaré el problema de los orígenes de la novela europea en España a partir de estas premisas. Se suele decir que la novela es el prolongamiento de la épica y que su aparición está vinculada con la ascensión económica y política de la burguesía, afirmación que, así formulada, se contenta con hacer constar que son dos datos concomitantes sin cuestionar los procesos de esta articulación pero afirmación también que hace más complicada la aproximación al problema en el caso de España en donde en opinión de varios historiadores la burguesía se constituye tardíamente como clase.

Siento como hipótesis que la novela europea adviene entre 1599, fecha de la primera edición de la Primera Parte de *Guzmán de Alfarache* y 1605, fecha de la salida de la Primera Parte del *Quijote*. Esta tesis no es nueva : ya la había sugerido en 1967 en *Protée et le gueux* (Cros, 1967), observando que los textos de Mateo Alemán y de Cervantes entablan un diálogo contradictorio y conflictivo. Abarcarlos en un mismo corpus nos permite entender mejor los varios orígenes del género novelesco, portadores de su devenir manifiestamente plural.

Guzmán de Alfarache es para mí el ejemplo perfecto de la novela picaresca. Ya hice observar (Cros, 2001 a) que la estructura del texto de Alemán - la dialéctica de la misericordia y de la justicia - reproduce la estructura del *Lazarillo de Tormes* y que esta estructura transcribe los trastrocamientos que afectan el campo de la religión y de la ética religiosa, de resultados de la evolución del nivel económico. Para desarrollar su actividad industrial Europa tiene que acudir a la reserva de mano de obra que constituye la población ociosa de los vagabundos y, por consiguiente, reglamenta la mendicidad, lo cual pone en tela de juicio la concepción católica tradicional de la caridad. Esta problemática que nace en la Europa luterana del Norte es literalmente importada en España con el *De subventionne pauperum* de Vives editado en Ámberes en 1526. Al desajuste que separa el nivel económico de la península con arreglo al nivel de sus vecinos corresponde el desacoplamiento correlativo de sus respectivas mentalidades, de donde la polémica exacerbada que se arma en España cuando se trata de cuestionar uno de los puntos fundamentales de la ética católica. De esta dis (dys-)sincronía emerge la literatura picaresca. Esta afirmación fortalece aparentemente la opinión que asocia el origen de la novela al desarrollo de la burguesía pero debemos observar que el género que adviene remite a un espacio simbólico en donde las consecuencias sociales y socioculturales de esta ascensión burguesa están puestas en tela de juicio. Si el género picaresco nace al proyectarse el *Guzmán de Alfarache* sobre el *Lazarillo de Tormes*, la configuración de las estructuras que lo generan (justicia vs misericordia) transcribe una fractura histórica y un enfrentamiento que opone un valor auténtico, la misericordia, a la justicia o sea a un valor pervertido por estar en servicio de la expansión del capitalismo con el pretexto de luchar contra el ocio y el vicio. Tal sería pues la primera coerción (confrontar valores auténticos y valores pervertidos). Generalizar esta observación nos llevaría a coincidir con la tesis que presenta Lukács en *Teoría de la novela* (Lukács, 1963), cuanto más que una

confrontación similar opera en *Don Quijote* en donde los valores auténticos de la caballería vienen mediatizados por el valor pervertido que representa la imitación de Amadis (Girard, 1961)

El género novelesco adviene pues de venir a conectarse entre sí una serie de datos:

-1 los procesos económicos y sociales y más especialmente el desarrollo de las vías terrestres de comunicación en la segunda mitad del siglo XVI, la necesidad de organizar los circuitos comerciales, el desarrollo correlativo del transporte por mulas, de las ventas, de las carreteras, de las poblaciones (Braudel, 1966, TI, págs 140 y sg)...La arquitectura narrativa de los dos textos estriba en esta primera realidad (el caminar de los respectivos protagonistas, las etapas en las distintas ventas durante las cuales se cuentan las novelas intercaladas, el esquema del "alivio de caminantes", los personajes : arrieros, venteros, viajeros con los que se encuentran tanto Guzmán como don Quijote, etc...)

-2 algunas situaciones conflictivas : la ascensión social de los mercaderes transcrita por Mateo Alemán (Cavillac, 1983), del "campesino rico", en vías de asimilación a la nobleza como se nota en las novelas intercaladas del *Quijote* (Cros, 1984, págs 140y sg), tensiones entre diferentes estamentos de la nobleza...

-3 las formas de comportamiento y los sistemas de normas (dinero, honor, honra, castidad, opulencia, miseria, ascetismo, distinciones entre los amores lícitos y los ilícitos, etc...)

-4 los modos de caracterización (tipología de los pícaros, de los pobres, de los pajes, de las nacionalidades, de los humores etc...) Así es como, por ejemplo, la oposición entre "el humor cálido y seco" atribuido a Don Quijote y "el humor frío y húmedo", atributo de Sancho, se articula con la pareja Doña Cuaresma / Don Carnal contribuyendo de este modo a instituir un trayecto de sentido esencial de la intratextualidad (Cros, 1990)

-5 una serie de prácticas sociales (la organización de la beneficencia, el sistema de los aparatos ideológicos de estado : la religión, la familia, la enseñanza...)

-6 algunos debates que, a su vez, transcriben la evolución de la infraestructura (sobre la mendicidad, la reforma de los puentes y caminos, el lujo, el ocio etc...)

El impacto y los *efectos-signos* (Ricoeur) de estos diferentes elementos varían según el texto que se contemple. Representan sin embar-

go un volumen de datos considerable que participan del génesis del género como *historia incorporada* en la escritura.

-7 Queda por evocar un último elemento, o sea una práctica ideológica transhistórica que facilita una matriz específica a la producción de sentido (la tradición literaria con sus clisés, sus reglas, sus técnicas...) El impacto de esta práctica es sin lugar a duda más inmediato y podemos pensar que participó de manera más activa que otros elementos en la impulsión de la dinámica genética (Cros, 1983). Algunos de estos aspectos atañen a uno o al otro de los dos textos y ya han sido correctamente estudiados, otros al contrario sólo los implican de manera complementaria o bien no han sido hasta ahora comentados. Observemos primero con Riley (Riley, 1962) que, algo como ciento cincuenta años después de la invención de la imprenta, la literatura empieza a aparecer como un fenómeno social poderoso que ha generado un mercado ya bastante amplio del cual da fe precisamente la manera como viene difundido *El libro del pícaro* : mientras que la *Primera Parte* sale en 1599, su traducción al francés es editada al año siguiente lo cual constituye una verdadera hazaña; en 1606, sale la versión italiana de Barezzo Barezzi que inspira la traducción al inglés por James Mabbe en 1622 y la versión latina de Gaspar Ens en 1623 (Cros, 1967). Los problemas de la vulgarización de la imprenta ya han sido superados y la extensión del público se observa obviamente en las piezas liminares : en adelante los escritores se dirigen en sus prólogos no sólo al "discreto lector" sino también al "vulgo" o sea a "la gente baxa o que sabe poco" (Covarrubias). Cualesquiera que sean las estrategias discursivas ocultadas detrás de este encabezamiento ya asoma la silueta del futuro "gran público". Este primer dato se articula con la actualidad de la crítica literaria al final del siglo XVI (Riley, 1962) y, en este contexto, con los debates sobre la posibilidad de concebir una épica escrita en prosa. *Don Quijote*, como se sabe, aborda varias veces este tema y desde esta perspectiva, puede ser calificado de epopeya bufona. *Guzmán de Alfarache* al contrario no respeta este esquema ya que, en el corpus que tengo seleccionado, la línea divisoria correponde con el impacto de la *Poética* de Aristóteles, conocida en Italia a principios del siglo XVI y difundida más ampliamente a partir de 1548 por Robortelli. La primera traducción española es de 1626 pero el texto de Aristóteles viene comentado por López Pinciano en *Filosofía antigua poética* (1596). Cervantes, que vivió en Italia de 1564 a 1575, leía el italiano y tuvo muy posiblemente un acceso directo al

texto. Por un lado pues la influencia de la Poética y la fascinación que ejerce la épica sobre Cervantes, por el otro *El Libro del pícaro* que acata estrictamente las normas de la retórica y del arte de la elocuencia (Cros, 1967). Entre los dos textos también el fin del reino de Felipe II, la subida al trono de Felipe III y un cambio radical en el ambiente de la Corte (Véase la fiesta de Carnestollendas en Valladolid en 1599).

No se podría imaginar orígenes más diversificados: *Guzmán de Alfarache* es la primera novela urbana y la ciudad es la protagonista típica de nuestra novela moderna como lo hacía observar Carlos Fuentes en una entrevista con Julio Ortega ("porque es el lugar antinatural donde el género de la novela [...] tiene que verse a sí mismo como un artificio..."). En el *Quijote* al contrario prevalece la visión del campo: el campesino (que en *Guzmán de Alfarache* sólo aparece una vez y de manera fugaz y crítica) está en el centro del texto de Cervantes en el que además la dinámica social viene representada por la ascensión del campesino rico mientras que el narrador de Alemán privilegia el punto de vista de los mercaderes como vectores del proyecto de la burguesía (Cavillac, 1983). De abarcar juntamente los dos textos, podemos percibir en el trasfondo del texto cervantino la permanencia de un modo de producción feudal falto de cualquier dinamismo y, como ya lo tengo notado, en las novelas intercaladas más especialmente, con la figura del campesino rico, los indicios precursores de su progresiva desaparición mientras que en el relato alemán sólo nos llegan las voces ruidosas de la ciudad y el bullicio activo generado por los modos de producción precapitalista y capitalista en las calles y plazas de las poblaciones. Contemplados por una visión sinóptica transcriben la totalidad de la formación social de su tiempo (Cros, 1984 b).

Sus respectivos índices de modernidad se nos presentan como literalmente invertidos: mientras que la escritura de Cervantes, aparentemente poco sensible al proceso de la historia, es sin embargo excepcionalmente moderna, la práctica discursiva de Mateo Alemán que, en otro plan, tiene una visión dinámica y profética de la historia (Cavillac, 1983), reproduce las normas de las artes poéticas medievales y de la retórica tradicional (Cros, 1967) ... con una excepción sin embargo que no podemos pasar por alto: en efecto Mateo Alemán revoluciona las categorías aristotélicas con la introducción de la *sermo humilis* de san Agustín que rompe la rigidez de las clasificaciones de los estilos (alto, bajo y medio) oponiéndoles el mecanismo de la reversibilidad potencial de lo sublime y de lo humilde (*humilis/sublimis*) a partir de la figura Crística (Dios/hombre).

El impacto de la *sermo humilis* afecta las estructuras textuales y se nota en las circunstancias que construyen la instancia de enunciación (un galeote que se presenta como "el atalaya de la vida humana"), en la interpelación recurrente por el yo narrador a un tú comunitario juntamente "corpus christi" (*sublimis*) y "massa peccati" (*humilis*) o también - quizás sobre todo - con "este sintagma paradoxal", la *cumbre* de todas las miserias que desconstruye, invirtiéndola, la metáfora clásica de "el abismo de todas las miserias" y que sitúa la totalidad del itinerario de Guzmán "en una perspectiva ascendente, de las tinieblas abismales del pecado a las cumbres luminosas de la gracia" como lo escribe magníficamente Michel Cavillac (Cavillac, 1983, págs 84, 122). Esta reversibilidad que, de rebote, pone de manifiesto la trayectoria "del hombre abandonado al hombre nuevo" (Cavillac) transcribe de manera obvia el impacto genético de la *sermo humilis*. En la literatura profana española no existe, que yo sepa, un ejemplo anterior al texto de Alemán de tal recurso a la *sermo humilis*. Pero que tal deconstrucción de la práctica de escritura acompañe el nacimiento del género novelesco me parece representar un dato capital en la medida en que esta deconstrucción cancela la hipoteca que el decoro hacía pesar hasta ahora sobre la instancia de la enunciación y, borrando las jerarquías sociales, proyecta al narrador y al narratario en un espacio utópico de igualdad en el que en adelante acampará la ficción novelesca.

En el período que nos interesa no existe ningún término para designar aquello que más tarde se denominará *novela*. Las obras narrativas se titulan *Historia...Retrato...Vida...Libro...etc...* y este vacío es un indicio semiótico muy fuerte que significa precisamente que estamos en los albores de un modelo nuevo; nos señala en efecto que ninguna mirada crítica se interesa por las eventuales convergencias de todos aquellos textos a partir de las cuales se podría esbozar una poética. Sin embargo no pasa igual con la novela corta explícitamente reconocida como género por Cervantes en el prólogo a las *Novelas ejemplares*, cuando afirma, en 1613, que fue el primero en haber *novelado* en lengua española. No se le ocurre considerar como novela a *Don Quijote*. Hasta el siglo XVIII inclusive (*Diccionario Español-Francés* de Sobrino), el término de *novela* es sinónimo de *patraña*, *cuento* (Covarrubias) *conseja* (César Oudin) "*fable, conte fait à plaisir*" (Sobrino). Ni que decir tiene sin embargo que la novela corta ha participado en la aparición de la narrativa mayor: en *Guzmán de Alfarache* y en *Don Quijote* varias novelas cortas vienen intercaladas y tal sitemática se puede considerar como la inserción intratextual de un

modelo, un punto de referencia con arreglo al cual la escritura viene a situarse, sin duda para mejor definir su especificidad.

Los puentes entre la novela corta y la novela atañen a la Poética. Veamos en efecto lo que dice el *Diccionario de las Autoridades* del término *novela*: "Historia fingida y texida de los casos que comúnmente suceden o son verisímiles"; la definición fluctúa entre dos nociones contradictorias: por una parte la ficción ("historia fingida"), por la otra la realidad ("cosas que comúnmente suceden") y termina con un término medio, la verisimilitud ("o son verisímiles"). Una idéntica contradicción se nota en la definición que da Covarrubias del término *fábula*: "Rematemos con que algunas veces damos nombre de fábulas a las cosas que fueron ciertas y verdaderas (la realidad) pero en su discurso tienen tanta variedad que parecen cosas no acontecidas sino compuestas e inventadas de algún gallardo y lozano ingenio" (la ficción). Entre la realidad y la ficción, lo que permite pasar de la una a la otra atañe a la composición y a la disposición o sea a la retórica o/y a la poética [Cf "texer (Véase supra: historia fingida y texida ...) metafóricamente vale componer, ordenar y colocar en método y disposición una cosa" *Diccionario de Autoridades*] Todas estas definiciones retoman, de otras formas, la oposición entre la Historia y la Poesía; o sea entre lo particular y lo universal o también entre lo que realmente ha sucedido ("los casos que comúnmente suceden...", las cosas que fueron ciertas y verdaderas...) y lo que podría haber sucedido. Juan de Mal-Lara alude a la necesaria colaboración de las dos nociones cuando en *Descripción de la galera real del Ser^o Sr Don Juan de Austria* pinta una alegoría de la Retórica que tiene "en la una mano un libro abierto que es la Poesía de donde toma los colores de las palabras y en la otra otro libro que es la Historia de donde le vienen los colores de las cosas".

Ahí está el punto de coincidencia entre la novela corta y la novela, sobre todo si se tiene en cuenta el que Mateo Alemán califica a su *Libro del pícaro* juntamente de *fábula* y de *historia poética*. Aludí varias veces a la importancia de esta noción de *historia poética* (Cros, 1967, 2001), la cual, en mi opinión, transcribe el sentimiento, compartido por muchos coetáneos, de que lo que está naciendo o está por nacer es algo que no se puede reducir a la sola Historia o a la sola Poesía. El mismo López Pinciano trata de conciliar los dos términos: "el objeto (de la poesía) no es la mentira, que sería coincidir con la sofística, ni la historia que sería tomar la materia al histórico; y no siendo historia, porque toca fábu-

las, ni mentira porque toma historia, tiene por objeto el verisímil que todo lo abraza" (López Pinciano, 1953, I, p. 220).

Este neologismo aparentemente fraguado por Mateo Alemán es, para mí, la expresión más apropiada para definir la novela moderna. Cualquier relato novelesco es sin duda un discurso que sólo puede hablar del pasado pero en realidad hay que precisar de qué tipo de pasado se trata. Distinguiré entre, por una parte, un pasado presentado y leído como algo que ha sucedido realmente, o sea un pasado que pertenece a la memoria colectiva y luego calificado de histórico, y, por otra parte, un pasado que puede haber ocurrido, presentado y leído como verisímil, el cual constituye la trama de la ficción. La relación con la Historia en la novela implica un vaivén entre estos dos tipos de materiales, lo cual nos remite a las distinciones aristotélicas según las cuales la historia corresponde con lo que ha sucedido realmente, con el espacio de lo singular e individual mientras que la poesía al contrario atañe, en el campo de la ética, a lo que debe ser, o bien, en el nivel de la representación de la diégesis, a lo que puede ser o haber sido e implica lo general y lo colectivo. La poesía atañe pues a lo posible. Lo posible se nos aparece, de esta forma, como una categoría capaz de ensanchar el campo de la representación de lo real en cuanto nos presenta, por extrapolar ciertas tendencias inscritas en las circunstancias concretas que justifican y explican la aparición del acontecer histórico, una continuidad y una sucesividad distintas a las que han ocurrido concretamente. Sin embargo, las dos representaciones, la real y su doble que digamos, emergen de una misma totalidad y del mismo conjunto complejo de causas (Cros, 2001-b, págs 156-157).

Consta pues que la noción de *historia poética* permite superar las aparentes contradicciones que acabo de reseñar en la definiciones de *novela* y *fábula* por los distintos diccionarios, lo cual demuestra obviamente que dichas contradicciones han sido percibidas, o, por lo menos, interiorizadas, antes de que el cuestionamiento al cual se refieren haya sido rectificado por Mateo Alemán. El traductor francés Jean Chapelain reconoce esta rectificación cuando observa en su "Déclaration pour l'intelligence de ce livre" que, aunque es una ficción ("pièce poétique...fausse"), la historia que viene à continuación viene tratada de tal forma ("composition...façon de la traiter") que desarrolla un encadenamiento de causas y consecuencias ("dont on rapporte tous les changements au vice et à la vertu...") que reproduce la realidad de la vida cotidiana ("il n'y a rien de si commun...")

Or bien que l'auteur appelle cette pièce poétique, elle n'est poétique qu'en ce qu'elle est fausse, car en la façon de la traiter il n'y a rien de si commun afin que tu ne t'attendes pas de voir icy de grands accidents ni des événements inopinés et extraordinaires. Ce genre de composition qu'ils appellent le merveilleux, est à bon droit banni d'icy comme estant une histoire où l'on ne donne aucune part à la Fortune et dont on rapporte tous les changements et disgrâces au vice et à la mauvaise conduite seulement. (Chapelain, 1619)

El texto de Cervantes, a su vez, no deja de poner en tela de juicio las distinciones establecidas : todo el relato de las supuestas hazañas de don Quijote puede ser leído como una parábola que ilustra la supremacía de la historia como espacio de la verdad con arreglo a las mentiras de los libros de caballería y a las quimeras que éstos pueden generar. Pero su exaltación de "la verdad histórica" se compagina con el elogio a la mentira creíble:

Tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alcorecen y entretengan. (*Don Quijote*, P. I, c.47)

En su estudio magistral E.C.Riley nota que *Don Quijote* no es historia ni tampoco poesía : "su centro está entre las dos y las incluye a las dos" :

There is in the Quixote a practical solution to the problem which taxed the wits of Italian theorists of Counter-Reformation : how to bring the universal and the particular into harmony[...] It is not history and not poetry : its centre is somewhere in between and it includes both of them. (Riley, 1962, págs. 177-178)

Llegamos, una vez más, a la misma conclusión : las categorías aristotélicas vienen cuestionadas y este cuestionamiento transcribe el fin de lo imaginario postmedieval debido al progreso alcanzado por las ciencias empíricas (Dubois, 1970)

Hemos dejado de lado hasta ahora un aspecto importante de cada uno de los dos textos y que se refiere al folklore, más especialmente al folklore carnavalesco cuya presencia en *Don Quijote* ha sido sacada a luz por Michael Bajtín (Bajtín, 1970, 1974). ¿ Qué significa, desde el punto de vista histórico, esta inserción? Recuerdo que las tradiciones carnavalescas que originariamente pertenecen al campesinado han sido recuperadas, en toda Europa, por la burguesía urbana en los primeros decenios del siglo XVI. Este fenómeno corresponde con una fase del proceso histórico que impulsa la ascensión progresiva de la burguesía; ésta, en su lucha contra la aristocracia, lleva la ventaja en el plan económico pero tiene que seguir luchando en los planes político y cultural. Sin embargo, por carecer de memoria de clase, no tiene una cultura propia y se ve obligada a recuperar en provecho suyo las tradiciones populares o sea una cultura que no es la suya o de la cual se ha alejado progresivamente. La manera como funciona el material folklórico en el texto de Cervantes transcribe claramente esta usurpación (Cros, 1990). Eso no quita que este material, aunque redistribuido de manera específica en el *Quijote*, conserva la memoria de los trayectos semiótico-ideológicos originales que transcriben una visión del mundo irreductible al proyecto burgués y al contrario concuerdan simbióticamente con la vivencia cotidiana del campesinado. Estos trayectos organizan una serie de puntos de vista intratextuales que contemplan la sociedad "desde la otra orilla", asumiendo por lo tanto la función subversiva de cualquier literatura carnavalizada.

Hagamos el balance de nuestras observaciones : cuestionamiento de los valores sociales y morales, y de las categorías aristotélicas, rectificación de las clasificaciones jerárquicas (*sermo humilis*), rechazo de la inverosimilitud debido al avance de las ciencias empíricas, inserción de otra mirada en el mismo seno de la instancia narradora...tales son las principales *coacciones* que emergen con el género novelesco y que todas corresponden con la manera como viene incorporada una totalidad impresionante de datos sociales. La novela se nos presenta por lo tanto como un *material histórico incorporado de manera específica*. Esta especificidad evoca para nosotros la desaparición de lo imaginario postmedieval y el advenimiento de un nuevo horizonte socioeconómico y sociocultural. En este plan no podemos dejar de notar que los dos protagonistas al final de sus existencias como personajes vienen a plasmarse en el molde de la figura poética del *homo novus*, trátase de Guzmán de Alfarache delin-

cuenta arrepentido visitado por la gracia o de Don Quijote que al morir abjura sus fantasmas y vuelve a ser don Quijano el bueno. Transcribiendo de este modo el rechazo del pasado, esta organización circular del relato no termina con un regreso a la situación inicial sino con un devenir distinto o, mejor dicho contrario de lo que fue y vector de valores nuevos como lo sugiere el conjunto de las connotaciones evocadas por esta figura poética. Este nuevo *fenotexto* (Cros, 1983, 1998) señala, en el nivel de la narratología, aquello que ya expresaban las distintas coacciones que acabo de sacar a luz o sea que adviene en la Historia algo radicalmente nuevo. Pero, a la vez, llama la atención sobre sí mismo y sobre el contraste que construye con otro esquema de la sintaxis narrativa, es decir la organización relativamente arcaica de los episodios ensartados. En efecto, cualesquiera que sean los méritos y el alcance de estas dos obras maestras nos consta que, en un primer nivel, la materia de la narración viene redistribuida las más veces sobre este último esquema: los capítulos que se suceden en cada relato desarrollan a través de modulaciones distintas y variaciones secundarias el mismo tema (los episodios delincuentes de Guzmán, las sucesivas manifestaciones de la locura de don Quijote) y pueden dar la impresión de no ser más que una sucesión de episodios incoherentes. No se me escapa que, más allá de esta composición primaria, se puede observar una admirable progresión (las evoluciones respectivas de Sancho y don Quijote, la ascensión espiritual y el rescate de Guzmán). Dicha progresión, en los dos casos, anuncia la organización circular que caracteriza la novela moderna, pero la coexistencia de los dos esquemas, ya observable además en el *Lazarillo*, es otro índice del proceso de gestación que redistribuye los viejos modelos.

El núcleo genético en que se va fraguando la forma novelesca y vienen a deconstruirse los modelos anteriores (del romance burlesco al libro de caballería y a la novela, del *Liber vagatorum* a las patrañas etc...) es un espacio alimentado por tres fuentes mayores - la épica, la retórica y el folklore carnavalesco - y cruzado por las tensiones que suelen acompañar cualquier proceso histórico crucial. Su advenimiento es el producto de cierta fase de expansión de la burguesía pero ya en sus orígenes se nos presenta obviamente como un espacio conflictivo vector de un sistema de valores subversivos.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE M., *La poétique de Dostoievski*, trad. du russe par I. Kolitcheff, présentation de J. Kristeva, Paris, Seuil, 1970
- _____, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Barcelona, Barral, 1974
- BRAUDEL F., *La Méditerranée et le monde méditerranéen*, Paris, Armand Colin, 1966 (2ème édition), Tome I
- CAVILLAC, M. *Gueux et marchands dans Guzmán de Alfarache, 1599-1604- Roman picaresque et mentalité bourgeoise dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Bordeaux, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1983
- CROS E., *Protée et le gueux- Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Paris, Didier, coll. Etudes de littérature étrangère et comparée, n°54, 1967
- _____, 1984 a - *Lecture idéologique du Lazarillo de Tormes* (en collaboration avec Gómez Moriana), Montpellier, C.E.R.S.
- 1984 b - " Sur le caractère opératoire de la notion de formation discursive : le cas de *Don Quichotte*", in *Opérativité des méthodes sociocritiques*, (Actes du Colloque organisé à Bruxelles par Ralph Heyndells), *Imprévue*, Montpellier, C.E.R.S., 1984-2, pp 129-145
- _____, *De l'engendrement des formes*, Montpellier, C.E.R.S., 1990
- _____, 2001 a "La novela picaresca como género desde la perspectiva sociocrítica" in *Edad de Oro XX*, Departamento de Filología Española, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2001, pp.85-94

- _____, 2001 b "L'inscription de l'histoire dans le champ de la fiction"
in Bussière A, *Le roman espagnol actuel 1975-2000*, T. II
Pratique d'écriture, Montpellier C.E.R.S. 2001, pp.149-160
- DUBOIS, C. G. *Mythe et langage au XVIème siècle*, Bordeaux, Ducros,
1970
- GIRARD, R, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset,
1961
- LUKÁCS, G., *La Théorie du roman*, Paris, Gonthier, coll. Médiations,
1963
- RILEY, E. C., *Cervantes"Theory of the Novel*, Oxford, Clarendon Press,
1962

II – Varia

**VOYAGE À L'INTÉRIEUR DE LA TRADITION ORALE
FRAGMENTAIRE D'UNE SOCIÉTÉ DISPARUE.
TENTATIVE D'ANALYSE SOCIOCRIQUE
D'UN CHANT PRÉCOLOMBIEN
EN LANGUE NAHUATL**

Patrick SAURIN

L'analyse de textes en langue nahuatl à la lumière de l'approche sociocritique ne va pas sans poser de nombreux problèmes au chercheur désireux de se livrer à cette entreprise. En effet, si ce type d'analyse a pu proposer un éclairage original et novateur pour de nombreux textes, il faut préciser que généralement les exégètes disposaient de conséquentes informations concernant à la fois l'auteur du texte, le texte lui-même et sa place dans une histoire littéraire, enfin la société et ses valeurs.

En regard, les moyens et les outils de l'analyste des créations littéraires précolombiennes paraissent bien rudimentaires. Avec ce monde disparu, la pénurie le dispute à l'incertitude.

Les contraintes concernent tout d'abord le matériau lui-même. Les textes à notre disposition ne constituent qu'une part infime d'un gigantesque corpus d'une riche tradition orale à jamais disparue. En outre, très souvent, les auteurs, la date de création et la provenance de nombre de ces témoignages ne sont pas connus avec certitude. C'est dire la difficulté de reconstituer l'histoire de la tradition orale nahuatl, de remonter jusqu'à ses

origines, de repérer ses étapes essentielles, d'identifier ses formes plurielles, ses enjeux, ses relations et ses échanges avec les créations des autres langues méso-américaines. À plus forte raison, il sera tout aussi difficile dans ces conditions d'identifier ou de reconstituer le contexte socio-historique, la réalité référentielle de ces textes.

Ensuite, les conditions de collecte du matériau durant la période succédant immédiatement à la conquête rendent nécessaire une critique méticuleuse des sources. La grande majorité des témoignages a été recueillie par des religieux espagnols catholiques ou par des Indiens récemment convertis. L'influence de l'idéologie chrétienne est particulièrement évidente dans certains textes en langue nahuatl, par exemple lorsque le mot *Dios* vient parfois se substituer au nom du dieu créateur des *Nahua*, *Ipalnemohuani*, "Celui par qui nous vivons". Par ailleurs, le travail de transcription a été entrepris à l'issue d'un véritable génocide qui a vu un grand nombre de religieux et de lettrés autochtones exécutés, emportés par la maladie ou réduits au silence. Ainsi, il y a tout lieu de penser que les Indiens auprès desquels les textes furent recueillis aient pu commettre des erreurs, des oublis, ou taire par peur certains passages de nature à froisser la sensibilité des religieux espagnols réputés pour leur intransigeance. Enfin, un autre facteur d'altération tient à la mise par écrit d'une tradition orale en dehors de son contexte habituel d'énonciation.

Malgré toutes ces limites et ces difficultés, nous pensons qu'une approche sociocritique des textes nahuatl préhispaniques est à la fois possible et profitable. Nous nous proposons ici de tenter cette expérience avec l'analyse d'un chant précolombien. Dans la mesure où l'approche sociocritique met avant tout l'accent sur le texte, nous pensons pouvoir avancer ici quelques propositions sur la structure du poème étudié de nature à nous éclairer sur la réalité référentielle de ce texte. Mais en préambule, nous voulons insister sur les limites du présent travail. Notre entreprise doit être regardée comme une expérimentation et la présente étude comme *work in progress*.

Ce poème anonyme appartient au manuscrit connu sous le nom de *Cantares mexicanos*, un corpus de chants collectés au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle. Une glose introduisant la collection dont fait partie ce chant précise qu'il provient de la région de Huexotzinco, une cité proche de Mexico, et qu'il aurait été recueilli en 1551 (fol. 7 r^o). Par ailleurs, un titre mentionné au bas du folio 12 recto nous informe qu'il appartient à la catégorie des *icnocuicatl*, littéralement "chants de malheu-

reux". Cet intitulé vaut pour tous les poèmes transcrits depuis cette page jusqu'au deux tiers du folio 15 recto où succède un autre genre de chants. Les différents *icnocuicatl* des *Cantares* ne possédant pas de titre propre, nous avons choisi d'intituler le poème *icnocuicatl* afin de rappeler le genre particulier auquel il appartient.

Dans cette étude, nous avons tout d'abord procédé à la transcription et à la traduction de ce chant en nahuatl à partir de la copie du manuscrit original¹. Puis, dans un second temps, nous nous sommes attaché à répertorier les différentes unités lexicales (numérotées de 1 à 85) en indiquant leur fréquence d'emploi (nous avons comptabilisé 163 occurrences²). Ensuite, nous avons distribué ces éléments lexicaux en micro-sémiotiques et textes sémiotiques référencés de a à k, à leur tour répartis en 3 systèmes sémiotiques. C'est à partir de ces systèmes sémiotiques que nous avons essayé de dégager le système spécifique du poème et d'identifier les marques idéologiques révélées par cette structure textuelle. Cette réflexion nous a permis de poser les bases d'un dialogue entre notre travail et l'analyse faite par Edmond Cros du *Laberinto de la soledad* d'Octavio Paz. Nous avons recherché dans le texte de Paz la persistance éventuelle de tracés idéologiques précolombiens en vue de vérifier le rôle déterminant de "l'idéologie qui se loge dans l'inconscient du texte dont elle manipule les catégories et les structures" (Cros 1998 : 64), pour reprendre les propos de Cros. Enfin, dans un dernier temps, nous avons essayé d'amorcer une approche psychanalytique du chant.

¹. La transcription, le découpage des mots, la mise en page du chant ainsi que sa traduction ont été réalisés par nos soins à partir d'une copie du manuscrit original.

². Dans ce recensement, nous n'avons pas retenu les interjections. De même, l'article *in*, du fait de son faible rôle dans l'expression nahuatl, n'a pas été pris en compte.

Incnuicatl

Auh y(n) nehua niquittoa
E çan achic a
çan iuhquin eloxochitl
ypan titomatico in tlalticpac.
Çan toncuetlahuico
an tocnihua(n).
Ma oc ompolihui ycnopillotl
ma oc amelelquiça yenican.
Tle yn tiquazque
an tocnihua(n) ?
Tle yca tahuiazque ?
Can oniyoli tocuic ?
Canin tlacati tohuehueuh ?
Ninentlamati a tlalticpac.
Canin nemi a ?
Mamalintimaniz yn icniuhyotl
mamalintimaniz in cohuayotl
huehuetitlan
Mach oc niquiçaquih
mach oc niquehuaquih
y(n) cuicatl.
Ahuin çanio nican
yn ataca yenican.
Çan ayahuitl
çan yacahuilotl
ninomanaz.
Ma tontlaneltocan noyollo.
Cuix nican tochan
tlalticpac ?
Çan itolinican yn teopouhcan
tinemi.
Çan noconcuitiuh
çan niquitlanitiuh.
Cuix iuhqui xochitl
ma oc ceppa nicpinox ?
Cuix tonacayotl

Chant de malheureux

Ainsi, moi, je le dis,
 Ah ! seulement un moment,
 de cette manière, nous venons seulement
 sur terre comme la fleur de magnolia,
 nous venons seulement nous faner,
 mes amis.
 Pourvu que la tristesse soit détruite !
 Pourvu qu'ici vous exprimiez votre chagrin.
 Qu'allons-nous manger,
 mes amis ?
 A quoi bon nous réjouir ?
 Où nos chants voient-ils le jour ?
 Où naît la musique de nos tambours ?
 Je suis affligé, ô ! sur terre.
 Où vivre ? Ô !
 L'amitié va tresser ses liens,
 La camaraderie va tresser ses liens
 à l'endroit des tambours.
 Peut-être irai-je entonner,
 peut-être irai-je chanter
 une chanson.
 Alors, ici seulement,
 il y a peut-être quelqu'un.
 Seulement de brume,
 seulement d'ombre
 je m'envelopperai.
 Puisseons-nous croire cela mon cœur.
 Est-ce que notre demeure se trouve ici,
 sur terre ?
 Nous vivons seulement à l'endroit
 du chagrin, à l'endroit de l'affliction.
 Je viens seulement les saisir,
 je viens seulement les gagner.
 Est-ce que je sèmerai
 une nouvelle fois les fleurs ?
 Est-ce que je ferai pousser

*oc cepa nictocaz ?**In nota in noma !*

Cuix oc
xilotiz ?
Onçaçamatiquih
in tlalticpac ?
Yca nichoca.
ayac on teca
tech icnocauhque
tlalticpac.
Çan yhcac yn ohtli
mictlan yn temoyan
ca ximohuayan
Cuix oc nelli nemohua
quenonamican ?
Cuix ontlatenolca
toyollo ?
Çan topco petlascalco
ontetlatia ontequimilao
ypalnemohuani.
Cuix oncan niquimitaz
ymixco nontlachiaz
nonan nota.
In cuix nechalmacazque
incuic intlatol.
Nocontemohua
ayac on teca
tech icnocauhque.
(Cantares Mexicanos : fol. 13 v° et 14 r°)

une nouvelle fois les graines ?

Ô mon père ! Ô ma mère !

Est-ce qu'il se formera à nouveau
 l'épi de maïs ?
 Il est venu trouver la tristesse
 sur terre.
 Voilà pourquoi je pleure,
 il n'y a personne,
 on nous a abandonnés
 sur terre.
 Il n'y a seulement que le droit chemin
 de l'inframonde, de l'endroit qui descend,
 de l'endroit où l'on est anéanti.
 Est-ce que l'on vit vraiment
 à l'endroit du mystère ?
 Est-ce qu'il peut croire à cela
 notre cœur ?
 Seulement dans un coffre, dans une caisse,
 il cache les gens, il les enferme,
 Celui par qui l'on vit.
 Est-ce que là-bas je pourrai voir,
 je pourrai contempler le visage
 de ma mère et de mon père ?
 Peut-être me donneront-ils
 leurs chants et leurs discours.
 Je cherche quelqu'un,
 il n'y a personne,
 on nous a abandonnés.

1	Ainsi : 2	44	Saisir : 1
2	Comme : 1	45	Gagner : 1
3	De cette manière : 2	46	Voir : 1
4	Pour cela : 1	47	Contempler : 1
5	Est-ce que ? : 8 (1 non interrogatif)	48	Dire : 1
6	Que ? : 2	49	Tristesse : 1
7	Où ? : 3	50	Détruire
8	Seulement : 11	51	Exprimer son chagrin : 1
9	Peut-être : 3	52	Être affligé : 1
10	Pourvu que : 2	53	Être abandonné : 2
11	Je : 13	54	Pleurer : 1
12	Me, moi : 2	55	Quelqu'un : 3
13	Mon, ma, mes : 6	56	Les gens : 2
14	Nous : 9	57	Personne : 2
15	Notre, nos : 4	58	Ombre : 1
16	Vous : 1	59	Brume : 1
17	Leurs : 2	60	S'envelopper : 1
18	Une nouvelle fois : 2	61	Père, mère : 4
19	Un moment : 1	62	Se former : 1
20	Ici : 3	63	Inframonde : 1
21	Là-bas : 1	64	L'endroit de la descente : 1
22	Sur : 1	65	L'endroit de l'anéantissement : 1
23	Sur terre : 5	66	L'endroit du mystère : 1
24	Se faire passer pour : 1	67	L'endroit de l'affliction : 1
25	Chants : 3	68	L'endroit du chagrin : 1
26	Chanter : 1	69	Voir le jour : 1
27	Discours : 1	70	Vivre : 3
28	Entonner : 1	71	Cœur : 2
29	Tambours : 1	72	Demeure : 1
30	L'endroit des tambours : 1	73	Droit : 1
31	Camaraderie : 1	74	Chemin : 1
32	Amitié : 1	75	Dans : 2
33	Amis : 2	76	Coffre : 1
34	Se réjouir : 1	77	Caisse : 1
35	Se faner : 1	78	Cacher : 1
36	Tresser des liens : 2	79	Enfermer : 1
37	Fleur de magnolia : 1	80	Celui par qui l'on vit : 1
38	Fleurs : 1	81	Visage : 1

39	Graine : 1	82	Donner : 1
40	Épi de maïs : 1	83	Croire : 1
41	Semer : 1	84	Vraiment : 1
42	Faire pousser : 1	85	Chercher : 1
43	Manger : 1		

Tableau 1. Les éléments lexicaux (fréquence d'emploi)

Micro-sémiotiques et textes sémiotiques

Onze micro-sémiotiques et textes sémiotiques peuvent, selon nous, être identifiés dans le chant³. Naturellement, nous reprenons la terminologie et la méthodologie élaborées par Edmond Cros qui entend "par texte sémiotique une micro-sémiotique organisée autour de deux opposés" (1998 : 176).

a. Expliciter / Dissimuler

(1, 2, 3, 4, 48, 81 / 58, 59, 60, 72, 75, 76, 77, 78, 79)

b. Répétition / Impermanence

(18 / 8, 19)

c. Certitude / Interrogation

(73, 74, 83, 84 / 5, 6, 7, 9, 10, 85)

d. Endroit où l'on vit / Endroit de la mort

(20, 22, 23 / 21, 63, 64, 65, 66, 67, 68)

e. Naître / Mourir

(62, 69, 70, 71 / 35)

f. L'autre proche / L'altérité indifférenciée

(31, 32, 33, 61 / 55, 56, 57)

³. Notre retraitement a été effectué à partir des mots en nahuatl. Ainsi, par exemple, *ypan titimatico* qui signifie "se faire passer pour" (24), n'apparaît pas sous cette forme dans notre traduction du chant où, du fait du contexte, nous lui avons préféré le verbe "venir" (ligne 3 du chant).

g. Être heureux / Être malheureux
(34 / 49, 51, 52, 53, 54)

h. Le soi / Le non soi
(11, 12, 13 / 14, 15, 16, 17)

i. Chanter / Cultiver
(25, 26, 27, 28, 29, 30, 36 / 37, 38, 39, 40, 41, 42)

j. Prendre / Donner
(43, 44, 45, 50 / 82)

k. Dieu
(80)

Systèmes sémiotiques

les micro-sémiotiques et textes sémiotiques précédents sont susceptibles d'être répartis en trois systèmes sémiotiques exprimant chacun une problématique essentielle chez les Mexicains. Le premier, le plus évident, pose la question de la vie et de la mort (d, e, i, k). Le second recouvre l'interrogation de l'homme sur le monde et sa quête de la vérité (a, b, c). Enfin, le troisième renvoie l'homme à la question de sa propre identité (f, g, h, j).

Naturellement, il n'y a pas de frontières étanches entre ces problématiques liées entre elles par des relations consubstantielles.

La question de la vie et de la mort

C'est une question obsédante pour les anciens *Nahua*. Elle est au cœur de beaucoup de poèmes et tient une place centrale dans les rituels religieux. Ce n'est pas un hasard si les oratoires respectifs de Huitzilopochtli, le dieu de la guerre, et de Tlaloc, la divinité de la pluie et des subsistances, se trouvent au sommet du *huey teocalli*, le "Grand Temple" de Tenochtitlan, affirmant les liens indissolubles unissant la vie

et la mort. Jacques Soustelle, en son temps, avait déjà souligné que, chez ce peuple, "la mort et la vie ne sont que deux aspects d'une même réalité : dès l'époque archaïque, les potiers de Tlatilco modelaient un double visage, moitié vivant, moitié squelettique." (Soustelle 1979 : 134) Les planches 56 et 73 du *Codex Borgia* offrent deux superbes illustrations représentant Quetzalcoatl, le dieu de la vie, et Mictlantecuhli, le Seigneur de la Mort, debout, l'un appuyé contre le dos de l'autre dans une mystérieuse pose hiératique.

La hantise de l'anéantissement est omniprésente dans le chant. La mort recouvre le champ sémantique de la disparition ("l'endroit où l'on est anéanti"), de la descente ("l'endroit qui descend"), mais également de l'intériorité et de la dissimulation (avec le binôme *topco peltacalco*, "dans un coffre, dans une caisse"). Cette anxiété devant la mort est particulièrement lisible derrière les multiples et variées dénominations de l'au-delà, sept au total.

En regard, la vie est bien présente avec de nombreuses références à la notion de surface et au visible, au fait de naître et de s'élever. Cette affirmation de la vitalité est exprimée à travers les plantes et la culture (6 occurrences). L'homme vient pousser et se faner sur terre comme une fleur de magnolia, il vient se former comme un épi de maïs. Toutefois, nous croyons déceler dans ces plantes et ces fleurs, en plus d'une évocation du corps et du matériel, une allusion à l'immatériel et à la parole. La poésie, *in xochitl in cuicatl*, "la fleur, le chant", est en réalité l'essence de l'homme. Lors de la quête du père et de la mère dans l'inframonde, ce sont les chants et les discours de ses parents que vient chercher le poète. La référence à la plante recouvre l'idée d'élévation et de vitalité. La réalité de ce symbolisme est attestée par les innombrables représentations du plant de maïs, notamment dans les manuscrits pictographiques. Mais l'image de la plante induit également l'idée de stabilité, voire de fixité. Cette fixité se retrouve dans la cosmologie mexicaine selon laquelle le ciel est censé reposer sur quatre arbres ou quatre piliers. L'arbre est également le centre, le point de référence. La capitale aztèque, Tenochtitlan, littéralement, "le lieu du nopal sur les pierres", tire son nom de l'oracle du dieu Huitzilopochtli qui avait intimé à son peuple de s'établir lorsqu'il apercevait un aigle perché sur un figuier de barbarie. Le tableau ci-dessous récapitule les différentes oppositions mises en évidence.

la surface			l'intérieur
le visible			le caché
	VIE	MORT	
naître			disparaître
s'élever			descendre

La polarité Vie / Mort

L'interrogation de l'homme sur le monde et sa quête de la vérité

Ce questionnement est exprimé dans le chant par le double visage douloureux du doute ontologique et du manque affectif. Cela nous amène à mettre l'accent sur un trait essentiel de la structuration du poème. En effet, l'*icnocuicatl* se construit et s'articule selon nous autour de l'entrelacement du pronom interrogatif *cuix*, "est-ce que ?", utilisé à 8 reprises (les pronoms interrogatifs *canin*, "où" et *tle*, "que", étant respectivement employés 3 et 2 fois) et de l'adverbe *çan*, "seulement", répété 11 fois. En réalité, plus que la polarité vie / mort, c'est la polarité *cuix* / *çan*, doute / manque qui structure le poème.

Ces deux séries d'observations nous permettent de dessiner un ego mexica en proie à la solitude et au doute. *Çan* renvoie tout à la fois à l'impermanence, à l'incomplétude et à l'insignifiance de l'homme sur terre. *Cuix*, de son côté, exprime l'interrogation, l'incompréhension et l'incertitude de l'homme devant le sort qui est le sien. Douze questions maintiennent tout au long du poème l'indéfectibilité du doute ontologique. Ce malaise est souligné par l'accent mis sur la peine, évoquée à cinq reprises, le plaisir n'étant cité qu'une seule fois. La quête des parents dans l'infra-monde est un signe tangible de ce manque affectif. Le fait de pénétrer dans cet endroit fermé peut être lu comme un repli infantile vers le ventre de la mère. La référence aux chants, à la musique, à l'amitié, à un univers ludique, l'importance accordée aux affects, la multiplicité des questions posées tout au long du poème, nous donnent le sentiment d'être en présence d'une communauté d'individus immatures refusant d'assumer leur rôle d'homme ou de femme adulte au sein de leur communauté. Cette atmosphère lourde de solitude et d'inquiétude est particulièrement carac-

téristique du genre auquel appartient le poème, l'*icnocuicatl*, mot que l'on peut traduire littéralement à la fois par "chant de malheureux" et "chant d'orphelin". Si la recherche des proches disparus est un thème récurrent de ce type de création poétique, elle s'accompagne ici d'une autre quête, la quête par le poète de sa propre identité.

La question de l'identité

Les interrogations du chanteur sur la vie et la mort, sur la réalité du monde et la vérité appellent naturellement un autre questionnement touchant à sa propre identité. Cela nous renvoie aux représentations collectives de la société mexica relatives à la notion de personne, d'individu. Dans le langage métaphorique nahuatl, la notion de personne était exprimée par le binôme *in ixtli in yollotl*, "le visage, le cœur" ou "les yeux, le cœur". Ce binôme n'apparaît pas en tant que tel dans le chant mais nous retrouvons le mot "cœur" cité à deux reprises et le mot "visage" mentionné une fois. Or, dans les trois situations, ces mots se rencontrent dans un contexte interrogatif du fait de la présence du pronom *cuix*, "est-ce que ?". Le doute auquel est en proie le cœur et l'hypothétique quête du visage du père et de la mère traduisent l'interrogation du poète quant à sa propre identité, à son statut de personne. Curieusement, le binôme *in ixtli in yollotl* recouvre deux aspects de la polarité Vie / Mort mise en évidence précédemment. Le visage, les yeux se rattachent aux notions de visible, de surface, tandis que le cœur évoque pour sa part l'intériorité, le caché. La pensée mexicaine ne peut être saisie par une approche strictement dichotomique, un même élément ou une même notion possède une multitude de facettes, certaines de ces facettes étant partagées avec d'autres éléments et d'autres notions.

Cette recherche d'un visage, d'une identité jusque dans la mort se retrouve dans les mises à mort rituelles accomplies à Mexico. Selon Graulich, celui qui offrait la victime était censé "voir le dieu en face" (Graulich 1997 : 441). Mais Graulich n'apporte aucune preuve à l'appui de son affirmation. De notre côté, nous pensons que cette faculté était l'apanage de certaines victimes. En effet, les guerriers morts au combat ou sacrifiés après avoir été capturés rejoignaient la demeure du soleil. On disait à leur sujet :

Auh yn aquin ychimal yn aço ocan anoço excan tlamintli oncan uel quita yn tonatiuh ; auh yn aquin acan tlamintli ychimal auel quitta in tonatiuh auel yxco tlachia. (Sahagún 1906 : fol. 132 r°)

“Et celui dont le bouclier est percé par une flèche à deux ou trois endroits, là-bas il peut vraiment voir le soleil, mais celui dont le bouclier ne possède en aucun endroit de trous de flèches ne peut pas voir le soleil, il ne peut pas le regarder en face.”

Les trois problématiques mises en évidence ne sont pas des inventions artificielles et incompréhensibles sorties de l'imagination du poète mais trouvent, croyons-nous, leur origine dans la réalité de la vie sur le Plateau Central au XVe et au début du XVIe siècle.

La vie des cités du Mexique avant l'arrivée des conquistadores

Le chant qui nous occupe provient de Huexotzinco, une cité dont le nom signifie littéralement “parmi les saules”, située à l'est de Mexico. Huexotzinco et les villes de Cholollan et Tlaxcallan ses voisines, ne furent pas soumises par Tenochtitlan et ses alliées de Tetzco et de Tlacopan. Huexotzinco en particulier était considérée par Tenochtitlan comme un ennemi puissant et respecté. Cette seigneurie indépendante était réputée tout à la fois pour le prestige de ses poètes et la vaillance de ses guerriers. L'histoire des relations entre Tenochtitlan et Huexotzinco est particulièrement révélatrice de la vie des cours royales et du climat politique de l'ancien Mexique à la veille de l'arrivée des Espagnols.

Un épisode particulièrement fameux rapporte l'entreprise organisée par les *Mexica* aux fins de dérober aux *Huexotzinca* la statue de leur dieu Camaxtli. Prévenus par leur divinité, “selon ce qu'ils dirent”, prend soin de préciser le dominicain Durán (Durán 1967 I : 72), les habitants de Huexotzinco mirent en déroute les conspirateurs qui échappèrent à leurs poursuivants en s'enfuyant par les cheminées et les toits des maisons à l'intérieur desquelles ils s'étaient cachés.

Les chroniqueurs relatent également avec force détails les célèbres batailles qui voyaient les deux cités s'affronter régulièrement. Mais ces combats étaient d'une nature bien particulière. Du temps de leur domination, les *Mexica* avaient coutume de disputer deux types de guerre. La première était une guerre de conquête visant à soumettre des populations dans

le but d'exiger d'elles un tribut. La seconde consistait en l'organisation de combats rituels dont l'objet était de procurer des captifs pour le sacrifice. Mais il faut préciser qu'il ne s'agissait pas ici de simulacres d'affrontements, car de nombreux combattants perdaient la vie sur le champ de bataille en plus des guerriers capturés en vue des mises à mort rituelles. On désignait ces combats sous le nom de *xochiyaoyotl*, la “guerre fleurie”, et la mort survenant à cette occasion était appelée *xochimiquiztli*, la “mort fleurie”. Ce type de mort était particulièrement prisé par les combattants, puisque celui qui mourait dans ces circonstances devenait un *quauhteca*, un “compagnon de l'aigle”, un serviteur du soleil qu'il accompagnait dans sa course de son lever au zénith.

Mais en dehors de la réputation de ses soldats, Huexotzinco était également considérée comme un des hauts lieux de la poésie. Cette ville pouvait s'enorgueillir de posséder une brillante tradition poétique et de fameux compositeurs. L'un d'entre eux n'était autre que son souverain, Tecayehuatzin, qui régna durant la seconde moitié du XVe siècle et au début du XVIe.

Ainsi, la vie à Huexotzinco à l'époque postclassique, c'est-à-dire la période qui va du début du XIVe siècle au début du XVIe, devait fortement ressembler à celle de nombreuses cités de Més-Amérique dans des temps marqués par une forte instabilité politique. Un tel climat était le résultat des rivalités internes pour le pouvoir déchirant chaque seigneurie et surtout des guerres incessantes, en particulier celles engagées par la Triple Alliance, la puissante structure politico-territoriale regroupant les villes de Tenochtitlan, Tetzco et Tlacopan⁴. Dans ce contexte oppressant où la mort au combat et les mises à mort rituelles étaient omniprésentes, la poésie ouvrait un espace, un temps où les hommes pouvaient exprimer tout à la fois leur amour de la vie et leur questionnement existentiel.

Naturellement, il ne s'agit pas pour nous de donner une vision caricaturale de cette société, avec d'un côté les horreurs de la guerre et de

⁴. On désigne sous l'appellation de Triple Alliance la structure politico-territoriale rassemblant les cités de Mexico-Tenochtitlan, Tetzco et Tlacopan qui domina de 1428 à 1519 un immense territoire donnant sur les deux océans. Cette zone s'étendait des frontières de la contrée du Metztitlan au nord, du Michoacan à l'ouest, jusqu'à l'isthme de Tehuantepec et la région de Xoconochco au sud de la côte du Pacifique, et aux provinces de Cuauhtochco et de Cuexatlán dans le secteur méridional de la côte du Golfe (sur cette question, voir Carrasco 1996).

l'autre le monde pur et sans violence de la poésie. Les choses sont plus complexes. Dans la vieille Méso-Amérique, la poésie était essentiellement l'apanage des princes et des puissants. Ainsi, deux des plus fameux poètes nahuas étaient également des souverains ne répugnant pas à combattre sur les champs de bataille ou à concevoir de sombres intrigues destinées à éliminer leurs adversaires. Ce fut le cas par exemple de Nezahualcoyotl, le très respecté souverain de Tetzaco, qui n'hésita pas à organiser une embuscade pour éliminer Cuacuauhtzin, le souverain de Tepechpan, dont il convoitait la compagne, la belle princesse Azcalxochitzin. Les sources nous informent également du subtil jeu d'alliances et de leur renversement auquel se livrait Tecayehuatzin, le souverain de Huexotzinco, tour à tour allié et ennemi de Motecuhzoma, le chef des *Mexica*, au gré des circonstances politiques. Ainsi, les délicats poètes de l'ancien Mexique étaient également de féroces combattants doublés de fins stratèges politiques. Un grand nombre de chants célèbrent les exploits de combattants et exaltent la guerre. Ces hymnes à la guerre et au combat constituaient d'ailleurs un genre particulier appelé *yaocuicatl*, littéralement "chants de guerre".

Dans un contexte socio-politique en pleine mutation (fondée en 1325, Mexico a construit un puissant empire en moins de deux siècles), le climat de guerre omniprésent et les rituels religieux mettant presque quotidiennement en scène des sacrifices instillaient chaque jour davantage dans les esprits la hantise de l'anéantissement. Cette angoisse était d'autant plus manifeste que la pensée religieuse des *Mexica* ne transcende pas la mort. Le défunt, sauf cas exceptionnels, ne se voyait promis à aucun au-delà. Arrêtons-nous quelques instants sur cette question.

Une eschatologie pessimiste

Étrangement, chez les *Mexica*, aucune transcendance, aucun dépassement n'est supposé succéder à la vie sur terre. L'expression *tlalticpac*, "sur terre", utilisée à cinq reprises dans le chant, renvoie à "la réalité changeante et périssable du monde" (León-Portilla 1985 : 288) pour reprendre le propos de Miguel León-Portilla. Selon cet auteur, "le terme de Tlalticpac équivaut donc à ce qui est transitoire, de l'ordre du phénomène" (*ibid.*). Hormis certaines situations exceptionnelles, la question de la mort plaçait les hommes face au néant. En effet, seuls certains défunts étaient supposés échapper à ce néant du fait des circonstances particulières

de leur mort. Ces "vies" *post mortem* relevaient de deux divinités bien identifiées, Huitzilopochtli et Tlaloc.

De Huitzilopochtli, le dieu de la guerre, relevaient les destinées guerrières ou regardées comme telles. Ainsi, les combattants morts au champ de bataille ou sur la pierre du sacrifice devenaient des *quauhteca*, les "compagnons de l'aigle", censés accompagner le soleil dans sa course de son lever jusqu'à son zénith. Ensuite, on considérait les marchands disparus au cours d'une expédition comme des combattants, et ils partageaient à ce titre le même destin. Enfin, les femmes décédées à l'occasion de leurs premières couches étaient également assimilées à des guerriers. Ce sont elles qui prenaient le relais de leurs homologues masculins dans le ciel pour escorter le soleil du zénith jusqu'à son coucher à l'Ouest, le *cihuatlampa*, "la région des femmes".

Tlaloc, le dieu de la pluie et de la germination, régissait de son côté la destinée des personnes noyées suite à l'attaque d'un animal aquatique, frappées par la foudre ou décédées d'une maladie supposée avoir rapport avec l'eau, telle l'hydropisie. Ces défunts se rendaient au Tlalocan, la demeure de Tlaloc. Par ailleurs, un étonnant passage de la *Historia General* de Sahagún rapporte que les Tlaloque recherchaient pour leur tenir compagnie les personnes réputées pour leur bonté, et qu'ils provoquaient également la mort des hommes possédant des pierres précieuses, car ils considéraient qu'elles leur appartenaient. Dans les deux cas, ces défunts devaient aller au Tlalocan (Sahagún 1975 : 649). Enfin, les fillettes et les garçonnets décédés pendant leur prime enfance rejoignaient un endroit idyllique, le Tonacaquauhtitlan, le "Lieu de l'arbre de notre nourriture", appelé également Chichihuacuauhco, le "Lieu de l'arbre nourricier". Selon Sahagún, après leur mort, les petits enfants gagnent cet endroit "où il y a toutes sortes d'arbres, de fleurs et de fruits, et ils évoluent là sous l'apparence d'oiseaux-mouches, qui sont de tout petits oiseaux de couleurs variées et ils vont butinant les fleurs des arbres" (*ibid.* : 357).

L'individu qu'aucune mort particulière n'avait distingué rejoignait la "Région des morts", le Mictlan, pour y connaître un anéantissement irrémédiable. La description faite du Mictlan et la relation du périple accompli par le mort sous la terre pour y accéder sont particulièrement évocateurs du sentiment de destruction.

Les anciens *Nahua* disaient du Mictlan,

Ca nel ompa tochenchan, ompa tocempopolihuiyan, ompa tlaltl-patlalhua, ca o ic cen onquiz... yn quenamican, ximouayan, in huilouayan, in apochquiyauayocan, in atlecallocan. (Sahagún 1906 : fol. 129 v°)

“En vérité, c’est là-bas que se trouve notre dernière demeure, c’est là-bas que nous devons disparaître à tout jamais, là-bas où la terre s’ouvre... la région du mystère, l’endroit où tout le monde doit aller, là où il n’y a ni fenêtres ni cheminées.”

Lors de ses pérégrinations dans l’inframonde, le défunt devait passer par des endroits particulièrement dangereux : “*yn oncan tepetl i mona-namiquia... yn otli quipia yn couatl... yn xoxouhqui cuetzpali, yn xochitonal... chicuey yxtlauatl... yn chicue tiliuhcan... yn itzehecayan*” (*ibid.*, fol. 130 r°), “là où les montagnes se rejoignent... par le chemin gardé par le serpent... devant le lézard vert, Xochitonal... par les huit plaines désertiques... par l’endroit des huit gorges... par l’endroit du vent d’obsidienne”. Passés ces obstacles, le mort devait ensuite franchir “*chicunauapan yn mictlan... icac atl patlauac*” (*ibid.*, fol. 130 v°), “les neuf rivières du Mictlan... là où se trouve une large rivière”, pour atteindre enfin “*chicunamictlan*” (*ibid.*), “les neuf Mictlan”, littéralement “les neuf Contrées de la Mort”. Au terme de quatre années d’un voyage éprouvant, le mort parvenait à l’endroit des neuf rivières. Là, un petit chien jaune l’attendait sur l’autre rive. Dès qu’il reconnaissait son maître, le chien se jetait à l’eau et faisait traverser le défunt. Celui-ci avait enfin atteint les “Neuf séjours des morts” où se produisait la disparition définitive.

Les obstacles rencontrés en chemin peuvent être compris comme autant d’agressions imposées au défunt en vue de le faire disparaître progressivement.

Pas d’espoir, pas de référence à un dépassement à venir dans ce poème. La divinité y fait peu de cas du sort des hommes car toutes les questions du poète restent sans réponse.

Pour combattre cette hantise de l’anéantissement, le poète dispose seulement (*çan*) de la beauté de ses fleurs et de ses chants. L’évocation de la pérennité du cycle des cultures et l’affirmation de l’indissolubilité des liens de la famille et de l’amitié semblent un moment lui redonner espoir. Mais la sérénité et le bonheur procurés par la poésie ne durent pas. Très vite, le doute (*cuix*) et le manque (*çan*) reprennent le dessus. L’être mexicain reste aux prises avec son impossible quête de permanence et de sens.

Le chant s’achève sur ce constant pessimiste : “Je cherche quelqu’un, il n’y a personne, on nous a abandonnés.”

Ces questionnements des anciens *Mexica* concernant la vie et la mort, la réalité et la vérité, la question de l’être et de l’identité, nous les avons retrouvés dans l’œuvre d’Octavio Paz, le célèbre écrivain mexicain.

Lecture d’Octavio Paz à la lumière de l’ancienne tradition nahuatl

Dans son livre, *Genèse socio-idéologique des formes* (1998), Edmond Cros a consacré des pages très pertinentes à l’œuvre de l’écrivain mexicain Octavio Paz, en particulier au célèbre *Laberinto de la soledad*.

Nombre de traits de cette l’œuvre mis en évidence par Cros se retrouvent selon nous dans la littérature nahuatl précolombienne. Si l’on veut essayer d’établir quelques rapprochements entre les structures profondes des textes de Paz dégagées par Cros et celles que nous avons relevées dans le poème, une parenté troublante se dessine.

Cros a relevé chez Paz l’importance de certaines polarités, telles que le continu et le discontinu, l’ouvert et le fermé. Or, ces polarités se retrouvent à l’œuvre également dans le poème, de même que les couples d’opposés constitués par la répétition et l’impermanence, l’explicite et le caché. L’idée de l’enfermement relevée par Cros chez l’écrivain mexicain est également présente dans le chant.

Mais des différences existent entre le monde précolombien et celui de Paz. Il semble que le monde des anciens *Nahua* ne parvienne pas à s’extirper de son pessimisme ontologique. On perçoit une attitude faite tout à la fois de renoncement et de fuite. Le meilleur exemple pour illustrer cette idée ne se trouve-t-il pas dans l’attitude de Motecuhzoma lors de l’arrivée de Cortés ? Parmi les multiples attermoissements du souverain de Tenochtitlan, nous retenons sa tentative avortée de fuite vers la région mythique du Cincalco. Le Cincalco, “l’endroit de la maison du maïs” était une grotte. L’œuvre de Paz, au contraire, laisse transparaître selon nous une volonté de refuser cette fatalité mortifère, de sortir du “labyrinthe de la solitude” pour trouver enfin “la plénitude, la réunion, qui sont repos, bonheur et accord avec le monde” (Paz 1980 : 167). Mais la marque laissée par le Mexique précolombien sur le Mexique d’aujourd’hui reste indélébile.

L’influence de l’ancienne tradition nahuatl pourrait être même plus profonde que ce qu’Octavio Paz veut bien le laisser entendre. Lorsque

celui-ci évoque "la situation d'orphelin que provoque la rupture de la conquête..." (passage cité par Cros 1998 : 205), il omet de prendre en compte que ce statut d'orphelin était un des traits structurants de l'égo mexicain précortésien. L'un des genres poétiques parmi les plus prisés de la poésie nahuatl était l'*icnocuicatl*, littéralement le "chant d'orphelin". C'est précisément le genre auquel appartient le poème que nous avons présenté. Le sentiment de solitude et d'abandon est très présent dans ce chant. La conquête n'a pas créé une situation d'orphelin, elle n'a fait que modifier la nature de ce sentiment d'abandon. Orphelin au sein de son propre monde au temps de Tenochtitlan, le mexicain est devenu orphelin de son propre monde à l'intérieur de la nouvelle société apparue avec la conquête.

Lecture psychanalytique du chant

Le chant reflète selon nous un conflit psychique qui s'apparente à ce que les psychanalystes qualifient de "névrose d'abandon" ou "syndrome d'abandon"⁵. L'insécurité affective et son corollaire, l'aspiration à une sécurité perdue, sont perceptibles à chaque ligne du poème. L'anxiété s'exprime par une succession de questions soulignant le doute de l'auteur. La référence aux parents et la projection d'un enfermement dans un endroit clos et mystérieux témoignent à nos yeux d'une volonté de régression vers la mère⁶. Ces remarques mériteraient un développement qui

⁵. Voir notamment l'ouvrage *La névrose d'abandon* (Germaine Guex 1950).

⁶. Cette régression vers la mère se retrouve également selon nous dans l'épisode précité relatif à la fuite de Motecuhzoma vers la grotte de Cinalco. Michel Graulich voit dans le Cinalco la pleine lune (Graulich 1987 : 124), un autre symbole féminin. Selon cet auteur, le Cinalco n'est autre que le Tlalocan, non le Tlalocan paradisiaque mais celui qui ressemble à l'infamonde (*ibid.* : 204-205). La description du Cinalco donnée par Tezozomoc ressemble fort à "l'endroit du mystère" évoqué par le poème. On accède au Cinalco par "un chemin qui descend" (Tezozomoc 1980 : 672). Là, on se trouve dans un endroit de "perpétuel tourment" dont la seule vue suffit pour provoquer une "grande frayeur" (*ibid.* : 674). Huemac, le maître du Cinalco est d'ailleurs qualifié de "Dieu de l'Enfer" (*ibid.* : 677). Une note de Manuel Orozco y Berra au chapitre CV de la *Crónica mexicana* de Tezozomoc discute l'étymologie de Cinalco en lui préférant l'orthographe Cicalco. Cicalco pourrait signifier "dans la maison du lièvre" ou "dans la maison de l'aïeule" (*ibid.*). Si l'on veut se souvenir que le célèbre mythe

excèdent l'objet du présent travail⁷. Mais nous sommes convaincus, en l'état actuel de notre dossier, d'avoir reconnu derrière le questionnement angoissé du poète le profil tourmenté du sujet "abandonnique". Les *icnocuicatl*, les "chants d'orphelin", ne sont-ils pas en définitive l'expression verbalisée de cette névrose d'abandon ? La réalité de cette névrose ou de ce symptôme est selon nous inscrite dans le nom de ce genre poétique.

BIBLIOGRAPHIE

BIERHORST, John, *Cantares Mexicanos. Songs of the Aztecs*, traduction du texte en nahuatl avec une introduction et un commentaire, Stanford University Press, Stanford, California, 1985a.

A nahuatl-English Dictionary and concordance to the Cantares Mexicanos, avec une transcription analytique et des notes grammaticales, Stanford University Press, Stanford, California, 1985b.

Cantares Mexicanos, édition fac-similé du manuscrit, Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, México, 1994.

de la création du soleil et de la lune associe le lapin à la lune, dans les deux versions le lien à la femme est patent.

⁷. On peut mentionner ici à propos de la religion mexicaine d'autres éléments particulièrement intéressants pour notre analyse. Tout d'abord, l'utilisation fréquente de termes relatifs à la parenté pour désigner les dieux. Xiuhtecuhtli, le vieux dieu du feu, est fréquemment désigné sous l'appellation "Notre Père, Notre Mère". Ensuite, le caractère versatile de ces dieux, dont Tezcatlipoca représente le meilleur exemple, constitue incontestablement un facteur d'anxiété. Enfin, dans les deux recueils les plus conséquents rassemblant des chants précortésiens en langue nahuatl, les *Romances de los Señores de la Nueva España* et les *Cantares mexicanos*, les *icnocuicatl* et les *yaocuiatl*, les "chants de malheureux" et les "chants de guerre" tiennent une place prépondérante. Cette constatation nous renvoie naturellement au contexte politico-historique particulièrement violent et instable de l'ancien Mexique au XVe et au début du XVIe siècle.

CARRASCO, Pedro, *Estructura político-territorial del Imperio tenochca. La triple Alianza de Tenochtitlan, Tetzaco y Tlacopan*, el Colegio de México y Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

Códice Borgia. Los templo del cielo y de la oscuridad, introduction et explication de Ferdinand Anders, Maarten Jansen et Luis Reyes García, Sociedad Estatal Quinto Centenario, Akademische Druck-und Verlagsanstalt, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

Códice Borgia, Commentaires d'Eduard Seler, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

CROS, Edmond, *Genèse socio-idéologique des formes*, CERS, Montpellier, 1998.

DURÁN, Fray Diego de, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, 2 vol., Porrúa, México, 1967.

GARIBAY, K. Ángel María, *Poesía náhuatl*, vol. 2, UNAM, ITH, México, 1993.

GRAULICH, Michel, *Mythes et rituels du Mexique ancien préhispanique*, Académie Royale de Belgique, Bruxelles, 1987.

"Chasse et sacrifice humain chez les Aztèques", Bulletin des Séances de l'Académie royale des Sciences d'Outre-Mer, 43 (4), 1997, pp. 433-446.

GUEX, Germaine, *La névrose d'abandon*, PUF, Paris, 1950.

LAUNEY, Michel, *Introduction à la langue et à la littérature Aztèques*, vol. 1, grammaire, L'Harmattan, Paris, 1979.

LEÓN-PORTILLA, Miguel, *La pensée aztèque*, Seuil, Paris, 1985.

PAZ, Octavio, *Le labyrinthe de la solitude suivi de Critique de la pyramide*, Gallimard, Paris, 1980.

Romances de los Señores de la Nueva España, Manuscrit de la Collection Latino-américaine Nettie Lee Benson de l'Université du Texas à Austin.

SAHAGÚN, Fray Bernardino de, *Códices Matritenses en lengua mexicana*, vol. VI, cuaderno 2º, I. *Primeros Memoriales...*, II. *Memoriales con escolios...*, phototypie de Hauser et Menet, Madrid, 1905.

Códice Matritense del Real Palacio, vol. VII, I. *Memoriales en tres columnas...*, II. *Memoriales en español...*, phototypie de Hauser et Menet, Madrid, 1906.

Códice Matritense de la Real Academia de la Historia, vol. VIII, *Memoriales en tres columnas...*, phototypie de Hauser et Menet, Madrid, 1907.

Florentine Codex, General History of the Things of the New Spain, texte établi, traduit et annoté par Arthur J. O. Anderson et Charles Dibble, 13 vol., The School of American Research and the University of Utah, Santa Fe, New Mexico, 1950-82.

Historia General de las cosas de Nueva España, Porrúa, México, 1975.

Códice Florentino, el manuscrito 218-220 de la colección Palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana, édition fac-similé, AGN et Giunti Barbéra, Florence, 1979.

Coloquios y doctrina cristiana, con que los doce frailes de San Francisco, enviados por el papa Adriano VI y por el emperador Carlos V, convirtieron a los indios de Nueva España. En lengua mexicana y española. Los diálogos de 1524, dispuestos por fray Bernardino de Sahagún y sus colaboradores, édition fac-similé, introduction, paléographie, version et notes de Miguel León-Portilla, UNAM, ITH, Fundación de Investigaciones Sociales, México, 1986.

Primeros Memoriales, édition fac-similé, photographies de Ferdinand Anders, University of Oklahoma Press, Norman, 1993.

Primeros Memoriales, paléographie du texte nahuatl et traduction anglaise de Thelma Sullivan, complétée et revue par Arthur J. O. Anderson, Charles E. Dibble, Eloïse Quiñones Keber et Ruwet Waynes, Norman, University of Oklahoma Press en coopération avec le Patrimonio Nacional et la Real Academia de la Historia, Madrid, 1997.

SAURIN, Patrick, *Teocuicatl. Chants sacrés des anciens Mexicains*, Paris, Muséum national d'histoire naturelle et Institut d'ethnologie du Musée de l'Homme, Paris, 1999.

SOUSTELLE, Jacques, *La vie quotidienne des Aztèques à la veille de la conquête espagnole*, Hachette, Paris, 1979.

TEZOZÓMOC, D. Hernando Alvarado, *Crónica Mexicáyotl*, traduction par Adrián León, UNAM, IIH, México, 1992.

ÉDITIONS DU CERS

UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY

ROUTE DE MENDE

f-34199 MONTPELLIER CÉDEX 5

FRANCE

Tél. et fax 04 67 14 24 33 International +33 4 67 14 24 33

cers@univ-montp3.fr

Voici un extrait de notre catalogue. Un catalogue complet avec la disponibilité et les prix de tous ces ouvrages est à votre disposition. Vous pouvez le demander par téléphone, par fax, par courrier électronique ou par courrier postal.

Revue Sociocriticism

I	1	Theories and Perspectives (1)
I	2	Theories and Perspectives (2)
II	1	Soviet Literature of the Thirties : a Reappraisal
II	2	Space and Ideology
III	1	
III	2	Social Discourse : a New Paradigm for Cultural Studies
IV	1	Social Discourse : a New Paradigm for Cultural Studies
IV	2	How to Read Bakhtin
V	1	Theories and Perspectives (3)
V	2	Theories and Perspectives (4)
VI	1-2	Lectures sociocritiques : domaine de langue espagnole
VII	1	Arguments et débats, I
VII	2	Arguments et débats, II
VIII	1	Productions textuelles latino-américaines
VIII	2	De la morphogénèse
IX	1-2	Formes textuelles et matériau discursif
		Rites, mythes et folklore
X	1-2	Histoire et déni de l'Histoire dans l'Espagne contemporaine : Almodóvar, Muñoz Molina, Ayala
XI	1-2	Droit naturel — Droit de conquête
XII	1-2	Image(s)
XIII	1-2	Hacia una historiografía en el noroest argentino
XIV	1	Ideologías literatológicas y significación
XIV	2	Culture et discours de <i>subversion</i>
XV	1	Chronotopes : les espaces du temps

- XV. 2 Image(s) II
- XVI. 1-2 Rosismo y Peronismo: nudos históricos, prácticas literarias
- XVII. 1-2 Sobre la noción de *Sujeto cultural*
- XVIII.1 Literatura, Arte y Sociedad - Estudios comparados (Genara Pulido Tirado)

Revue *Imprévue*

- 1978 1-2 Sociétés, mythes et langages
- 1979 1-2 Idéologies et pratiques discursives
- 1980 1 L'espace discursif de la marginalité
- 1980 2 Repères de génétique textuelle : histoire, imaginaire, discours
- 1981 1 Espaces idéologiques
- 1981 2 Réflexions sur l'image
- 1982 1 Fonctionnements textuels
- 1983 1 Textologie et histoire I
- 1983 2 Textologie et histoire II
- 1984 1 Poésies engagées
- 1985 1 Écrire l'espace
- 1985 2 Discours du Je
- 1986 1 Problème du Siècle d'Or
- 1986 2 La guerre d'Espagne dans les produits culturels
- 1987 1 Critiques et histoires littéraires
- 1987 2 Histoire, idéologie et culture
- 1988 1 Conceptualiser l'espace
- 1988 2 Théorie(s) du texte et du genre
- 1989 1 1492. La découverte comme événement interdiscursif
- 1989 2 Schèmes discursifs
- 1990 1 Recherches sur le roman, I. Afrique
- 1990 2 Recherches sur le roman, II. Espagne et Amérique latine
- 1991 1 Acteurs de l'histoire
- 1991 2 La ville
- 1992 1 1492. La découverte comme événement interdiscursif, II
- 1992 2 Moyen âge
- 1993 1 Cultures dominantes et phénomènes identitaires
- 1993 2 Miscellanées
- 1994 1-2 El indio, instancia discursiva
- 1995 1 Río de la Plata. Littérature et société I
- 1995 2 Río de la Plata. Littérature et société II
- 1996 1 Convergences & divergences
- 1996 2 Amour et conventions littéraires du moyen âge au baroque
- 1997 1-2 Itinéraires du positivisme
- 1998 1-2 Parcours. Hommage à Françoise Zmantar

- 1999 1 La verdad de las máscaras : Teatro y vanguardia en Federico García Lorca
- 1999 2 L'interpellation du sujet dans l'essai chez Unamuno & Ganivet
- 2000 1-2 Textos culturales regionales - Investigaciones sociocríticas
- 2001 1-2 Encuentro con Juan Goytisolo
- 2002 1-2 Rencontre avec / Encuentro con Juan José Saer

Collection « Co-textes »

- 1 Luis Martín Santos : *Tiempo de silencio*
- 2 Francisco de Quevedo : *La hora de todos*
- 3 Calderón de la Barca
- 4 Mario Vargas Llosa
- 5 Juan Goytisolo
- 6 Gabriel García Márquez
- 7 Miguel Ángel Asturias
- 8 Lecture idéologique du *Lazarillo de Tormes*
- 9 Alfredo Bryce-Echenique
- 10 César Vallejo
- 11 Julio Cortázar
- 12 Luis Buñuel : *Los olvidados*
- 13 Points de repère sur le modernisme
- 14 Rubén Barreiro Saguier
- 15 Miguel Delibes
- 16 Vicente Huidobro
- 17 Octavio Paz : *Libertad bajo palabra*
- 18 Leopoldo Alas « Clarín » : *La Regenta*
- 19-20 Ernesto Sábató
- 21 Littérature et institutions dans le Moyen-Âge espagnol
- 22 Juan del Encina (1492-1514). Le savoir et ses représentations (Monique de Lope)
- 23 Luis Puenzo : *La historia oficial*
- 24 Sociocritique de la musique de film, I. *Elisa vida mía* (C. Berthet)
- 25 Sociocritique de la musique de film, II. *Carmen* (C. Berthet)
- 26 Género y transgresión : el cine mexicano de Luis Buñuel (Gastón Lillo)
- 27-28 Cinéma et Espagne franquiste
- 29-30 L'histoire, la nation & l'ethnique dans le Mexique contemporain (Marc Morestin)
- 31-32 Les *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán
- 33 Poétique du fantastique
- 34 Hommage à Alfredo Bryce Echenique

35	Le roman néo-baroque cubain : Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante	
36	<i>El Verdugo</i> — <i>Le Bourreau</i> de Luis García Berlanga	
37	<i>¡Ay, Carmela!</i> de Carlos Saura : Médiations textuelles et représentation de l'Histoire.	
38	Jorge Luis Borges — <i>Les essais</i> .	
Collection « Études sociocritiques »		
Albanese Ralph	<i>Initiation aux problèmes socioculturels de la France au XVII^e siècle</i>	1977
BUSSIERE ANNIE (éd.)	<i>Le roman espagnol actuel 1975-2000</i>	
	T. I. Tendances et perspectives	1998
	T. II. Pratique d'écriture	2001
Carcaud-Macaire Monique, Clerc Jeanne-Marie	<i>Pour une lecture sociocritique de l'adaptation cinématographique</i>	1995
Cros Edmond	<i>L'Aristocrate et le carnaval des gueux : étude sur le Buscón de Quevedo</i>	1975
	<i>Propositions pour une sociocritique</i>	1982
	<i>Théorie et pratique sociocritiques</i>	1983
	<i>De l'engendrement des formes</i>	1990
	<i>D'un sujet à l'autre : sociocritique et psychanalyse</i>	1995
	<i>Origine socio-idéologique des formes</i>	1998
	<i>El sujeto cultural — Sociocrítica y psicoanálisis</i>	2002
De Lope Monique	<i>Traditions populaires et textualité dans le Libro de buen amor</i>	1983
Fabre Jean	<i>Enquête sur un enquêteur : Maigret. Un essai de sociocritique</i>	1981
Franco Jean	<i>Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez</i>	1988
García-Berrio Antonio	<i>Enrique Brinkmann. Semiótica textual de un discurso plástico</i>	1981
Joly Monique, Soldevila Ignacio, Tena Jean	<i>Panorama du roman espagnol contemporain</i>	1979

Mora Escalante Sonia Marta	<i>De la sujeción colonial a la patria criolla</i>	1995
Zima Pierre	<i>L'indifférence romanesque : Sartre, Moravia, Camus</i>	1988

Collection « Études critiques »

Bussière-Perrin Annie	<i>Le Théâtre de l'expiation. Regards sur l'œuvre de rupture de Juan Goytisolo</i>	1998
Ezquerro Milagros	<i>Théorie et fiction. Le nouveau roman latino-américain</i>	1983
Puisset Georges	<i>Structures anthropocosmiques de l'univers d'Alejo Carpentier</i>	1987 (t. I) 1988 (t. II)

Série pédagogique

Nerin Pablo, Parra Rosa	<i>Estructuras fundamentales de comunicación</i>	1985
-------------------------	--	------

Série Actes

1	<i>Picaresque espagnole</i>
2	<i>Picaresque européenne</i>
3	<i>Opérativité des méthodes sociocritiques</i>
4	<i>La guerre d'Espagne dans les produits culturels</i>
7	<i>Publicité et psychanalyse (Annie Perrin)</i>
8	<i>El indio, nacimiento y evolución de una instancia discursiva</i>
9	<i>Encuentro con Juan Goytisolo</i>
10	<i>Le lieu de / El lugar de Juan José Saer</i>

Pour Comprendre

Edmond CROS

La sociocritique

L'Harmattan

La sociocritique

Cet ouvrage présente les propositions d'Edmond Cros qui sont le résultat de quelque trente ans de recherches et, en particulier, une théorie sociocritique du texte et une théorie sociocritique du sujet. Ce qui, en effet, intéresse au premier chef la sociocritique c'est l'incorporation de l'histoire dans l'espace imaginaire multidimensionnel du sujet culturel, telle qu'elle se manifeste dans le texte ou dans tout autre objet culturel. Pour illustrer les notions les plus importantes de cette approche théorique, à savoir celles de morphogénèse, de texte culturel, ou encore de contraintes liées aux modélisations, ont été choisis des films « cultes » ainsi qu'une série d'exemples qui vont du XIV^e siècle à l'époque contemporaine et qui sont susceptibles d'intéresser un large public.

Co-fondateur, avec Claude Duchet, de cette discipline, qui naît à la fin des années soixante, Edmond CROS préside actuellement l'Institut International de Sociocritique. Romancier et essayiste, il est l'auteur d'une série d'ouvrages dont certains ont été traduits en anglais et en espagnol.

Pour Comprendre



ISBN : 2-7475-4907-0
16,80 €

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN FÉVRIER 2004
DANS LES ATELIERS
DES PRESSES LITTÉRAIRES
À SAINT-ESTÈVE - 66240

D. L. : 1^{er} TRIMESTRE 2004
N° D'IMPRIMEUR : 19885



Sociocriticism

Este numero de *Sociocriticism* reúne las contribuciones de los participantes en un seminario organizado primero en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo de Santander (1-5 de julio / 2002) y luego en Montpellier (7-9 de noviembre del mismo año). Este seminario alcanzaba su justificación en la necesidad de ofrecer al alumnado interesado una plural reflexion sobre el estado en que se encuentran la Sociología de la Literatura y la Sociocrítica, disciplinas cuya razón practica las vincula a los aconteceres políticos de nuestro tiempo como supuso la caída del muro de Berlin y cuya razón teórica permite comprender que no hayan permanecido ajenas a los radicales debates epistemológicos que han tenido y tienen lugar en el ámbito de las llamadas ciencias humanas.

2545

EBSCO

AMS/GRANADA/F. FILOSOFIA Y
V0356181

69510639978872002/RP

ZC-11314-15

IL5:

ISSN

SOCIOCRITICISM

2003 VOLUME :18/19 ISSUE :2/1 VOL.18/19

SISAC



0985-5939(200307)18:2/19:1;1-5

