

Tirezias

Culture, Politics and Critical Theory

the turning point:
crisis & disaster

issue 4 (october 2010)



Department of Romance Languages
and Literatures (University of Michigan)

Tiresias

Culture, Politics and Critical Theory

Issue 4 (October 2010)

the turning point: crisis & disaster

editorial board

María Canal * David Collinge * Laura Herbert
Christian Kroll * Federico Pous
Mónica Renta * María Robles *
Rachel Tenhaaf * Marcelino Viera

reviewers

Erika Almenara * Elizabeth Barrios * Aaron Boalick
María Canal * David Collinge * Elena Dalla Torre
Andrea Dewees * Laura Herbert * Gabriel Horowitz
Christian Kroll * Camela Logan * Moustapha Ly
Anna Mester * Mara Pastor * Federico Pous
María Robles * Rachel Tenhaaf * Martin Vega
Marcelino Viera * Rebecca Wines * Brian Whitener

faculty advisors

Professor Kate Jenckes
Professor Daniel Noemi

University of Michigan
Department of Romance Languages and Literatures
<http://www.lsa.umich.edu/rll/tiresias/index.html>

Table of Contents

Editorial: Turning Point... But Where To? / iii

Acknowledgments / vi

Call for Contributions for the present issue / vii

guest contributions

The Returning Point

Jesse Cohn / 2

The Inner Ship:

Turning toward Disaster in Early Modern

Josiah Blackmore / 3

Catastrophe, Thinking and Trembling:

A Post-Utopian Poetics

Juan Duchesne-Winter / 4

dossier

the turning point: crisis and disaster

**Emasculation and the "Débâcle"
of May 1940 in Claude Simon's**

La Route des Flandres

Benjamin Baker / 6

Diciembre de 2001 en Argentina:

Las categorías de Rancière para el análisis político

Marcelo Barrera, Gonzalo Cáceres & Leandro Gielis / 17

Après le Désastre: le Héros Lazaréen chez

Jean Cayrol et Patrick Modiano

Maia Beyler-Noily / 38

**Forma e ideología en la
vanguardia nicaragüense**

Alessandra Chiriboga Holzheu / 66

**Ourika et Ernestine:
un dénouement déterminé**

par la crise de la non-intégration

Ana Conboy / 88

**Ritual, culpa y amor cortés
en *Batalla en el cielo*,
de Carlos Reygadas**

Fernando Toledo / 101

**1492, al-Andalus
and modern-day conflicts in
Amin Maalouf's *Leo Africanus***

Eléonore Veillet / 115

creative contributions

Educar a los padres: Aforismos

A.Q. Medina / 128

El Crítico

Matías Beverinotti / 132

El libro del buen nadador

Moisés Vaca / 138

Editorial

Turning Point... But Where To?

This issue began with the realization that the words *crisis* and *disaster* are invoked incessantly and carelessly to describe our current realities. Our examples are well known: the financial collapse, the earthquakes in Haiti, Chile and Mexico, and the ongoing occupation of Iraq and Afghanistan, to name a few. The heavy circulation of these words and their often-manipulative deployment left us asking: How do we define “crisis”? What are the less examined contexts of these words that we can consider? How does crisis relate to disaster (if it does at all)? Rhetorically, aesthetically, politically, economically and sexually, what does it mean to face disaster or to be in a state of crisis?

Originally meaning the decisive moment in a patient’s struggle to overcome disease, the word crisis has had, since Hippocrates, an ambiguous meaning. Considering that this turning point could result either in the decline or in the improvement of the health of the patient, it is important to acknowledge that there is a positive way of considering crisis. This possibility is highly pertinent when reflecting on the often-fatalistic rhetorical framing of the aforementioned so-called crises and disasters. Tightening crises with disaster, our society often denies of the possibility of constructive, or even simply ambivalent, change. Our intention has been to analyze this radical displacement of ambiguity and to track the remainders of this turning point. The concept of *turning point* provided us with a fruitful terrain for thinking and discussing *crisis* and *disaster*. Ultimately, it made us wonder how do the *turning point*, *crisis* and *disaster* intertwine with our own praxis within academia and our communities, our own efforts to make *Tiresias* a creative and viable space, and the ongoing defense of public education and workers’ benefits.

As American academics, we saw defiance of convention and collective action as hallmarks of a turning point when our colleagues first in California and later in Puerto Rico stood up for public education. Their refusal to acquiesce to further privatization as an acceptable trajectory for public universities dealing with budgetary shortcomings illustrates the result of a turning point: a new beginning. We appreciate and salute their stances and recognize that we will face similar struggles when as graduate students and workers begin to negotiate our own contract for the next three years.

We at *Tiresias* tried two new strategies for this fourth issue, both of which produced ambivalent results. First, this issue includes papers by several of the many dynamic scholars that joined us in March, 2010, for the 17th annual Charles F. Fraker Conference, organized by our department's graduate student body. This year the central topic of the Fraker Conference was also "The Turning Point: Crisis and Disaster". Additionally, instead of publishing articles by faculty members, which we did for the past three issues, we opted to include the conference's keynote addresses as podcasts as a way to address and think through yet another turning point, namely, how new media affects the way we share and consume information and ideas.

In combining these two projects (the journal and the conference), we sought to foster communal imaginings and dialogue around these inquiries. The results, however, were uneven although the experience proved to be very enriching. On the one hand, it gave us a common theme to discuss over the year that extended across different spaces such as classes, job talks and pre-Fraker lunches, not to mention the cafés and bars where we carry on our conversations. On the other hand, given the organizational nature and demands of a large conference such as the Fraker, our energy, time and commitment was mainly devoted to its successful completion, thereby leaving

Tiresias circumscribed to the conference's dynamic. Even if we do not discard the possibility of once again joining forces in the future, we have come to the realization that both projects operate with different dynamics and require dissimilar types of energy and timeframes, and therefore their creative processes must be acknowledged.

The second strategy we explored consisted in instituting an organized structure with defined positions for the members of our editorial board. *Tiresias* had been functioning as a loose collective with tasks being shared and taken on without assigned roles. The goal of the new structure was to increase efficiency and to decrease intragroup tensions by dividing up work in a defined way. However, in institutionalizing the project (and in many ways turning towards convention) lots of the most creative and dynamic parts of the project were lost. *Tiresias* began to feel more like a job or an obligation and less like a creative space to test out new scholastic practices. While our initial impetuses for a new method of organization were and are valid ones, our experience shows that in the future, achieving these sought after goals will require continued effort and new arrangements that in addition to accounting for organization and efficiency, simultaneously foster discussion, creativity and community.

Both the protests in California and Puerto Rico and the experimental nature of *Tiresias* illustrate the kind of collective action and creative thought that are hopefully part of turning points. While, as our own experiences illustrates, the results might be ambiguous and definitely do not always lead to the desired result, they also are not always limited to the narrow definition of a turning point that we find in today's meaning of the word crisis. In this issue of *Tiresias* we invite readers to examine the multitude of other creative responses to the questions posed above and to consider how such responses challenge our often limited notions of these two highly ambiguous words.

Acknowledgments

We would like to thank the many individuals whose hard work and creative input made this project possible. First, we would like to thank the faculty and the administrative staff of the Department of Romance Languages and Literatures at the University of Michigan for their help and support, notably Professors Kate Jenckes and Daniel Noemi who have generously given us their time and guidance. A warm thank you goes also to our honored keynote speakers at the 17th Charles F. Fraker Conference—Jesse Cohn, Josiah Blackmore and Juan Duchesne-Winter—who allowed us to include their work in this issue. Our thanks to April Caldwell for her help throughout the process and for maintaining and updating of *Tiresias's* web-page. Last, but not least, we would like to thank our colleagues in the Romance Language and Literatures Department who participated as readers. Thank you!

Call for Contributions for the present issue:

The Turning Point: Crisis & Disaster

Etymology: Middle English, from Latin, from Greek *krisis*, literally, decision, from *krinein* to **a** : the turning point for better or worse in an acute disease or fever **b** : a paroxysmal attack of pain, distress, or disordered function **c** : an emotionally significant event or radical change of status in a person's life <a midlife *crisis*>

The term "crisis" itself is difficult to detach from current political and economic developments. The aim of this issue of *Tiresias* is to discuss the rhetorical use (and/or abuse), of this word by examining how ideas of crisis and disasters have been thought and expressed through culture, politics and critical theory.

How do we define "crisis"? What are the less explored contexts of this word that we can consider? How does crisis relate to disaster (if it does)? Through examinations of textual representations and manifestations of crisis, we seek to resuscitate the idea of crisis as a turning point that requires judgment and discernment and whose implications extend to (the list of topics is neither exhaustive nor restrictive): Culture, Identity, Sexuality, Politics, Economics, Nature, Ethics, Religion, Representations of Death and Life, History and its Constructions, Technology...

guest contributions

The Inner Ship: Turning toward Disaster in Early Modern

Josiah Blackmore
University of Toronto

Audio:

<http://www.lsa.umich.edu/rll/tiresias/Tiresias%204/Tir4GuestContributions/Blackmore.MP3>

Professor Blackmore reconsiders the significance of shipwreck narratives and the deeply afflicted subjects who survive these events. From medieval verse to early modern travel narratives, inward and outward ruins have disastrous effects upon the subjects embarking on the vessels and the discourse that directs their trajectory.

The Returning Point

Jesse Cohn
Purdue University

Audio:

<http://www.lsa.umich.edu/rl/tiresias/Tiresias%204/Tir4GuestContributions/Cohn.MP3>

Power Point:

<http://www.lsa.umich.edu/rl/tiresias/Tiresias%204/Tir4GuestContributions/Cohn%20PP.ppt>

Drawing on the work of Pierre-Joseph Proudhon, Professor Cohn looks at aesthetic, economic and political crises both from the modern and the postmodern eras and the solutions generated by Proudhon. He asks what these crises mean, what they have in common and how we can look beyond them.

Catastrophe, Thinking and Trembling: A Post-Utopian Poetics

Juan Duchesne-Winter
University of Pittsburg

Audio:

<http://www.lsa.umich.edu/rl/tiresias/Tiresias%204/Tir4GuestContributions/Duchesne.MP3>

Professor Juan Duchesne-Winter reflects and elaborates on Jean-Luc Nancy's idea of literary communism and the possibility and meanings of utopia. In particular he explores the importance in revolutionary movements of the rearguard as a place where community can be built, refuge can be sought and utopian resistance can be launched.

dossier
**the turning point:
crisis & disaster**

Emasculation and the “Débâcle” of May 1940 in Claude Simon’s *La Route des Flandres*

Benjamin Baker¹

Emasculatory imagery is but one of the techniques present in Claude Simon’s *La Route des Flandres* (1960) that render into text one individual’s subjective experience of the German invasion into France during the Second World War, and of the invasion’s post-war repercussions. Emasculatory imagery furthers the novel’s investigative representation of human perception and memory, and it advances the work’s exploration of the national identity crisis in post-war France that stemmed from the country’s humiliatingly rapid and thorough defeat. The novel contains no literal castrations, but male genitalia are occasionally depicted as separate from the male body. This imagery merits our attention despite its limited presence in the novel because it occurs at pivotal moments in the novel and because it sheds light a fundamental concern of the novel, namely the inability of both fictional and historical narrative to accurately represent experience. In both fictional and historical narrative, time operates similarly to the male sexual organ during heterosexual sex acts, actively penetrating the future. However, *La Route des Flandres* shows both types of narrative to be “impotent.” Rather than understanding time as beginning in the past and extending into the future at one of a variety of speeds in the tradition of the *récit balzacien* and historical narrative, Simon’s narration melds past and present. In this way, Simon’s novel reveals the inability of both types of narrative to accurately render individuals’ subjective experience of past events. By

¹ University of Pennsylvania (Department Romance Languages)

Tiresias 4 (October 2010)

<http://www.lsa.umich.edu/rll/tiresias/index.html>

Department of Romance Languages and Literatures
University of Michigan

weakening two tools of social normalization, this revelation may appear to contribute to the progressive agenda of 1960's France. Ultimately, however, *La Route des Flandres* does not challenge the phallogentric worldview on which fictional and historical narration are founded. Rather, while destabilizing the traditional modes of narration, the novel's emasculatory imagery reaffirms traditional gender roles and preserves male authority.²

Because I use the term "emasculaton" in relation to Georges's sexual encounter with Corinne, it should be clear that I use the word emasculation metaphorically, not literally. Accordingly, a brief explanation of my use of the word is in order. To the extent that military prowess constitutes a physical manifestation of national "masculinity," an army's ability to overcome other nations' armies represents that country's "sexual potency." Military failure, then, signals national "impotence," and the destruction of an army parallels the destruction of the nation's organs of sexual potency, which is to say, the male genitals. Military defeat is analogous to "emasculaton." It is difficult to say that Simon's novel "recounts" anything. If it does, it is the "débâcle" of May 1940, during which the woefully outclassed French army failed to check the German invasion, and then disintegrated as it retreated in disarray: the "emasculaton" of France.³

The relationship between Georges and his genitals is complex, to say the least. At times, they are shown as dead and excised from his body, in accordance with the literal meaning of emasculation: castration. No literal castrations take place, but certain metaphors that describe Georges and Corinne's sexual congress suggest a dissociation between Georges and his genitals. One such metaphor occurs in a quotation attributed to Malcolm de Chazal, a Mauritian writer, poet, painter, and visionary, which serves as the epigraph of the novel's third part:

² For discussions of gender roles in *La Route des Flandres* and in Simon's other work, see Baehler, Higgins, Longuet, Mougin, and Woodhall.

³ For a discussion of the importance of the débâcle in *La Route des Flandres*, see Cloonan, Pfeiffer, Pugh, and Solte-Gresser.

La volupté, c'est l'étreinte d'un corps de mort par deux êtres vivants. Le 'cadavre' dans ce cas, c'est le temps assassiné pour un temps et rendu consubstantiel au toucher. (Simon 239)

Sensual pleasure, volupté, is the embrace of a dead body by two living beings. The "corpse" in this case is time murdered for a time and made consubstantial to the sense of touch. (Howard 187)⁴

We can interpret the "dead body" embraced by the two live ones as a metaphoric representation of male genitals disconnected from the body. It is true that "dead" does not necessarily mean "disconnected." However, it is natural for a dead or dying limb or organ to be separated from the body, either through atrophy or by surgical removal. This is certainly true with castration: excised organs are nothing if not "dead." Also, because the "corpse" to which the epigraph refers is situated between the two lovers, the penis is a good candidate, assuming that the couple is heterosexual, as is the case of the main couple in *La Route des Flandres*.

However, the penis sometimes also appears as something much more alive and possessed of a certain disconcerting autonomy. In such cases, the phallus is sometimes equally connected to both participants in sexual intercourse, and sometimes equally disconnected from them. This simultaneous dissociation and integration is evident in an earlier description of Georges's and Corinne's sexual encounter, during which the two lovers form

l'espèce de bête qui possède deux têtes, quatre bras, quatre jambes et deux troncs soudés par le ventre au moyen de cet organe commun (ou si l'on préfère également étranger, car le membre de l'homme ne semble-t-il pas s'enfoncer à l'intérieur de celui-ci comme il s'enfonce dans celui de la femme, s'y prolonger jusqu'au plus profond des

⁴ All translations are those of Richard Howard.

entrailles par un membre égal et symétrique?)
(181)

the species of creature with two heads, four arms, four legs and two bodies welded at the stomach by means of that common organ (or if you prefer equally alien, for doesn't the man's member seem to plunge into his own body as it plunges into the woman's, to extend itself into the deepest cavern of her entrails by an equal and symmetrical member?) (143)

The phallus, then, is the "member" that connects the two torsos of the "beast with two backs." It is therefore an integral part of both the male and the female bodies, which each constitute half of the monster. Yet, paradoxically, that same phallus appears completely independent, seemingly penetrating to an equal depth into both bodies.

Furthermore, although at times Georges's penis appears completely separate from him, at other times it seems to be simultaneously part of his body and separate from it. For example, in the third part of the novel, which finds Georges and a companion falling asleep in a house where they have taken refuge while attempting to flee the Germans in order to rejoin the rest of the French troops. The point of view soon shifts to a scene of Georges and Corinne in bed together, and we begin to see use of figurative language that portrays Georges's own genitals as an active entity separate from himself, yet somehow still connected:

sentant cette tige sortie de moi cet arbre poussant ramifiant ses racines à l'intérieur de mon ventre mes reins m'enserrant lierre griffu se glissant le long de mon dos enveloppant ma nuque comme une main, il me semblait rapetisser à mesure qu'il grandissait se nourrissant de moi devenant moi ou plutôt moi devenant lui et il ne restait plus alors de mon corps qu'un fœtus ratatiné rapetissé couché entre les lèvres du fossé. (243)

feeling that stem growing out of me that tree growing its roots branching inside my belly my loins enveloping me like ivy creeping down my

back wrapping round my neck, I seemed to be shrinking in proportion as it grew feeding on me becoming me or rather me becoming it and then there was nothing left of my body but a shrunken wizened foetus lying between the lips of a ditch. (190)

The fact that this tige—a slang word for penis literally meaning “stem”—both extends out of Georges and has roots growing into him assures the connection between Georges and his sexual organs. However, although *sortie* can refer to an ongoing process of “extending from” or “emerging out of” something, it can also indicate the separation that results from such a process. Thus, while Georges experiences the sensation of his erection as originating from within him—the “roots” of the “stem” are inside of him, after all—for at least a moment it is somewhat unclear whether his penis, once erect, remains an integral part of his body.

The next image suggests that it does not. The “stem” becomes a “tree.” Already, the scale suggests a division between Georges’s genitals and the rest of his body: it is easier to imagine a stem growing out of a human body than an entire tree. The separation between body and organ increases as the tree’s roots enter further into his body. Georges is not the tree, but rather the soil into which its roots grow. For the tree to have originated within Georges’s body, it would have been necessary to introduce a foreign body, the seed. Georges is no longer an active, male-gendered agent, his masculinity, as embodied by his penis, has transferred to the tree, and is now separate from himself. As we have seen, Georges is equally subject to “penetration” by his own penis as Corinne is. Furthermore, due to the dissociation between himself and his genitals, he has been relegated to the traditionally passive and female-gendered role of the earth into which a tree could grow. Given these two transformations, we can safely say that he has been figuratively “emasculated.”

Georges then finds himself consumed by the newly independent active male entity that his penis has become.

At first, he feels the tight embrace of the tree roots. The roots then metamorphose into "clawed ivy" that slides down the length of his back, encircling his neck like a hand. Due to its parasitic relationship with its host, the ivy begins to absorb Georges once it has enveloped him. The assimilation is so intense that Georges's very identity as an independent self becomes uncertain. Eventually, Georges himself is nearly eclipsed, reduced to a shriveled-up fetus as he is subsumed by his own genitals. At first glance, Georges appears to have resumed a more masculine position, i.e. that which is contained rather than that which contains. Just as the male genitals are contained by those of the female during sexual intercourse, so can "woman" be conceived of as the "envelope" or "container" for "man," as Irigaray has demonstrated. Yet, the rapaciousness of the hybrid stem-tree-ivy entity seems much more compatible with an active male principle than with a passive female one. To support this conclusion, I would point to the end of the passage, "couché entre les lèvres du fosse" 'lying between the lips of a ditch', which effects a transition back to the scene of the French retreat by conflating Corinne's labia with the edges of the ditch in which Georges lay during his attempted escape. By likening the role of the male during intercourse with the humiliating situation of a soldier forced to lie in a ditch while beating an undignified retreat, Simon transforms a role traditionally labeled "masculine," into a role traditionally labeled "feminine." Rather than questioning habitual definitions of gender by demonstrating the presence of the feminine in the masculine, or vice versa, Simon merely exchanges one for the other. The ultimate effect of Georges' emasculation, then, is not a challenge to the status quo, but rather a reaffirmation of traditional gender categories.

The disjunction between Georges and his genitalia is also expressed by means of overdetermined description. From Georges's point of view, his penis is something external to himself, which allows him to describe it in a quasi-objective manner. For this reason, when referring

directly to his penis he remains oblique, using the direct object pronoun *le* ("it"):

Quelquefois je m'écartais, le retirais complètement pouvant le voir au-dessous de moi sorti d'elle luisant mince à la base puis renflé comme un fuseau un poisson [...] avec au bout cette espèce de tête, d'ogive ou plutôt comme une sorte de bonnet avec sa fente en haut à la fois bouche muette et œil furieux et mort aux bords rosis comme ceux de ces animaux poissons qui vivent dans les rivières souterraines les cavernes, devenus aveugles à force d'habiter les ténèbres bouche et œil suppliants et furibonds de carpe ou quoi apoplectique hors de l'eau exigeant suppliant de retourner aux humides et secrètes cachettes, la bouche d'ombre. (273-74)

Sometimes I moved back pulled it out altogether able to see it beneath me coming out of her thin at the base then swelling like a bobbin a fish [...] with that kind of head at the end, that finial or cap with its slit at the tip, both mute mouth and furious dead eye like the eyes of the fishy creatures that live in underground streams caves, blind from living in the dark, the suppliant and furious carp's mouth carp's eye apoplectic out of water demanding pleading to return to the moist and secret hiding place, the dark mouth. (214)

Though the image of the blind subterranean fish-creature begging to return to its damp, dark cavernous home does express Georges's sexual arousal, it also distances Georges from the organ by which he can satisfy that arousal. This distance derives in part from the presentation of two grammatically separate actions: "je m'écartais" 'I moved [myself] back' and "[je] le retirais" '[I] pulled it out' (Simon 273; Howard 214, emphasis added). On a grammatical level, Georges, represented by the subject pronoun *je* ("I") and by the reflexive pronoun *me* ("myself"), is distinct from his penis, represented by the direct object pronoun *le* ("it"). On the level of subjectivity, the two are separate as well, as

we can see from Georges's attribution of the desire to return to the "cavern" to the "fish," and not to himself.

Though the examples I have just presented constitute the most extended treatments of Georges's genitalia, there are others, and in them Georges is not always separate from his genitalia. This precludes any single, definitive interpretation. We cannot simply say, for example, that Georges represents France, and that the presence of emasculatory images within the very act of sexual intercourse symbolizes the transformation of the army's defense of France, which should have been a virile act, into an impotent act. Although this view does account for much of the complex relationship between Georges and his genitals, it is not the only possible one. Here I have only attempted to address this one way of explaining that relationship because of light it sheds on the novel's shortcomings when evaluated as a challenge to the traditional institutions of French society in the 1960's, as has been done with other novels associated with the *nouveau roman* movement.

Although Simon never formally joined that movement, like those who did, in *La Route des Flandres* he challenges the traditional form of the novel, notably by disrupting the flow of narrative time. This disruption, which constitutes an "emasculatory" of traditional, "masculine" narrative time, is the product of many elements, including the imagery of emasculation. Jacques Bres has called *La Route des Flandres* "une machine à démonter l'ascendance du temps narratif," referring to the notions of ascendance and descendance, developed by the linguist Gustave Guillaume to describe the system of verbal tenses (13-14). According to Guillaume, subjects perceive time passively, according to descendance: time comes to us from the future and recedes away into the past (Bres 14-15). However, believing that our actions can influence reality leads to a conception of time as extending from the past into the future, which Guillaume calls ascendance (Bres 15). In a typical narrative, consisting mainly of actions, time moves from farther past to nearer past, following the active mode of

ascendance (Bres 15-16). I would add that because action is the defining characteristic of ascendance, we are justified in filing the "ascending" progression of prototypical narrative under the traditional category of "masculine," by analogy with the penis, which "rises" during sex to extend out from the male body. Similarly, "descending" time would be "feminine," the vagina being a cavity. Time in *La Route des Flandres* resembles neither. The lack of typical narrative's masculine, active principle effectively "emasculates" the novel. Emasculatory imagery contributes to this effect by blurring the line between Georges's wartime experiences and his post-war sexual interaction with Corinne, as when the "lips of a ditch" recall both Corinne's labia and the edges of the ditch George lay in while avoiding capture by German troops. While challenging the "masculine" conception of time could be seen as a challenge to a pro-status-quo worldview, Simon's novel stops short of redefining "masculine" and "feminine" conceptions of time, and merely demonstrates how the "masculine" conception, traditionally favored by societal institutions, ceases to function in the aftermath of France's humiliation in the Second World War. Thus, rather than becoming a voice for societal change, Simon's novel advocates returning to an antebellum period when traditional gender categories functioned correctly, thus allowing French society to function smoothly according to its traditional rules.

Just as *La Route des Flandres* challenges any narrative based on traditional conceptions of temporality, it also casts doubt on the validity of historical discourse, which presupposes that individuals possess the ability to control the course of events, and therefore to recall them accurately at a later time in order to assemble them into a History. Instead, in *La Route des Flandres* Simon portrays humans, and particularly Georges, as lacking the traditionally "masculine" attribute of agency. The characters are unable to influence the outcome of the war or even their own destinies. Thus "emasculated," Georges is just as unable to control his fate in the war as he is later to recall

his wartime experiences accurately enough to understand them. The emasculatory images I have presented here constitute one of several key elements in Simon's critique of historical discourse, all of which contribute to an overarching emasculatory effect.⁵ It appears, then, from a traditional standpoint on gender roles, that the worldview presented in Simon's novels "emasculates" all human beings by transforming them from active, "masculine" agents into passive, "feminine" victims. Although this transformation reveals the human inability to master the past through narrative, be it fictional or historical, it does not undermine the power traditionally vested in the male perspective. On the surface, Simon's novel appears to expose a lack of power by showing that what once appeared "masculine" and "powerful" is in fact "feminine" and "weak." When one looks deeper, however, one realizes that what might seem like a revelation is only a mere displacement. It is true, perhaps, that Simon's novel makes it impossible for narration to be an unshakeable foundation for institutional power. However, it is no less true that the novel affirms traditional gender roles' suitability for that purpose.

⁵ Didier Alexandre argues that by challenging historical discourse, Simon is in effect extending the common desire of the theoreticians of the *nouveau roman* to critique the *récit balzacien* (95). He argues, furthermore, that the corpus of Simon's work posits a fundamental separation between the events of History, whether recent or ancient, and the efforts of humans to control or understand them (99-105). Notably, Alexandre concludes that Simon portrays war to be "un phénomène inhumain" because humans are neither its cause, nor its instrument, but merely its tragic victims (121). If so, it becomes clear that Simon's portrayal of the "débâcle" of 1940 in terms of emasculation is merely a specific instance of a larger phenomenon. Furthermore, Simon's use of emasculatory images to blur the boundaries between a national "emasculation" and one drawn from the personal sphere supports the argument that traditional narrative is universally incapable of rendering a faithful account of events, whether they concern a single person, or an entire nation.

Works cited

- Alexandre, Didier. "Claude Simon: Une H/histoire sans fin?" *Claude Simon: à partir de La Route des Flandres: tours et détours d'une écriture*. Ed. Renée Ventresque. Montpellier: Paul Valéry UP, 1997. Print.
- Baehler, Aline. "Aspects du personnage simonien: Corinne." *L'Esprit Createur* 27.4 (1987): 27-36. Print.
- . "L'Échange des femmes dans La Route des Flandres." *Revue des lettres modernes: Histoire des idées et des littératures 1335-1341* (1996): 17-34. Print.
- Bres, Jacques. "La Route des Flandres: une machine à démonter l'ascendance du temps narratif." *Claude Simon: à partir de La Route des Flandres: tours et détours d'une écriture*. Ed. Renée Ventresque. Montpellier: Paul Valéry UP, 1997. Print.
- Cloonan, William. "Memory and the Collapse of Culture: Claude Simon's La Route des Flandres." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 51.3 (1997): 146-157. Print.
- Higgins, Lynn A. "Gender and War Narrative in La Route des Flandres." *L'Esprit Createur* 27.4 (1987): 17-26. Print.
- Irigaray, Luce. *An Ethics of Sexual Difference*. Trans. Carolyn Burke and Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell UP, 1993. Trans. of *Éthique de la différence sexuelle*. Paris: Minuit, 1984. Print.
- Longuet, Patrick. "La Chair des femmes dans La Route des Flandres." *Littératures* 37 (1997): 169-180. Print.
- Mougin, Pascal. "La Femme, l'histoire et le guerrier: Transformations d'un imaginaire de La Route des Flandres à L'Acacia." *Revue des lettres modernes: Histoire des idées et des littératures 1335-1341* (1996): 99-123. Print.
- Pfeiffer, Helmut. "Traumatic Memory: Claude Simon's La Route des Flandres." *REAL: The Yearbook of Research in English and American Literature* 16 (2000): 271-285. Print.
- Pugh, Anthony Cheal. "Defeat, May 1940: Claude Simon, Marc Bloch, and the Writing of Disaster." *Forum for Modern Language Studies* 21.1 (1985): 59-70. Print.
- Simon, Claude. *La Route des Flandres*. 1960. Paris: Minuit, 1982. Collection Double 8. Print.
- . *The Flanders Road*. Trans. Richard Howard. 1961. London: John Calder; New York: Riverrun, 1985. Print.
- Solte-Gresser, Christiane. "Expérience historique et refus historiographique: La Perception de la Seconde Guerre mondiale chez Claude Simon et Madeleine Bourdouxhe." *Histoires inventées: La Représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophones*. 197-210. Frankfurt, Germany: Peter Lang, 2008. Print.

Diciembre de 2001 en Argentina: Las categorías de Rancière para el análisis político

Marcelo Barrera¹

Gonzalo Cáceres²

Leandro Gielis³

Introducción

En este trabajo se indagará sobre las históricas jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001 en la Argentina, utilizando críticamente como marco de análisis el esquema conceptual desarrollado por Rancière en *El desacuerdo: Política y filosofía*. En tal sentido, primero se describirán cronológicamente los hechos más sobresalientes, tanto previos como los desarrollados en el mismo escenario configurativo de las jornadas, para luego, una vez descritas sucintamente las interpretaciones científicas, políticas y periodísticas ya efectuadas, avanzar con nuestro análisis, el que a nuestro entender se corre de estas últimas al plantear un conjunto de tesis que no han sido planteadas, ni mucho menos discutidas con anterioridad. Tesis, las nuestras que instalan un "desacuerdo" con lo antedicho.

1 Sociólogo, maestrando de la UBA (Buenos Aires), bajo dirección de Graciela Infesta Dominguez.

2 Politólogo, doctorando de la UFC (Besançon), bajo la dirección de Alain Bihr.

3 Sociólogo, doctorando de la UBA (Buenos Aires), bajo la dirección de Inés Izaguirre.

Los hechos "desde abajo"⁴

En la noche del domingo 2 de diciembre de 2001 el entonces presidente Fernando De la Rúa junto con el (ex)ministro de Economía Domingo Cavallo anunciaron formalmente por cadena nacional un conjunto de medidas económicas. Entre ellas⁵, se destacaba el límite de retiro de dinero de los bancos a cada titular o titulares, medida denominada popularmente como "corralito". Al día siguiente, y por un plazo máximo de 90 -vigencia estipulada para la norma-, sólo se podría retirar como tope 250 pesos-dólares semanales (1.000 mensuales) de cada una de las cuentas bancarias. El "corralito" no sólo abarcaba a los ingresos, ahorros e inversiones de los pequeños propietarios sino también los salarios, dado que la bancarización decretada con anterioridad imponía realizar todas las transacciones económicas por medio de las entidades bancarias. Asimismo, la situación de los trabajadores era dramática: los asalariados del sector público recibían sus sueldos con retraso, los del sector privado lo hacían en muchos casos en pequeñas cuotas, mientras que los trabajadores desocupados intentaban sobrevivir con subsidios irrisorios.

⁴ Antes de comenzar a describir los hechos de protesta más destacados que precedieron y constituyeron "el 19 y 20 de diciembre" señalamos que no es nuestra intención realizar un inventario exhaustivo de ellos. Éste apartado tiene como objetivo contextualizar el análisis posterior con el fin de dotar de una suerte de "hoja de ruta" al lector que no se encontrara familiarizado con los sucesos. La (re)construcción de los hechos del mes de diciembre de 2001 se realizó a partir de la lectura de tres diarios de circulación nacional (Clarín, Página /12 y La Nación). Para un análisis pormenorizado de los eventos ver Iñigo Carrera y Cotarelo, 2006.

⁵ Las otras medidas anunciadas fueron: 1) dolarización voluntaria de los plazos fijos a su vencimiento; 2) dolarización voluntaria de los créditos bancarios; 3) imposibilidad de cobrar o pagar las tasas de interés en pesos mayores que en dólares; 4) todos los nuevos créditos debían ser instrumentados en dólares; 5) las transferencias al exterior que no correspondieran a operaciones de comercio exterior o al pago de consumo de tarjetas de crédito emitidas en la Argentina debían ser autorizadas por el Banco Central.

En ese contexto, "las protestas de diciembre fueron, en lo inmediato, la respuesta al corralito, que recibió un repudio generalizado no sólo de los "ahorristas de clase media" (...), sino también de organizaciones sindicales como la CTA⁶ y ambas CGT⁷" (Iñigo Carrera y Cotarelo, 2006: 53). Hugo Moyano (en aquel entonces Secretario General de la CGT disidente, y hoy Secretario General de la CGT) afirmó que "confiscaron los salarios y los depósitos de todos los argentinos. Esta confiscación a favor de los bancos transforma a la usura financiera en beneficiaria del esfuerzo de los argentinos" (Clarín, 4 de diciembre). El 5 de diciembre ambas CGT convocaron a una huelga general (a la que la CTA adhirió) para el día 13 de ese mes. La CGT "disidente", por su parte, también convocó a un acto en contra de la usura para el jueves 6 de diciembre en la intersección de las avenidas Bartolomé Mitre y Florida, plena *city* porteña. Mientras que el día 11 de diciembre la Confederación Argentina de la Mediana Empresa (CAME) convocó para el día siguiente a la realización de concentraciones en distintos puntos del país en repudio a las políticas económicas del gobierno, acompañadas por un apagón de protesta.

El día 12 de diciembre⁸ se realizaron actos, movilizaciones, cortes de calles y rutas en todo el país, así

⁶ En la Argentina existen dos centrales sindicales. La primera, la Confederación General del Trabajo (CGT) fue fundada en la década del treinta. A partir del primer peronismo (1946-1955) se convirtió en la columna vertebral de este movimiento. Hacia fines de 1992 surge la segunda, una central sindical de nuevo tipo, la Central de los Trabajadores Argentinos (CTA). La misma, desde su conformación asumió dos objetivos estratégicos: en primer lugar, constituirse como una organización sindical alternativa, y en segundo lugar, conformarse como una organización que supere el marco estrecho que asume toda estructura clásica de representación de intereses sectoriales, para representar lo más fielmente posible los intereses de clase. Al respecto ver Armelino, 1995.

⁷ En esos años la CGT se encontraba dividida entre la CGT llamada "combativa" liderada por Hugo Moyano y la denominada CGT "consensualista" conducida por Rodolfo Daer.

⁸ Para el análisis, partimos del 12 de diciembre en tanto los hechos desarrollados ese día han operado como actos preparatorios para la huelga general contra el gobierno. En tal sentido, concordamos con la tesis que

como también se llevó a cabo el apagón propuesto por la CAME. Mientras que la CGT "disidente" realizó un acto frente al Congreso Nacional en el que se intentó fijar la postura de la CGT frente a la convocatoria al diálogo político y social propuesta por el gobierno de la Alianza. Lo propio hizo la CTA, la cual también efectuó un acto para articular y "unificar" fuerzas y criterios de cara a la huelga general propuesta para el día 13.

El día 13 se realiza la séptima huelga general contra el gobierno, convocada por las tres centrales sindicales (las dos CGT y la CTA) en reclamo del fin de la política económica, con una adhesión en todo el país estimada entre un 60 y 90% (Iñigo Carrera y Cotarelo, 2006: 55). En ese marco, se registraron una gran variedad de hechos de protesta en toda la cartografía nacional, siendo las ciudades y provincias de Buenos Aires y Gran Buenos Aires, Mar del Plata (provincia de Buenos Aires), Pergamino (provincia de Buenos Aires), Neuquén y Córdoba, los sitios donde se desarrolló el mayor número de hechos. En la ciudad de Buenos Aires, alrededor de cien militantes de la juventud peronista e integrantes del gremio de camioneros, pertenecientes a la CGT disidente, se manifestaron frente al domicilio del entonces Ministro de Economía, Domingo Felipe Cavallo, en el barrio de Palermo, con el objeto de repudiar el plan económico. La manifestación incluyó la instalación de una olla popular. Ese mismo día, en el interior del país, la CCC⁹ y grupos de desocupados realizaron cortes de ruta en varios puntos de la ciudad de

sostiene que: "a partir del 13 y hasta el 20 las distintas manifestaciones o formas protagonizadas por excluidos del poder político (huelga, saqueos, manifestaciones, cacerolazos, choques y combates callejeros) ya no constituyeron hechos yuxtapuestos, sino que se articularon. Por ello delimitamos el hecho entre el 13 y el 20 de diciembre" (Iñigo Carrera y Cotarelo, 2006: 54).

⁹ La Corriente Clasista y Combativa (CCC) está vinculada al Partido Comunista Revolucionario (PCR), de tendencia maoísta. El mismo tiene tres vertientes: Sindical (que nace en 1994, bajo el influjo del liderazgo del "Perro" Santillán), Jubilados (que se integra en 1996, bajo el liderazgo de Raúl Castells), y Desocupados (1998, dirigida por Alderete). El coordinador nacional es Amancay Ardura.

Mar del Plata, mientras que en la provincia de Tucumán los manifestantes cortaron la ruta n° 38. Además, grupos de piqueteros realizaron cortes de ruta en el interior de la provincia de Jujuy, en la provincia de Formosa, y en el centro de la ciudad de Mendoza capital.

Conjuntamente con los cortes de ruta, se realizaron actos y marchas en las ciudades de Rosario (provincia de Sante Fe), Mar del Plata, Córdoba capital y San Miguel de Tucumán (provincia de Tucumán). Las marchas y actos realizados en las provincias de Neuquén y Córdoba culminaron con enfrentamientos y luchas callejeras entre los manifestantes y las respectivas policías provinciales. En la zona céntrica de la ciudad de Córdoba, manifestantes del sindicato de Luz y Fuerza atacaron con piedras los edificios del diario "La Mañana de Córdoba" y los bancos Galicia y Francés.

Cerca del anochecer, en la localidad de Guaymallén, municipio cercano a la ciudad de Mendoza, un grupo de aproximadamente 50 habitantes (hombres y mujeres con sus hijos) de un barrio carenciado cercano a una sucursal de la cadena de supermercado "Átomo" realizan el primero de una serie de saqueos de supermercados y otros comercios en el mes de diciembre. El retiro de las mercaderías de las góndolas se hizo sin violencia y no hubo heridos. En el Municipio de Godoy Cruz (ubicado en la misma provincia) un grupo de unas cien personas que reclamaban alimento, frente a un supermercado de la firma "Vea", fueron dispersadas por la fuerte custodia de las tropas de infantería y la seguridad privada del local. En la misma localidad un grupo de treinta personas intentó saquear otra sucursal de la cadena "Átomo", pero la policía mendocina lo impidió. Ante estos hechos, el gobierno provincial organizó la distribución de mercaderías y alimentos. Como se desprende de la descripción realizada la huelga articuló distintos sujetos y formas de rebelión, desde los tradicionales sindicatos hasta familias profundamente carenciadas, desde la clásica marcha o manifestación hasta los cortes de rutas y saqueos a los supermercados y otros comercios.

En los días subsiguientes, los saqueos se repitieron en las ciudades mencionadas, pero también se registraron nuevos casos en la ciudad de Rosario (provincia de Santa Fe), Concordia (provincia de entre Ríos) y sobre todo en los partidos de Quilmes, Avellaneda, Lanús, Lomas de Zamora y Moreno, entre otros (todos pertenecientes al Gran Buenos Aires). Con el correr de los días la dinámica de los saqueos fue *increscendo* "hasta alcanzar, según estimaciones periodísticas, la cifra de 800 a 1000" (Iñigo Carrera y Cotarelo, 2006: 2), al punto tal que el día 19 los saqueos se habían generalizado por todo el país. Asimismo se registraron otras formas y acciones de protesta, como la ocupación pacífica de edificios públicos, cuando, por ejemplo, un grupo de docentes de SUTEBA¹⁰ y de empleados estatales enmarcados en la CTA, ocupó la sede Central del Banco Provincia, en la ciudad de La Plata.

El 19 de diciembre, los saqueos a comercios y supermercados se extienden en todo el territorio nacional, mientras que por la mañana se realizan marchas y manifestaciones tanto contra los distintos gobiernos provinciales y municipales, como también -en el marco de la Ciudad de Buenos Aires- contra el gobierno nacional. Mientras tanto, en el Congreso, diputados y senadores se encontraban dispuestos a aprobar el decreto del Poder Ejecutivo instaurando el estado de sitio. Confiamos en que el perjuicio ocasionado por lo extenso de la próxima cita, será revertido por lo profundo y relevante de su contenido:

Al atardecer, la protesta en la Ciudad de Buenos Aires se traslada a los barrios: a las 19 hs, en Palermo los vecinos organizan una ruidosa batucada y hacen fogatas para protestar por la situación económica y contra De la Rúa y Cavallo; en Liniers, los comerciantes cortan el tránsito. Pero es a la noche, después de escuchar el discurso del presidente confirmando la declaración del estado de sitio, que la oposición se extiende, primero en Buenos Aires y Rosario, y después en La Plata,

¹⁰ Sindicato que agrupa a los docentes de la provincia de Buenos Aires.

Córdoba, Mar del Plata y las más importantes ciudades del país, en un abierto desafío a ese estado de sitio. En Buenos Aires, en un hecho inédito en la Argentina, un fuerte cacerolazo estalla en toda la ciudad y se prolonga hasta la madrugada. Comienza en Belgrano y Barrio Norte¹¹; se suman las bocinas de los autos, el ruido se extiende por toda la ciudad; surgen manifestaciones espontáneas en todos los barrios donde se cortan calles y se realizan marchas. Se concentran manifestantes en decenas de esquinas de casi todos los barrios, donde encienden hogueras. [...] Llegan al Congreso columnas desde los barrios de Flores, Almagro, Caballito, Once y Balvanera¹²: centenares de familias marchan por la avenida Rivadavía¹³ con sus cacerolas, tapas, pitos y cornetas en una ruidosa manifestación contra el estado de sitio; cantan consignas contra De la Rúa y Cavallo, a los que hacen responsables de la prologada desocupación y la decisión de incautar los salarios y depósitos bancarios. [...] otros miles de manifestantes se concentran en la Plaza de Mayo (...) desde todos los barrios se dirigen hacia el centro político de la ciudad [y el país]; no hay banderas políticas y se canta el himno nacional. (Carrera y Cotarelo 76-77)

En la noche del 19 de diciembre, a partir del denominado cacerolazo comienzan y se expanden por todo nuestro país -con epicentro en Capital y Buenos Aires- populosas manifestaciones de masas, que no concluirán aquella noche.

El cacerolazo iniciado el día 19 continuó durante la madrugada del 20. A su vez, los centros políticos de la ciudad de Buenos Aires -la Plaza de Mayo de Mayo, la Plaza de los Dos Congresos, etc.- fueron escenarios de diversas

¹¹ Barrios de clase alta de la ciudad.

¹² Barrios de diversos estratos de clase media.

¹³ Avenida que une el Congreso de la Nación con la Casa de Gobierno de la Nación.

movilizaciones y manifestaciones espontáneas. Los manifestantes hacían sonar sus cacerolas y otros "elementos" y cantaban el himno nacional. Poco después de la 1 de la madrugada, mientras los miles de manifestantes festejaban la renuncia del entonces Ministro de Economía, Domingo Cavallo, la policía federal inicia la que sería la primera "ola" de represión de la jornada lanzando gases lacrimógenos, con el objeto de despejar la Plaza de Mayo. Ante el avance de las fuerzas represivas, los manifestantes abandonan la plaza, dirigiéndose hacia la Plaza de los dos Congresos.

Ésta última también fue un centro de congregación de manifestantes, quienes hacían sonar sus cacerolas, cantaban consignas tanto contra el entonces presidente De la Rúa como contra Domingo Cavallo y gritaban "Argentina", "Argentina". A las 4 de la madrugada, ante una nueva embestida represiva de las fuerzas policiales -en el que un manifestante resulto herido de bala- los manifestantes comenzaron a desconcentrarse. Ya en la mañana del día 20, alrededor de las 9:30 hs, en momentos en que la Plaza de Mayo "fue conquistada nuevamente" por las fuerzas populares, se produce un nuevo ataque policial que obliga a los manifestantes a dispersarse una vez más por las calles aledañas. Luego, se acercaron a la Plaza miembros de distintos organismos de derechos humanos, entre ellos las Madres de Plaza de Mayo. Desde aquel momento, los manifestantes resisten frente a la represión de la policía. Con la ayuda de reporteros gráficos -que habían llegado al lugar para cubrir los hechos- los manifestantes vuelven poco a poco a concentrarse en la Plaza de Mayo, objetivo que logran alrededor del mediodía, momento en que sus filas se engrosan, ya que a la protesta se suman los quienes trabajaban en el microcentro y otros de forma espontánea. No sólo en la Plaza de Mayo, sino que difusamente en todo el centro político de Buenos Aires se desarrollarán por alrededor de veinte horas escenas de combate callejero entre la policía y los múltiples actores que se manifestaban.

A las 14 hs se inicia la segunda "ola" represiva en Plaza de Mayo y en las calles adyacentes. Estas acciones se extenderán a lo largo de toda la tarde y serán más violentas que las matutinas. La represión se descargará contra los "motoqueros"¹⁴, estudiantes, jubilados y empleados que intentaban una y otra vez volver a ocupar la Plaza de Mayo. A las 15 hs, las Madres de Plaza de Mayo intentaron en vano hacer su tradicional ronda de los jueves alrededor de la Pirámide de Mayo, siendo duramente reprimidas por la policía montada. Los manifestantes allí presentes las sostenían al grito de "Madres de la plaza, el pueblo las abraza". Finalmente, la policía valiéndose de balas de goma, gases, palos y embistiendo con los caballos sobre las Madres y los manifestantes que las acompañaban, "despejan" la Plaza. Al menos 7 Madres de Plaza de Mayo fueron heridas por las descargas de bala de goma que realizó la Policía.

Poco después de las 14 hs en la Plaza Congreso, manifestantes encabezados principalmente por diversos partidos de izquierda y la CCC, que se habían concentrado para iniciar una marcha a Plaza de Mayo, fueron duramente reprimidos por la policía con ayuda de la brigada especial, que utilizó carros de asalto, gases lacrimógenos, balas de goma y mangueras para desmovilizar y replegar la manifestación. Los manifestantes resistieron la represión arrojando a la policía piedras, palos y adoquines. También construyeron barricadas con tachos de basura y bancos de plaza. Asimismo los autos y los colectivos que pasaban por el lugar también eran usados como barricadas. Los enfrentamientos en el Congreso y las zonas aledañas continuaron hasta el anochecer.

Por la tarde, circula la noticia de la renuncia de De la Rúa. Incluso ya "A las 16:30 hs renunciados todos los ministros, De la Rúa había hablado por televisión llamando a un acuerdo y ofreciendo al justicialismo, con mayoría en ambas cámaras, participar en un gobierno de unidad

¹⁴ Se denomina motoqueros a quienes trabajan haciendo diligencias con sus motos por la ciudad de Buenos Aires.

nacional, el PJ lo rechaza" (Carrera y Cotarelo 85). A media tarde, la CGT oficial y la CGT disidente convocaron a un paro general. Mientras que la CGT Oficial liderada por Rodolfo Daer convocó a un paro por 36 hs a partir de las 18.00 hs, la CGT disidente liderada por Hugo Moyano convocó a un paro por tiempo indeterminado. Por su parte las CTA, también por la tarde, convocó a un paro extendido hasta el 21 de diciembre. Exactamente "a las 19:52, después de renunciar, De la Rúa huye de la Casa de Gobierno en helicóptero" (Carrera y Cotarelo 85). La renuncia del presidente despierta algarabía entre los manifestantes, que saltan y festejan al ritmo de las cacerolas y bocinas. A partir de las 23 hs, por orden judicial la gendarmería comenzó a patrullar las calles de la ciudad. El día 21 de diciembre la cifra de 5 muertos era una constante en todos los diarios. No así en lo referido a la cantidad de heridos, dado que mientras Clarín sostuvo que la misma era de noventa, mientras que según La Nación la cifra alcanzaba las ciento ochenta y dos personas. Hoy se sabe que la cifra oficial de muertos producidos en aquellas jornadas de diciembre en todo el territorio nacional fue de 33 personas.

Reflexiones teóricas en torno aquellos días

La constitución de los sujetos sociales relevantes en aquellos días es central para la comprensión del 2001. Al mismo tiempo, permite cotejar la capacidad heurística de los conceptos de Rancière. Precisamente, tanto el relato de los eventos que anteceden a las jornadas del 19 y 20 de diciembre como nuestra reflexión en torno a los sujetos sociales y la pluralidad de intereses entrecruzados en las movilizaciones de aquellos días, buscan discutir con cierta lectura de aquellos eventos a partir de los cuales se pensó (en la izquierda tradicional) en una situación pre-revolucionaria de características desconocidas en la historia argentina que podía generar un orden social diferente.

Lejos de aquella lectura, Rancière nos ofrece a través de su teoría una doble polaridad que enriquece el análisis.

Por un lado, encontramos como términos contrapuestos *policía* y *política*. Ellos representan dos lógicas diferentes, mutuamente excluyentes, ligadas explícitamente por la conflictividad de lo social. Decir esto equivale a afirmar que policía y política existen y son indisociables en tanto binomio necesario para comprender la dimensión del poder y la dominación en la sociedad desde la perspectiva del autor.

Por otro lado, están presentes en la obra el acontecimiento y el proceso, como formas fenoménicas posibles de la transformación social. El acontecimiento será un momento particular, singular, en el cual se produzca un cambio radical, o por el contrario, hay un proceso que lleva al cambio de forma gradual. A nuestro entender, la discusión parece abierta en este punto en el libro.

Nuestra propuesta consiste en cruzar estos cuatro polos dispuestos en una matriz permite entender el cambio político. El resultado de este cruce se puede resumir de la siguiente manera.

1. Cuando la transformación social se da en forma de acontecimiento, se obtendría un orden en el cual una vez que la policía es criticada, emerge indefectiblemente la política producto del desacuerdo. A su vez, cuando el desacuerdo que llevó a la política fue saldado, desaparecería ésta última dando lugar a un nuevo orden policíaco. La rigidez de este movimiento preso entre dos acontecimientos, lleva a considerar ora el orden policíaco ora la política como cuadros para su caracterización ya sea porque ordena de forma total la realidad social, una policía totalitaria, o porque destituye y engloba todos los fenómenos sociales para generar un nuevo orden, la política total. En este esquema, los sujetos políticos serían creados ex-novo en función de las fisuras que dieron origen a la crítica del orden contingente en el momento mismo que surge la política.

2. Por el contrario, como proceso, podemos interpretar la transformación social como una dinámica permeable y

continua en la cual la constitución de sujetos políticos es producto de la misma policía que genera un momento de tensión que le es ineluctable. Habría así un proceso subyacente a todo momento policíaco en el cual se está gestando a través de luchas de distinto tipo, subjetividades políticas que dan cuenta de la contingencia del orden social. La oscilación entre la policía y la política sería constante dando la caracterización de un momento particular la impronta mayor que ya sea la policía o la política tengan.

3. Por otro lado, la política como acontecimiento y la policía como proceso en continua formación. Al conceptualizar la política como un acontecimiento que interviene en el proceso constante que supone la policía, permite interpretar el régimen democrático burgués o liberal, ambas apelaciones son a nuestro entender sinónimos, como una forma de gobierno eminentemente *no política* en la cual prima la deliberación tecnocrática, siendo ella quien ha incautado la capacidad de decidir sobre el vivir juntos. Por ello, la política sería el momento puntual en el cual se pone de manifiesto la contingencia, impugnando al saber especializado. La política sería así la revolución, momento por excelencia de la contestación del orden imperante. Los sujetos políticos serían el producto de las contradicciones que se desarrollan en el orden policíaco, pero su emergencia marca un momento de constitución de un nuevo orden de policía. En este sentido, todo fruto de la política es indefectiblemente *policía*.

4. Una última posibilidad estaría dada por la política como proceso y la policía como acontecimiento. Esta última lectura, supondría que todo momento es político, es decir que el régimen de gobierno democrático es verdaderamente político, es decir, permite la expresión de los que tienen y no tienen parte. Esta mirada legítima finalmente los elementos que subyacen a la estructura de desigualdades dentro de la sociedad, dando así la idea de que la discusión dentro de las instituciones democráticas es en sí política y únicamente ella lo es. Pensar la policía como acontecimiento supone asimilarla a una dictadura, como el momento del golpe de Estado. Él instauro un nuevo orden

policíaco, una nueva estructura de desigualdades, que supone la distribución de roles y posiciones dentro de la sociedad para la constitución de un nuevo escenario político. El acontecimiento policíaco será, en esta lectura particular, un estado de excepción que por su carácter excepcional produce un nuevo punto de partida para la política. Los actores políticos serían así configurados en un momento policíaco y trabajarían las bases que los generaron hasta que ellas estén caducas para dar lugar a un nuevo momento de instauración de nuevas bases.

Como es posible observar, las cuatro lecturas que proponemos a partir de la obra de Rancière dan cuenta de una multiplicidad de análisis que han sido hechos sobre el 2001. Si bien la obra se propone como un trabajo de filosofía política, nuestra intención, dada su riqueza, es tratar de elaborar categorías de sociología política que nos permitan comprender los cambios en el contexto contemporáneo.

19 y 20 de diciembre de 2001: Las distintas interpretaciones

Las históricas jornadas que se desarrollaron en la Argentina el 19 y 20 de diciembre de 2001 han sido objeto de acalorados debates tanto académicos como políticos. En tal sentido, las mismas han sido interpretadas y conceptualizadas de diversas formas.

En el marco de las fuerzas políticas de izquierda ha sido caracterizadas como *Levantamiento popular* (Partido de Trabajadores Socialistas [PTS]), *Argentinazo*, proceso en el cual se generó *una situación revolucionaria objetiva*, (Partido Comunista Revolucionario [PCR]), *Insurrección de amplias capas populares*, (Movimiento Socialista de los Trabajadores [MST]).

En el campo de las ciencias sociales han sido definidas como *Insurrección popular espontánea*, (Carrera y Cotarelo) o *Irrupción popular* (Dri), de colectivos de

investigación-acción: *insurrección de nuevo tipo, insurrección destituyente* (Colectivo Situaciones) e incluso de un sector mayoritario del periodismo, que al centrar su mirada en particular en las rencillas al interior de las expresiones políticas de las clases dominantes, circunscribe la explicación de los hechos a la existencia de una *conspiración* por parte de los intendentes y autoridades políticas de la principal fuerza política opositora a la Alianza (el Partido Justicialista).

Algunos análisis ubican los hechos desarrollados en diciembre del 2001 como un momento de cierre de un período social, en tanto son "la culminación del ciclo de rebelión iniciado en diciembre de 1993" (Carrera y Cotarelo 50), en otros, por el contrario se subraya el hecho de que expresan "el inicio de una nueva etapa histórica" (Dri 19).

En las lecturas anteriores, subyace por un lado una visión en la cual la política es el acontecimiento que destituye el orden imperante, algo que irrumpe y cambia el escenario político (en términos clásicos y no rancierianos). La pregunta que surge de este tipo de lectura es, hasta que punto ella no caracteriza la política como un momento único y bien acotado en el tiempo, el momento de la revuelta de masas, que da origen a una nueva etapa, que a su vez originará un nuevo orden policíaco. Es decir, no dice nada de la forma en la cual se generaron los sujetos políticos que están presentes en aquel momento y de que forma sus subjetividades se disuelven en el proceso de constitución de un orden policíaco de nuevo tipo.

Si esta lectura adolece de una capacidad de análisis de las limitaciones que supone el momento como única expresión de la política, por otro lado encontramos que las lecturas clásicas de la izquierda buscan situar en ese momento particular el levantamiento popular o de amplias capas populares no da cuenta de la forma en la cual se constituyen los sujetos políticos y de forma particular, cómo una multiplicidad de sujetos políticos convergen en un momento dado para que la caracterización del contexto social que analicemos pase de ser policíaco a ser político.

En lo que sigue, nos correremos de los análisis precedentes para ensayar una nueva exégesis de estas jornadas, calificadas ¿con razón? con el calificativo de históricas. Por ello, se tratará de ver de que forma dos procesos concomitantes uno político y otro policíaco, la lectura de Rancière a la cual apostamos, conviven, generan una dinámica particular de lo social que llevó a las protestas que identificamos a partir del 12 de diciembre.

¿Qué desacuerdo(s)?

El subtítulo de esta sección constituye una pregunta obligada de nuestro trabajo ya que no nos proponemos como objetivo exponer finalmente la "interpretación correcta", sobre las jornadas de diciembre de 2001, sino plantear problemas para su análisis a partir de las categorías teóricas de Rancière. Ello derivará por tanto en una exégesis fruto de la articulación entre ciertas dimensiones de los hechos y de la teoría mencionada.

Nos preguntamos qué desacuerdo(s) representaron las movilizaciones, cacerolazos, huelgas, saqueos, apagones, cortes de ruta, etc. realizados por distintas fracciones de clase cuya sincronía en el corto período, desde el 12 al 20 de diciembre, representó este acontecimiento tan particular, e interpretado de formas tan disímiles y parciales.

En efecto, si la política es la irrupción organizada que en el espacio público que realizan "los que no tienen parte" (Rancière 25), con el fin de interrumpir la reproducción de la dominación, es decir el funcionamiento de la policía, podemos constatar entonces que 2001 constituyó un escenario de emergencia de la política en tanto manifestación de actores como los desocupados, entre otros, quienes desde los movimientos que fueron instituyendo generaron "otra división de lo sensible" (Rancière 39), inscribiendo mediante sus acciones "un lugar en el orden simbólico de la comunidad" (Rancière 39). El problema es que precisamente esta actuación de "los sin

parte", constituyó sólo un hecho parcial dentro de la diversidad de actores movilizados: ¿acaso sólo representaron un hecho político las acciones de saqueos a supermercados de "los sin parte"?

Al interior de "los sin parte" que se manifestaron en diciembre de 2001 existe una diferencia entre aquellos que estaban constituidos como organizaciones, que articulaban sus acciones con otros grupos, de los "sin parte" que solo pudieron hacer manifiesta las penurias sociales que atravesaban mediante los saqueos de alimentos en las grandes de los supermercados. Ambos sectores pertenecen a las fracciones más pauperizadas de la sociedad, sin embargo se distinguen por las prácticas sociales y políticas que una fracción de los mismos estaban instituyendo, frente a la reacción inmediata ante el hambre que mostraron las imágenes de aquellas masas inorgánicas y desesperadas que corrían llevando mercaderías e incluso en muchos casos se enfrentaban con las fuerzas represivas del Estado para saquear los comercios¹⁵.

Paradójicamente, lo que parafraseando a Iñigo Carrera podríamos denominar como "revuelta del hambre" (Carrera 47) será uno de los detonantes de la gran movilización de la noche del 19 de diciembre, la que pondrá en cuestión la legitimidad del Estado del uso de la violencia para reprimir a los saqueadores e instaurar nuevamente el "orden de policía" en todo el territorio nacional. En efecto a medida que se producían los saqueos el poder ejecutivo dictaminó

¹⁵ Si bien se sospecha que muchos de los saqueos fueron organizados con el objeto de provocar la caída de De La Rúa por los dirigentes políticos del Partido Justicialista que actúan en los barrios más humildes, tanto por la magnitud -entre de 800 a 1000 saqueos- como por la diversidad de ciudades donde éstos se desarrollaron -diferentes ciudades capitales como Mendoza, Córdoba, San Miguel del Tucumán o Santa Fe, así como distintos distritos del conurbano, por ejemplo San Martín, Lanús, Lomas de Zamora, etc.- evidencian causas estructurales que exceden la potencialidad de las redes de los punteros políticos. Según estimaciones oficiales en octubre de 2001 el 13% de la población de los grandes aglomerados urbanos estaba por debajo de la línea de pobreza no tenía ingresos suficientes para acceder a la canasta básica de alimentos. Fuente: INDEC, Encuesta Permanente Hogares (EPH), onda Mayo-Octubre de 2001.

el estado de sitio, anunciado por cadena nacional por el presidente que renunciaría horas después. Como ya hemos dado cuenta, apenas transcurridos unos minutos desde el momento en que De La Rúa anunciara el estado de sitio, miles de personas de distintos estratos sociales se volcaron espontáneamente a las calles de Buenos Aires, y comenzaron una caravana desde los diferentes barrios de la ciudad que culminaría en Plaza de Mayo, evocando consignas en contra de la medida.

Paralelamente a las fracciones pauperizadas también se movilizaron fracciones de la pequeña burguesía urbana, representantes del comercio y ahorristas, cuyos fondos fueron "incautados" por los bancos, a partir de la ya mencionada medida de limitación del retiro de los fondos del sistema bancario. La movilización de estos actores no estaba motivada por una necesidad de interrumpir la lógica de reproducción del orden. Si Rancière conceptualiza a ésta última como "un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos de hacer, los modos de ser y los modos de decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible" (Rancière 45), el reclamo para que se respeten los depósitos de los ahorristas, como así también para que no se limite la circulación de la masa de dinero que obstruya las transacciones comerciales¹⁶, no representa un emergente de la política pensada desde la perspectiva de Rancière *strictu sensu*, sino una reacción ante la disfunción de dimensiones básicas que caracterizan a la

¹⁶ Recordemos que un efecto de los límites a la extracción de los fondos de las cuentas bancarias fue una menor circulación de la masa de dinero mínima para efectuar las transacciones comerciales. Si bien el gobierno intentó que se implementaran un sistema electrónico de transferencia de dinero entre cuentas bancarias, es decir de operaciones que no requirieran poseer dinero en mano, el mismo estaba destinado al fracaso por la sencilla razón de que casi el 50% de la economía funcionaba informalmente, lo que en Argentina se conoce como compras, ventas y pagos "en negro", es decir relaciones comerciales que violan al régimen impositivo. Por tanto esta medida de restricción de circulante constituyó un golpe mortal para toda la cadena comercial, sobre todo informal.

policía en el orden capitalista: la propiedad privada, valor de la moneda e intercambio comercial.

Es decir, si la policía había instaurado determinadas "formas de ver, hacer y decir" que organizaban lo sensible, y entre esas formas se contaba con la inviolabilidad de la propiedad privada, como un principio "natural", cuando este orden es violado por la propia policía, con el fin de evitar las pérdidas de los poderosos sectores financieros nacionales y transnacionales que operan en el país, quienes se perjudican, en determinados casos, no intentarán la institución de otro orden, sino que, por el contrario, harán valer la legalidad avasallada por la propia policía, para volver al estadio que regía previamente. De este "litigio" no brotará ninguna forma nueva de institución en el que se discutan las partes de ese orden y sus formas de distribución, sino que será un reclamo por el avasallamiento sobre una de "las partes", será una contradicción al interior del orden de policía puesto que aquello instituido y resguardado por la propia ley ha sido violado, por tanto estas fracciones que protestan lejos de ir conformando una identidad distinta a la que representaban bajo el orden de policía, sino que se autoafirmarán como "los ahorristas", "los comerciantes", etc.

También se movilizaron otros actores sociales como los autodenominados "vecinos" que comenzaron a trabajar conjuntamente para solucionar los problemas del barrio. Adoptaron una forma asamblearia en la que se procuraba la libre participación y discusión de forma horizontal, y en la que se discutía desde la "compra de papas para el comedor, hasta la revolución socialista"¹⁷. Con sus nombres, consignas, discusiones de carácter horizontal, sus tareas

¹⁷ Extraído de la entrevista realizada en el mes de junio del año 2008 a un referente de la "asamblea de Flores", que funciona en la actualidad y en la que se realizan un abanico de actividades comunitarias entre las que podemos mencionar entre otras, el sostenimiento de un comedor comunitario, apoyo escolar a los niños, y organización talleres culturales. Flores es un barrio muy extenso cercano al centro geográfico de la Ciudad de Buenos Aires, donde cohabitan fracciones de clases medias y de escasos recursos, estas últimas con serios problemas de acceso a la vivienda, falta de trabajo y alimentación inadecuada.

solidarias, estos sectores sí procuraron -y algunos aún lo hacen- instituir una nueva organización "del ver, el decir y el hacer" de signo contrario al definido por la policía, constituyendo por tanto un emergente de lo que Rancière llama la política. Buena parte de esta experiencia asamblearia no pudo extenderse en el tiempo cuando comenzaron a surgir disputas por las identidades ideológicas divergentes de sus miembros, en mayor medida profundizadas por militantes de partidos de izquierda trotskista quienes intentaron imponer las plataformas políticas de sus partidos respectivos con el objeto de hacer afín las ideas de los asambleístas con las posiciones partidarias, lo cual en muchos casos abortó la subjetivación política que se estaba conformando a partir de la experiencia práctica planteada como proceso de aprendizaje.

Lo que queremos señalar como central para pensar el proceso de 2001, en torno a las categorías de Rancière sobre la política y la policía, analizadas a partir de los hechos y las personificaciones sociales que se movilizaron, es que "el ágora" fue escenario de distintos niveles de desacuerdo(s), no necesariamente hegemonizados por un sector particular. Es decir que, proponemos un punto de vista que pone en dialogo las categorías sobre la política y policía. Queremos evitar substancializar el orden de la dominación (policía), como así también la institución de la radicalidad (política), como si estas dos dimensiones de lo social se manifestaran solo en una integridad exenta de contracciones, ora como momento de la reproducción, ora como una disrupción del orden. Como sostiene Rancière, al margen de la política: "no hay más que orden de la dominación o el desorden de la revuelta" (Rancière 2007: 26), por lo que sostenemos que las condiciones de emergencia de la política hay que buscarlas en las relaciones entre estos dos ordenes, que expresan enfrentamientos entre fracciones sociales cuyos efectos pueden ser distintos a los objetivos inicialmente planteados por los contendientes, y excederlos.

Conclusión

Sólo pensando los hechos en su conjunto, como un proceso general que se desenvuelve más allá de las intencionalidades y la voluntad política o policíaca de los actores sociales, es posible romper con la substancialización y encontrar las relaciones contradictorias que se generan entre sí, al interior de las propias lógicas de la policía o de la política. A nuestro entender, reflexionar en torno a procesos histórico-sociales requiere pensar en el marco de esa tensión, sin esquivarla, silenciarla ni ocultarla. Éstas son el resultado de un largo proceso de constitución de identidades y sujetos históricos, el cual condicionará a su vez las confrontaciones actuales, abriendo brechas para el cambio o la continuidad de la dominación, irreductibles a una mera reproducción del orden de policía o a la institución de prácticas "absolutamente" novedosas que dan lugar a una política radical. Como sostiene Marx, "la organización de los elementos revolucionarios como clase supone la existencia de todas las fuerzas productivas que podían engendrarse en el seno de la sociedad antigua" (Marx 188). El análisis de las jornadas de diciembre de 2001, permite sostener que tanto la política como la policía se comprenden en una dialéctica, en la cual la primacía de una u otra sólo será producto de un complejo proceso histórico.

Obras citadas

- Armellino, Martín. "Resistencia sin integración: protesta, propuesta y movimiento en la acción colectiva sindical de los noventa. El caso de la CTA." *Tomar la palabra. Estudios sobre protesta social y acción colectiva en la Argentina contemporánea*. Ed. Federico Schuster, Francisco Naishtat, Gabriel Nardacchione y Sebastián Pereyra. Buenos Aires: Prometeo, 2005
- Colectivo Situaciones y la "nueva gobernabilidad" sudamericana*. 1 de marzo de 2006, en http://www.nodo50.org/tortuga/article.php3?id_article=3342.

- Dri, Rubén. *La revolución de las asambleas*. Buenos Aires: Ediciones Diaporías. 2006
- Iñigo Carrera, Nicolás y María Celia Cotarelo. "Génesis y desarrollo de la insurrección espontánea de diciembre de 2001 en Argentina." *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Ed. Gerardo Caetano. Buenos Aires: FLACSO, Colección grupos de trabajo, 2006.
- Iñigo Carrera, Nicolás. "La rebelión: de la revuelta del hambre a la insurrección espontánea." *América Libre* 19 (2002).
- Marx, Carlos. *Miseria de la filosofía*. Madrid: Hyspamérica Ediciones, 1984
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007
- Shinzato, Federico y Norberto Zanzioto, eds. *Las izquierdas en la política argentina. Las izquierdas sientan posición sobre los principales aspectos de la política y la economía en la Argentina y el mundo*. Buenos Aires: Divino Tesoro, 2007

Après le Désastre: le Héros Lazaréen chez Jean Cayrol et Patrick Modiano

Maia Beyler-Noily ¹

Dans *Je vivrai l'amour des autres*, trilogie publiée en 1947, Jean Cayrol, résistant et survivant de Mauthausen, raconte la vie d'Armand Parmentier, marginal déporté par accident et âme damnée de la grande ville. Dans un curieux roman policier publié en 1978, *Rue des boutiques obscures* (titre qui n'est pas sans rappeler *La boutique obscure: 124 rêves* de Georges Perec), Patrick Modiano, fils d'un père juif caché pendant l'Occupation, met en scène un certain "Guy Roland," détective amnésique aux multiples identités qui enquête sur un passé englouti par la guerre. Bien que ces deux récits tournent autour de deux victimes directes de la seconde guerre mondiale, ce devoir ne cherche pas à mettre sur le même plan deux désastres d'une nature différente, mais s'intéresse plutôt aux *façons* par lesquelles ils sont rapportés (Armand est ainsi déporté dans un camp de concentration, tandis que Roland est laissé pour mort dans la neige par des passeurs malhonnêtes et son épouse disparaît).

Trop souvent évoqué hors contexte, le romanesque lazaréen tel qu'il est formulé par Cayrol dans *Lazare parmi nous*, semble pourtant bien être en dialogue avec les questionnements contemporains sur la représentation du désastre et du traumatisme qui l'accompagne inévitablement. Pour mieux repositionner Cayrol et Modiano dans le débat auquel ils participent, il est ici nécessaire de commencer par définir la notion de traumatisme, et de retracer les diverses polémiques portant sur la représentation, qu'elle soit factuelle ou fictionnelle, d'un

¹ Department of French, University of California, Berkeley

Tiresias 4 (October 2010)

<http://www.lsa.umich.edu/rll/tiresias/index.html>

Department of Romance Languages and Literatures
University of Michigan

traumatisme en général et du traumatisme dit par excellence, celui de l'holocauste. Dans un second temps, cette étude se penche sur les symptômes d'un épisode traumatique chez les héros lazaréens de Cayrol et Modiano: l'absence à soi et au monde, le désir d'être par procuration comme unique possibilité d'existence, et la présence obsédante des objets. Dans un troisième temps, nous nous intéressons aux façons par lesquelles la narration traite le traumatisme du héros lazaréen, et, sans résoudre ce qui ne peut l'être, trouve un *motus vivendi* à son mal être. La figure du héros lazaréen, survivant qui ne sait plus mais qui voudrait tant vivre parmi les hommes, (et figure ne s'appliquant pas exclusivement aux rescapés des camps mais à tous ceux qui reviennent, littéralement ou métaphoriquement, d'entre les morts), est donc incarnée par Armand et par Guy. Cette figure nous sert ici de fil conducteur dans le labyrinthe des questions sur la crise de la représentation et le traitement difficile d'un traumatisme lié au désastre de la seconde guerre mondiale.

Freud définit le traumatisme comme un événement inassimilable au moment où il se déroule, et qui engendre donc chez l'individu un clivage du moi. Après une période d'incubation, et si réactivé, ce traumatisme refoulé et non "digéré" par la psyché a pour symptômes une répétition compulsive à un événement qui n'est qu'une réaction retardée à ce qui a été vécu, mais qui est resté étranger: "a *strange body*, that long after its entry, must continue to be regarded as an *agent* that is still at work."² Comme le rappelle Ruth Leys, générant une absence à soi à travers ce clivage intérieur, le traumatisme provoque donc automatiquement une crise de la représentation puisqu'il fait partie intégrante du système tout en restant hors de portée de mémoire: "trauma was defined as a situation of *dissociation* or *absence from the self* ...an experience that, because it appeared to shatter the victim's cognitive-

² Voir Breuer, Josef, Freud, Sigmund. *Studies on Hysteria*. Basic Books. 2000. (21)

perceptual capacities, made the traumatic scene *unavailable for a certain kind of recollection.*"³ Entré du dehors par effraction,⁴ ce corps étranger provoque ainsi un vide chez l'individu traumatisé, vide tournant paradoxalement non autour du souvenir clair de l'événement, mais autour du souvenir partiel, confus et incohérent de ce qui a été et demeure incompris. Depuis la seconde guerre mondiale et suivant ces définitions, l'holocauste est ainsi souvent appréhendé comme le traumatisme par excellence. Qui plus est, il est dorénavant considéré comme traumatisme non seulement pour ceux qui en furent directement les victimes, mais aussi pour tous ceux, qui, par médiation familiale ou même culturelle, y furent et y sont exposés (phénomène que Marianne Hirsch nomme la *postmemory*).⁵ Déjà placé sous le sceau de l'indicible dans les témoignages délibérément dépassionnés de survivants qui, ne sachant comment transcrire la violence de leur expérience en termes affectifs, se résignent à n'en donner que les données les plus concrètes, l'holocauste, et plus précisément encore, la Shoah,⁶ sont

³ Leys, Ruth. *Trauma, a genealogy*. The University of Chicago Press. 2000. (8-9)

⁴ Si Freud commence par définir le traumatisme comme un événement déclenché par l'extérieur, il le théorise plus tard comme un événement venant de l'intérieur, revirement aujourd'hui très critiqué. Sandor Ferenczi prendra ses distances d'avec la deuxième définition de Freud, et cherchera les causes d'un trauma dans le monde et non dans la seule psyché de l'individu.

⁵ "This form of remembrance need not be restricted to the family, or even to a group that shares an ethnic or national identity marking: though particular forms of identification, adoption, projection, it can be more broadly available." Hirsch, Marianne. "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory." *Yale Journal of Criticism*. 14, 1. 2001. (9-10) Dès 1949, dans *Lazare Parmi Nous*, Jean Cayrol exprime la même idée de "contamination" culturelle du traumatisme : "Et ceux qui n'ont connu que par ouï-dire les camps concentrationnaires commencent à avoir les tics majeurs de cet univers." (801)

⁶ Si les termes "holocauste" et "shoah" ont une généalogie et une connotation différentes, ils ont également une définition différente: le premier désigne la totalité des victimes de la barbarie nazie, tandis que le second ne comprend que les victimes juives d'un génocide basé sur l'appartenance ethnique.

également, depuis le fameux aphorisme d'Adorno⁷, placés en dehors d'une représentation artistique considérée comme "blasphématoire," position qui rend ainsi toute mise en roman du sujet éminemment problématique. Si tout traumatisme individuel est déjà difficile à articuler, un traumatisme collectif, comme l'holocauste, semble se situer en dehors de tout schème représentationnel. Enfin, l'holocauste soulève bien évidemment aussi un problème d'ordre éthique, celui d'une "dicibilité" qui risquerait de le banaliser, ou bien d'amener, de relativisme en relativisme, à l'identification avec le bourreau.

Les enjeux de ce problème de la représentation prennent toute leur ampleur au cinéma (medium qui eût une relation fusionnelle avec le régime nazi et qui a beaucoup à se faire pardonner). Claude Lanzmann, le réalisateur de *Shoah*, critique ainsi sévèrement l'un de ses rares prédécesseurs à avoir transposé ce sujet à l'écran, Alain Resnais, le réalisateur de *Nuit et Brouillard* (court métrage dont le script fut d'ailleurs rédigé en grande partie par Jean Cayrol). En premier lieu, Lanzmann reproche à Resnais d'avoir minimisé jusqu'à presque l'escamoter la spécificité juive de l'univers concentrationnaire; en deuxième lieu, il l'accuse d'avoir perpétué le mythe résistancialiste (en dépeignant la souffrance de la France entière sous l'Occupation, et non surtout celle d'une minorité bien circonscrite); en dernier lieu, il s'indigne que Resnais l'ait utilisé à des fins politiques et non comme une fin en soi (condamnant la politique coloniale française, et non cherchant à rendre un visage aux victimes des camps). Au-delà de ses critiques justifiées touchant aux retouches patriotiques de Resnais, qui illustrent les souffrances françaises et passent "pudiquement" sous silence le génocide juif, Lanzmann semble également désapprouver en bloc toute tentative visant à "comprendre" la Shoah, puisqu'elle doit selon lui rester à tout prix inassimilable et indicible, c'est-à-dire de l'ordre du traumatisme, sous peine de relativiser l'horreur et de sympathiser avec le bourreau:

⁷ Voir l'incontournable: "writing poetry after Auschwitz is barbaric."

"c'est la transmission qui est le savoir même : pas de *pourquoi*, mais pas non plus de réponse au pourquoi du refus du pourquoi sous peine de se réinscrire dans l'*obscénité* à l'instant énoncé."⁸ Shoshana Felman concoure et décrit la Shoah en termes de fragmentations de l'expérience sensorielle et donc existentielle, et comme en dehors de tout savoir possible puisqu'elle provoque un "*éclatement du témoignage oculaire*; (c'est) un événement, donc, sans témoin, non sur un plan empirique, mais cognitif et perceptif, à la fois parce qu'il interdit de voir et parce qu'il *nie la possibilité d'une communauté de regards*."⁹ De plus, selon Felman, la Shoah pose un dilemme irréductible sur le plan éthique, puisque si l'on ne doit pas essayer de la comprendre, on se doit pourtant absolument de dire ce qui ne peut vraiment se dire:

Comme une mémoire que personne ne peut posséder et dont le procès de recouvrement et de recollection est sans cesse écartelé entre l'attraction, la presse et la volonté des mots autres, autonome ; *de la mélodie qui a son propre tempo, son exigence à se répéter mais qui ne sait pas ce qu'elle répète*.¹⁰

Ce refus de la représentation de Lanzmann, soutenue par Felman, est interprété par Dominick LaCapra comme l'expression d'une mélancolie hystérique qui enferme les témoins directs, et ici les spectateurs, (puisque *Shoah* cherche à "passer" le traumatisme sans fournir aucun cadre interprétatif), dans des souffrances littéralement innommables qui ne peuvent qu'être subies (provoquant un un "passage à l'acte"), au lieu de leur apprendre à vivre avec des souffrances nommables, et donc délimitées (permettant une "perlaboration"): "It is a film of endless lamentation or grieving that is tensely suspended between

⁸ Lanzmann, Claude. "Hier ist kein warum." *Nouvelle Revue de Psychanalyse*. 38. 1988. (279)

⁹ Felman, Shoshana. "A l'âge du témoignage: *Shoah* de Claude Lanzmann." *Au sujet de Shoah, le film de Claude Lanzmann*. Belin. 1990. (63)

¹⁰ *Ibid.* (139)

acting out a traumatic past and attempting to work through it. In Lanzmann's influential self-understanding, reliving the past tends to outweigh efforts to work through it."¹¹ Selon LaCapra, *Shoah* offre ironiquement une vision sacralisée d'un holocauste que le réalisateur voulait désacraliser de par le titre même du film : "Lanzmann returns to what he explicitly denies, represses or suppresses: a tendency to sacralize the Holocaust and to surround it with taboos...in its attempt to provoke repetition of trauma in the other and in its desire to relive that suffering in the shattered self."¹² L'on peut pourtant ici se demander si la tyrannie occidentale de la guérison, ne joue pas un rôle dans l'irritation que LaCapra semble éprouver envers Lanzmann, et son rejet impatient de l'existence d'un traumatisme qui ne puisse être abordé frontalement.

Corollaire de la crise de représentation créée par la Shoah, se pose le problème de la représentation artistique de la Shoah, c'est-à-dire la transmutation d'un traumatisme factuel en œuvre de fiction. Malgré la déclaration de Simone de Beauvoir, qui dans l'introduction à la première publication de *Shoah*, le décrit comme un "pur chef d'œuvre" par opposition au *Nuit et Brouillard* de Resnais et à ses "scories" esthétisantes, il semble pourtant que chaque représentation de la Shoah, comme toute représentation, même la plus "épurée" possible, ne peut jamais atteindre la transparence et reste filtrée, d'une manière ou d'une autre, par un médium qui ne peut que la *transposer*. En outre, si la prohibition d'Adorno est bien citée à tour de bras, et si on hésite encore pour cela à associer la Shoah au domaine artistique, l'on oublie généralement d'ajouter le propre addendum du philosophe dans lequel il nuance radicalement sa déclaration première: "it is now virtually *in art alone* that suffering can still find its own voice, consolation, without immediately being betrayed by it."¹³

¹¹ LaCapra, Dominick. *History and Memory after Auschwitz*. Cornell University Press. 1998. (98)

¹² *Ibid.* (100-101)

¹³ Adorno, Theodor. *The essential Frankfurt reader*. Edited by Andrew Arato and Eike Gebhard. Urizen Books. 1982. (312)

Selon Adorno, s'il parvient à éviter de gratifier le voyeurisme sadique du public, l'art autour de la Shoah peut alors devenir, non pas son salut, car à un tel désastre ne correspond aucun salut, mais sa consolation, tout en servant de garde-fou aux politiques. Cette révision d'Adorno fait écho aux déclarations de Jorge Semprun, résistant contemporain de Cayrol et survivant de Buchenwald, qui, dans *L'écriture et la vie*, affirme lui aussi que l'art est le médium le plus approprié au témoignage:

Un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est toute autre chose... *Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique...Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage...L'ineffable dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'alibi...On peut tout dire de cette expérience...Mais peut-on tout entendre, tout imaginer?*¹⁴

Au lieu de l'irreprésentabilité de l'événement, Semprun met plutôt l'accent sur l'incompréhension des autres, et semble paradoxalement croire que si la transparence est possible, c'est uniquement de la manière la plus artificieuse qui soit.

Poète avant la guerre, rescapé de Mauthausen, Cayrol baigne à son retour dans cette polémique sur le problème de la représentation d'un traumatisme qu'il a lui-même vécu dans sa chair, et semble y répondre par sa théorie du romanesque lazaréen. Soulignons tout d'abord que si l'univers cayrolien s'articule autour d'un terme renvoyant directement à la liturgie chrétienne - la parabole tirée de l'Évangile de Luc, dans laquelle un homme riche laisse mourir de faim à sa porte le mendiant Lazare, ultérieurement ressuscité par Jésus -, c'est sur le plan purement métaphorique. Contrairement à Bernanos auquel il est souvent comparé, Cayrol n'insiste ni sur le besoin de Dieu, ni sur la nécessité de la foi. Enfin, selon Cayrol, le

¹⁴ Semprun, Jorge. *L'écriture ou la vie*. Folio. 1994. (25-26)

roman lazaréen, donnant une voix aux héros lazaréens et un champ d'expression à leur traumatisme, est le médium le plus apte à rendre une certaine vérité de l'univers concentrationnaire. Soulignons ici la parenté qui relie l'œuvre de Cayrol à celle d'un poète du dix-neuvième siècle également préoccupé par le problème de la représentation, Stéphane Mallarmé. Il est notable que Maurice Blanchot et Cayrol semblent interpréter de façon diamétralement opposée la position mallarméenne quand à la mimesis dans la vie moderne. Faisant directement allusion au poète symboliste ("je dis : une fleur !") et le posant comme chantre de l'irreprésentable, Blanchot, ayant lui aussi évolué dans l'univers violent de la seconde guerre mondiale (bien que n'ayant jamais été déporté), insiste sur le fait que le langage est inéluctablement pétri d'absence :

*Je dis: cette femme...Pour que je puisse dire : cette femme, il faut que d'une manière ou d'une autre, je lui retire sa réalité d'os et de chair, la rende absente et l'anéantisse. Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. Il est l'absence de cet être, son néant, ce qui demeure de lui lorsqu'il a cessé d'être, c'est-à-dire le seul fait qu'il n'est pas.*¹⁵

Pour Blanchot, la littérature est donc la négation d'une négation, l'abstraction d'une abstraction qui jamais ne devient positive, et demeure simple écho dans le cercle vertigineux d'une parole qui n'arrive pas à se dire :

The uncanniness of an echo is that it does nothing but literally reproduce a prior impression; and yet its multiplication of that impression blurs and effaces it....The radical impossibility of speaking does not turn speech itself into a productive or existentially possible act....*For writing is not a real action, but only its compulsive echo.*¹⁶

¹⁵ Blanchot, Maurice. *La part du feu*. Gallimard. 2001. (312)

¹⁶ Shaviro, Steven. *Passion & Excess : Blanchot, Bataille and Literary Theory*. The Florida State University Press. (115)

Cependant, si Mallarmé est bien troublé par l'indépassable disjonction entre mots et monde, il semble trouver ici un pont qui les relie : "je dis : une fleur !...et *musicalement* se lève, idée même et suave, *l'absente de tout bouquet*."¹⁷ La musicalité du langage poétique semble bien permettre d'échapper, même si fugitivement, à l'impasse représentationnelle. Pareillement chez Cayrol, si la représentation est possible, elle l'est justement grâce à la poésie inhérente à toute prose, qui seule ne trahit pas la souffrance du rescapé et seule peut rendre l'absurdité onirique de l'univers concentrationnaire. Comme le souligne Daniel Oster, Cayrol, poète tout autant que romancier, déplace le problème représentationnel d'une manière qui rappelle Semprun : "il n'y a pas d'expériences indicibles, il n'y a que des expériences réservées, pour lesquelles on ne veut que *tel langage et non tel autre*."¹⁸ Enfin, si Cayrol trouve une issue au problème de la représentation artistique de la Shoah, il rejette aussi la tyrannie d'un témoignage certes nécessaire, mais auquel il préfère la fiction romanesque: "Nous n'avons connu et lu jusqu'ici *que des témoignages pathétiques*, certes, mais qui ne montraient qu'un visage hideux des camps, le plus spectaculaire, le plus digne de foi, le plus hideux, mais ce visage ne valait que jusqu'à la Libération."¹⁹ Enfin, pour Cayrol, le héros lazaréen ne doit pas nécessairement être un survivant des camps, puisque pendant l'après-guerre, "l'influence, la sollicitude concentrationnaire ne cessent de s'accroître...dans le psychisme européen et même mondial."²⁰ Selon Cayrol, le héros lazaréen est tout

¹⁷ Mallarmé, Stéphane. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Gallimard. 1998. (251)

¹⁸ Oster, Daniel. *Jean Cayrol et son œuvre*. Le Seuil. 1967. (27)

¹⁹ Cayrol, Jean. "Lazare parmi nous." *Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (803)

²⁰ *Ibid.* (801) Selon Giorgio Agamben, l'univers concentrationnaire révèle jusqu'à nos jours des ramifications à l'étendue surprenante dans le *nomos* du monde tel que nous le connaissons et prend effectivement des dimensions mondiales: "the camp [is] not a historical fact and anomaly that –though admittedly still with us– belongs to the past, but rather in some sense ...the hidden matrix and *nomos* of the political space in which

simplement celui qui n'est pas chez lui dans le monde. Si cet élargissement radical du désastre est indéniablement problématique sur le plan éthique (rapprochant la Shoah de tout et rien), il permet ici au survivant d'établir un rapport avec les autres, puisque tous sont logés à la même enseigne.

Allant et venant entre *Lazare parmi nous*, le "manifeste" de Cayrol présentant son projet d'un romanesque concentrationnaire, et *Je vivrai l'amour des autres*, sa trilogie qui semble mettre en pratique ses propositions, cette analyse s'intéresse à l'événement traumatique central (la déportation), et aux façons par lesquelles cet épisode à peine mentionné par Armand semble proliférer dans toute l'œuvre, à travers les symptômes d'absence à soi et au monde, de vie par procuration, et d'importance des choses.

Dans *Lazare parmi nous*, se souvenant de son époque concentrationnaire, Cayrol évoque l'absence à soi qui caractérisait l'individu traumatisé, et qui semble avoir permis au détenu de survivre au désastre du moment présent:

Ce qui soutenait bien le prisonnier, *c'était cette faculté unique de désadaptation de la situation présente* ; sa force et sa résistance arrivaient à devenir extraordinaires parce qu'au moment où on le battait, où on le bafouait, apparaissaient soudain devant ses yeux le vieux pommier de son jardin ou la démarche apeurée de son chien.²¹

Dans *Je vivrai l'amour des autres*, le héros lazaréen, Armand, mi-flâneur, mi-paumé, n'annonce ainsi au lecteur son passé concentrationnaire qu'une centaine de pages après l'ouverture du récit, comme si cela n'avait qu'une importance anecdotique et sans expliquer les "raisons" de cette déportation hasardeuse. Cet "aveu" est cependant graphiquement séparé du reste du texte, puisqu'il commence un nouveau chapitre et qu'il est écrit en lettres

we still live. "Agamben, Giorgio." What is a camp?" *The Holocaust: Theoretical Readings*. Edinburgh University Press. 2003. (252)

²¹ Cayrol, Jean. "Lazare parmi nous ." *Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (773)

capitales: "MAIS OUI JE SUIS DEPORTE; ils m'ont raflé à une queue de cinéma, un soir d'été où tout vous accompagne sans rien vous demander, les chiens, les passants, une femme; *on n'est heureux qu'avec les autres.*"²² L'absence à soi et au monde, l'interchangeabilité des visages, marque alors cette période cauchemardesque. Le transit d'Armand dans un camp d'internement est imprégné par l'anonymat dans lequel ces êtres de passage flottent avant de disparaître: "on mourait ferme autour de moi; *les visages changeaient vite; c'était comme dans une salle d'attente.*"²³ Se souvenant de sa vie à Mauthausen, Cayrol fait aussi allusion à la violence surréaliste de l'univers concentrationnaire, violence contre laquelle le détenu ne peut se protéger qu'en opérant un renversement lui-même très surréaliste, c'est-à-dire en donnant aux rêves la consistance de la réalité et vice-versa (périlleuse tactique de renversement, puisqu'elle repose sur une forme de déni qui flirte avec la psychose):

Il se créait ainsi une sorte *d'hypnose concentrationnaire*... De la vie qu'on voulait bien nous laisser, on ne nous faisait vivre qu'*une certaine hallucination*, un dépaysement savamment entretenu soit par les appels, soit par les cérémonies expiatoires ; soit par les scènes de désinfection où *le grotesque, l'effrayant, l'absurde se mêlaient*; nous entrions dans une *féerie noire* et nous portions en nous la seule réalité rayonnante: *la réalité de nos rêves.*²⁴

Le récit de la déportation définitive d'Armand, le convoi vers l'Allemagne, est refusé au lecteur et renvoie sans crier gare à d'autres récits de témoignages, dans une parenthèse qui semble brusquement interrompre la "fiction" en dévoilant l'artificialité du projet romanesque: "C'était le départ pour l'Allemagne. (*Pour les détails voir les livres qui*

²² Cayrol, Jean. *Je vivrai l'amour des autres. Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (86)

²³ *Ibid.* (90)

²⁴ Cayrol, Jean. "Lazare parmi nous." *Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (773)

ont paru sur les déportations: ce sera beaucoup mieux expliqué, avec plus de détails...les détails, je ne m'en souviens pas)."²⁵ Comme Cayrol le préconisait dans *Lazare parmi nous*, Armand prend ici clairement ses distances avec le genre du témoignage, et refuse une représentation factuelle au profit d'une fiction poétique, qui pour lui, reste plus proche du vrai que n'importe quelles énumérations de "détails." La description du camp de concentration demeure elle aussi extrêmement abstraite et brève, et aucun détail n'est fourni sur la situation du narrateur déporté, mis à part le fait qu'il ne pensait qu'à fumer, et risquait volontiers sa vie pour quelques bouffées. Cela donne d'ailleurs lieu dans le texte à l'unique allusion directe aux fours crématoires, puisque les amis d'Armand, furieux de le voir échanger sa nourriture contre des cigarettes, tentent de lui faire entendre raison en le menaçant: "Toi aussi tu partiras en fumée, tu verras."²⁶

C'est l'après-guerre, et non la vie dans les camps, qui occupe une place primordiale dans le texte, et qui met en scène la solitude d'un survivant hanté par son expérience concentrationnaire, et n'arrivant pas, malgré tout son bon vouloir, à se réajuster à la vie "civile." Armand évoque tout d'abord l'absurdité tragicomique de la condition du déporté, lie de la terre dans les camps et transformé à son retour en martyr: "personne ne me connaissait et tout le monde me reconnaissait à cause du visage type que nous avions tous, ce visage spécimen des camps, ce visage modèle pour la Croix-Rouge en mal de bonté."²⁷ Dans *L'Ere du témoin*, Annette Wievorka rapporte ainsi le malaise similaire exprimé par des rescapés se sentant objectifiés ici par la recherche scientifique: "A la plainte que nous avons déjà examiné de ne pas avoir pu parler au retour parce que *personne n'écoutait* se substitute une autre plainte...celle tout à la fois *d'être dépouillé, mais aussi utilisé*, réifié dans

²⁵ Cayrol, Jean. *Je vivrai l'amour des autres. Œuvre lazaréenne*. Seuil, 2007. (92)

²⁶ *Ibid.* (92)

²⁷ *Ibid.* (95)

une compétition entre divers spécialistes.”²⁸ Pourtant, pour Robert, un des marginaux de *Je vivrai l’amour des autres*, la commisération dont il jouit à son retour de déportation parvient à donner un sens à une existence autrement intolérablement solitaire. Cependant, après s’être dans les premiers temps complus dans des démonstrations publiques de chagrin, les gens se lassent vite d’une tragédie qui leur reste étrangère : “Robert est de ceux qui le disent tout le temps (je suis déporté). *Mais la phrase est éculée*; ça ne marche plus ; les gens répondent; ils disent, par exemple: “*vous n’en avez pas la tête.*”²⁹

L’absence à soi du “revenant” des camps hante toute la narration, comme l’indique le prénom lui-même du personnage principal, “Armand,” prénom faisant référence à l’*Armance* de Stendhal que Cayrol cite dans *Lazare parmi nous* comme préfigurant le héros lazaréen. Dans *Je vivrai l’amour des autres*, Armand se compare ainsi à un nid habité seulement par un cadavre d’oiseau :

Comme c’est caressant en moi cette présence de ma mort, comme une fourrure dans laquelle j’ai chaud...*je suis comme ce nid* que j’avais découvert un jour dans une haie de fusains ...*l’oiseau était creux avec d’imperceptibles fentes entre les plumes d’où s’échappaient quelques rares fourmis.*³⁰

L’anonymat vis-à-vis de soi, le malaise vis-à-vis d’une image dans laquelle il ne se reconnaît pas et dont il n’arrive pas même à fixer les traits, obsèdent Armand: “il a souvent eu peur de se faire photographe: *comment me reconnaître?*”³¹ Une de ses amantes de passage, Yvette, fait ainsi sur lui ce rêve révélateur: “ tu venais vers moi, mais tu étais comme ces personnages en carton de photo de foire, tu sais avec un *costume de bagnard* ou de

²⁸ Wieworka, Annette. *L’Ère du témoin*. Plon. 1998. (164)

²⁹ Cayrol, Jean. *Je vivrai l’amour des autres*. Œuvre lazaréenne. Seuil. 2007. (104)

³⁰ *Ibid.* (41)

³¹ *Ibid.* (230)

nourrice...*tu avais un trou à la place de la tête et tu me disais : que veux-tu que je prenne comme tête?*"³²

Habité par cette absence constitutive, le héros lazaréen ne peut donc prendre substance qu'en se mettant à la place de l'autre, ce que Cayrol appelle l' "amour parasitaire": "il vivra dans l'anonymat, dans l'illégalité même de ses sentiments, et *il ne pourra découvrir que chez les autres le sens profond d'un amour.*"³³ Ainsi Armand ne peut-il (ré)apprendre à aimer qu'en se mettant dans la peau d'un tiers (comment l'explicite d'ailleurs le titre du triptyque *Je vivrai l'amour des autres*), ici à travers la relation de son ami Albert et de Lucette: "*c'est sa vie maintenant que leur amour ; il a besoin qu'ils se tiennent enlacés pour que rien ne soit détruit; il ne peut vivre que de leur enlacement; il ne peut exister que dans leur silence et leur immobilité.*"³⁴

Dans cet univers déserté où l'autre semble hors d'atteinte, Armand entretient également un rapport obsessionnel avec le monde matériel, notamment avec les objets hétéroclites, pardessus, tasse de café, couteau à cran d'arrêt, qu'il rencontre au hasard sur sa route. Selon Cayrol, pour le héros concentrationnaire:

Toute réalité n'est pas simple pour lui ; il doit la penser avant de la voir ; peut-être cela vient-il de cette *bizarre intimité* que le concentrationnaire " tout genre " a eu avec les objets. En effet, *les choses qui font partie de son fragile patrimoine ont une présence, que parfois les vivants eux-mêmes n'ont pas pour lui*, une intensité et une rareté exceptionnelles.³⁵

Déambulant aux puces, Armand se prend ainsi d'affection pour des objets devenus dernières et pieuses reliques d'humains désormais absents:

³² *Ibid.* (231)

³³ *Ibid.* (813)

³⁴ Cayrol, Jean. *Je vivrai l'amour des autres. Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (179)

³⁵ Cayrol, Jean. "Lazare parmi nous." *Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (821)

Il contemple tous les objets étalés *avec une tendresse* dont il ne serait jamais cru capable ...cette robe d'argent flotte au vent *comme une peau d'anguille morte*, et ces souliers ne vont jamais par deux de peur qu'un passant ne les prenne ; un seul représente la paire, surtout celui-là, ridiculement effilé au bout ; elle a dû beaucoup marcher ou danser, celle qui la portait.³⁶

Selon Carlos Lynes Jr., ces objets servent de point d'ancrage entre un narrateur qui va à la dérive et un monde qui s'éloigne à mesure qu'on s'en approche: "these objects are not monstrous or frightening as in *La Nausée*; they bring the speaker in his solitude something like the primitive's feeling for magic and sometimes they point toward *a faint dawn, a narrow opening into the world of others.*"³⁷ Notons tout de même leur caractère macabre, puisqu'ils finissent au rebut une fois devenus inutiles, préfigurant par là la dépouille de leur propriétaire (et renvoyant aussi à un monde concentrationnaire dans lequel l'homme était réduit à une chair dont on disposait dès qu'elle ne participait plus au bon rendement du camp): "il faut qu'un couteau vieillisse avec l'homme qu'il a choisi. Dès qu'il quitte son maître, il devient inutilisable...le manche devient son *propre tombeau*, ça devient comme une *coquille morte.*"³⁸

Etrange roman policier et réflexion sur la mémoire et l'identité, *Rue des boutiques obscures* de Modiano a pour personnage principal et narrateur Jimmy Pedro Stern, alias Pedro McEvoy, alias Guy Roland. Conscient seulement de son dernier avatar, Roland devra mener l'enquête, démêler le vrai des faux-semblants, avant de pouvoir remonter jusqu'à la scène originelle, c'est-à-dire au désastre cause de

³⁶ Cayrol, Jean. *Je vivrai l'amour des autres. Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (270)

³⁷ Lynes Jr., Carlos. "Toward Reconciliation: The World of Jean Cayrol." *Yale French Studies*. 24. 1959. (110)

³⁸ Cayrol, Jean. Cayrol, Jean. *Je vivrai l'amour des autres. Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (243)

son traumatisme et sa subséquente amnésie. L'essentiel de sa véritable identité semble toujours lui échapper, puisque toute la mémoire ne lui revient pas et que les personnages clés de son enfance demeurent inaccessibles. Le héros découvre pourtant au fur et à mesure son identité juive grecque,³⁹ se ressouvient de sa peur d'être arrêté pendant l'occupation, de sa fuite permanente, et du traumatisme central de son existence: la trahison par deux passeurs, Oleg de Wédre, et Bob Bresson, qui prétendaient vouloir les aider, lui et Denise, son épouse, à traverser la frontière suisse à Megève. Laissé pour mort dans la neige, séparé de Denise qui disparaît définitivement (et finit très probablement morte de froid dans les Alpes ou assassinée, bien que son cadavre ne refasse jamais surface), le héros refoule complètement ce passé, et ce n'est que par déclics fugitifs, au fil de rencontres inopinées, qu'il parvient à recouvrer une mémoire très partielle. Au diapason du héros lazaréen, comme Armand, l'âme en peine de *Je vivrai l'amour des autres*, Jimmy/Pedro/Guy est marqué par l'absence à lui-même et au monde, le besoin de vivre par procuration, et la présence obsédante des objets.

Conformément aux normes du roman policier qui tient le lecteur en haleine, le traumatisme - la trahison par les passeurs, et la séparation irrémédiable d'avec une Denise que Pedro entraîne bien malgré lui dans ce piège- n'est divulgué qu'à la toute fin du récit. Se déroulant en haute montagne pendant l'hiver, cet événement à la violence feutrée semble imprégné de blanc, blanc de la neige donc, mais aussi blanc de la mémoire, blanc d'un entre les lignes (ce qui n'est pas sans rappeler Mallarmé), blanc d'une peur qui ne peut se dire, blanc enfin de la tentation d'un irrémissible oubli, du blanc glissement dans l'autre monde. Cette neige recouvre ici les traces des pas du narrateur, tout comme sa psyché refoule ses souvenirs, et ce n'est

³⁹ Il est significatif que Roland n'utilise jamais explicitement le mot "juif " pour désigner Jimmy Pedro Stern, et pour donner la raison de l'illégalité de cet ancien lui-même en cavale sous le régime de Vichy.

qu'après une lutte acharnée pour recouvrer la mémoire que Pedro arrache à l'oubli quelques lambeaux du drame:

Il neigeait toujours. Je continuais de marcher, en cherchant vainement un point de repère. J'ai marché pendant des heures et des heures. Et puis, j'ai fini par me coucher dans la neige. *Tout autour de moi, il n'y avait plus que du blanc.*⁴⁰

L'absence à soi et au monde est clairement illustrée dans le récit par ce narrateur amnésique, qui ne se connaît pas lui-même et ne (re)connaît aucun de ceux qui ont jalonné son passé. Ainsi, lorsqu'il entend son prénom pour la première fois, prénom qui le "place" mais qui ne déclenche en lui aucun souvenir, "Pedro" est envahi par un sentiment d'étrangeté: "*je me répétais à moi-même ce prénom qu'on m'avait donné à ma naissance, ce prénom avec lequel on m'avait appelé pendant toute une partie de ma vie et qui avait évoqué mon visage pour quelques personnes: Pedro.*"⁴¹ Faisant écho à la méfiance d'Armand envers les photographies de son visage, l'absence à soi se traduit aussi ici par une distance entre Pedro et l'image que lui renvoie le miroir, image de laquelle il se désolidarise et à laquelle aucun adjectif ne semble pouvoir adhérer: "*Jeune? Je n'avais jamais pensé que je pouvais être jeune. Un grand miroir avec un cadre doré était accroché au mir, tout près de moi. J'ai regardé mon visage. Jeune?*"⁴²

Cette absence dont ne subsistent que des traces, "marque en creux" longuement évoquée par Modiano dans *Dora Bruder*,⁴³ est l'une des caractéristiques du romanesque concentrationnaire, espace toujours en mouvance fugitivement illuminé par des êtres en partance:

⁴⁰ Modiano, Patrick. *Rue des boutiques obscures*. Gallimard. 1978.

⁴¹ *Ibid.* (97)

⁴² *Ibid.* (41)

⁴³ "On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habitées. Empreinte: marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, je dirai: *en creux*. J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu." (29) Modiano, Patrick. *Dora Bruder*. Gallimard. 1997.

Le romanesque concentrationnaire donnera cette pénible impression, à couper le souffle, que tous les incidents, les faits dramatiques ou autres, ne plongent pas dans la réalité de la vie, *passent comme une risée, un coup de vent, en ne laissant que des traces fugitives, mal comprises, difficiles à retenir...* Nous en arrivons ainsi, dans toute invention lazaréenne, à une *impénétrabilité des êtres* qui évoluent dans un monde dédoublé sans fin, à une *incommunicabilité entre les interlocuteurs*.⁴⁴

Pedro évoque ainsi maintes fois l'impression d'incohérence de l'univers dans lequel il évolue, (ce qui n'est pas sans rappeler Felman et sa théorie d'une fragmentation sensorielle liée à la Shoah), univers où l'on ne peut jamais qu'entr'apercevoir des fulgurances: "Jusqu'à-là, tout m'a semblé si *chaotique, si morcelé...Des lambeaux, des bribes* de quelque chose me revenaient *brusquement* au fil de mes recherches...Mais après tout, c'est peut-être ça, une vie."⁴⁵ C'est cependant pour lutter contre ce morcellement, réunissant ces bribes une par une, sur le mode du puzzle cher au roman policier, que le narrateur part à la recherche de sa vie et du désastre qui y a provoqué une telle rupture.

Le narrateur et Hutte, son ami et initiateur au sacerdoce de détective, évoquent souvent ensemble ces personnages fantomatiques sur lesquels ils enquêtent: "Nous nous entretenions souvent, Hutte et moi, de ces êtres dont les traces se perdent. Ils surgissent un jour du néant et y retournent après avoir brillé de quelques paillettes... *La plupart d'entre eux, même de leur vivant, n'avaient pas plus de consistance qu'une vapeur qui ne se condensera jamais*."⁴⁶ En effet, les motifs de buée, brouillard, fumée, apparaissent de façon récurrente dans le texte, comparant le passage de l'homme sur la terre à une trace vaporeuse, vestige à la fois entêtant et fugitif (et faisant peut-être implicitement allusion à la macabre fumée des cheminées

⁴⁴ Cayrol, Jean. "Lazare parmi nous." *Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (818)

⁴⁵ Modiano, Patrick. *Rue des boutiques obscures*. Gallimard. 1978. (238)

⁴⁶ *Ibid.* (72)

des camps de concentration): "Qui sait ? Peut-être finirions-nous par nous *volatiliser*. Ou bien nous ne serions plus que cette *buée* qui recouvrait les vitres, *cette buée tenace* qu'on ne parvenait pas à effacer avec la main."⁴⁷ Ainsi que le souligne Dervila Cooke, "Roland becomes what he internalizes through narration, but *is just as lacking consistency and apt to evaporate as the people whose stories he researches*."⁴⁸ Tels des fluides mystérieux, les êtres, et les souvenirs des êtres, flottent, invisibles pour tous ceux qui ne savent pas les reconnaître:

en parcourant ces rues, je savais bien qu'elles étaient les mêmes qu'avant et je ne les reconnaissais pas. Les immeubles n'avaient pas changé, ni la largeur des trottoirs, mais à cette époque, la lumière était différente et *quelque chose d'autre flottait dans l'air*.⁴⁹

Ce thème du "flou" rappelle l'inadéquation profonde du héros lazaréen au monde dans lequel il erre. En effet, si le monde ne voit pas ou voit mal Armand et Pedro, ces derniers le lui rendent bien:

Les êtres, les paysages, se présentent "*voilés*" comme une plaque de photo; il a pourtant tout fait pour les saisir en plein dans le vif, mais *il ne garde d'eux qu'une impression confuse*; il ne sait pas les cadrer, il n'arrive pas à les prendre dans un bon éclairage. C'est toujours au crépuscule, dans l'approche de la nuit, qu'il songe soudain à en fixer les traits.⁵⁰

Cette vision défectueuse, ce flottement des personnages aussi éprouvé par Armand, se rattache à l'impression de rêve éveillé qu'éprouve Pedro dans certaines situations, comme lors de sa rencontre avec Waldo Blunt, ancien

⁴⁷ *Ibid.* (218)

⁴⁸ Cooke, Dervilla. *Present Pasts, Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions*. Faux Titre. 2005. (180)

⁴⁹ Modiano, Patrick. *Rue des boutiques obscures*. Gallimard. 1978. (161)

⁵⁰ Cayrol, Jean. "Lazare parmi nous." *Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (816)

musicien talentueux de New York devenu quelques décennies plus tard pianiste dans un bar parisien minable:

Là, sous les arbres du quai, *j'ai eu l'impression désagréable de rêver*. J'avais déjà vécu ma vie et je n'étais plus qu'un *revenant* qui *flottait* dans l'air tiède d'un samedi soir. Pourquoi vouloir renouer des liens qui avaient été sectionnés et chercher des passages murés depuis longtemps ? Et ce petit homme grassouillet et moustachu qui marchait à côté de moi, *j'avais peine à le croire réel*.⁵¹

Pour lester cette insoutenable légèreté de l'être, et pour conjurer le trou noir qui menace de l'aspirer, le narrateur doit littéralement devenir un autre, étant donné qu'il espère encore trouver la clé de son énigme chez qui ne peut de toutes façons que lui demeurer étranger. Ainsi, dans sa quête d'identité, Pedro est souvent confronté à des interlocuteurs dont il n'a aucun souvenir, mais qu'il aborde en espérant être reconnu par eux. Se mettant ainsi dans la peau d'inconnus, il se trouve tout d'abord sur une fausse piste, puisqu'il est persuadé d'être Alfred Jean Howard de la Luz, dit Freddie, qui s'avère n'être qu'un ami d'enfance. A pure perte, il pose ainsi à deux personnes, Stioppa, russe blanc déclassé, et Bob, paysan et intendant du domaine de Freddie, la même question, en espérant se l'entendre confirmé: "vous ne trouvez pas qu'il me ressemble?"⁵² A maintes reprises, le narrateur croit aussi se reconnaître sur une photo, sans bien comprendre la signification de ce "moi": "vers la gauche, le bras droit coupé par le bord de la photo, la main sur l'épaule de la jeune femme blonde, un homme très grand, en complet prince-de-galles, environ trente ans, les cheveux noirs, une moustache fine. *Je crois vraiment que c'était moi*."⁵³

Comme le rappelle enfin Cayrol, pour le héros lazaréen, "*les choses qui font partie de son fragile patrimoine ont une*

⁵¹ Modiano, Patrick. *Rue des boutiques obscures*. Gallimard. 1978. (64)

⁵² *Ibid.* (45)

⁵³ *Ibid.* (44)

présence, que parfois les vivants eux-mêmes n'ont pas pour lui, une intensité et une rareté exceptionnelles." En effet, comme Armand, Jimmy/Pedro/Guy semble avoir un attachement spécial envers les objets, puisqu'eux seuls retiennent fidèlement la trace d'une présence humaine depuis longtemps disparue et depuis presque aussi longtemps oubliée des vivants. Ainsi, lorsque le narrateur se rend rue Cambacérès pour rendre visite à Héléne Pilgram, ancienne colocataire et amie de Denise qui est la première à le reconnaître (sous son premier faux nom, Pedro McEvoy), il ne la "replace" pas, mais se sent enfin en territoire familier dans le hall de son immeuble. Il semble ainsi que si les êtres flottent à la dérive, emporté par le temps et la violence de l'histoire, les objets demeurent et s'imbibent de leurs interactions avec ces mêmes êtres, devenant leurs derniers et plus loyaux réceptacles: "je crois qu'on entend encore dans les entrées d'immeuble l'écho des pas de ceux qui avaient l'habitude de les traverser et qui, depuis, ont disparu."⁵⁴

Il est notable que tout comme Modiano dans *Dora Bruder*, Jimmy dans *Rue des boutiques obscures* s'intéresse tout particulièrement aux archives, c'est-à-dire à toutes les traces écrites, certificats de mariage, actes de naissance, et de décès, entreposées pêle-mêle dans des annuaires, des bottins mondains, et des mains courantes,. Ces archives seules permettent de conserver, et donc de retrouver, les preuves du passage sur terre de ces êtres évanescents. Ainsi, dans son bureau, le narrateur rapporte-t-il le commentaire de Hutte: "ces Bottins et ces annuaires constituaient *la plus précieuse et la plus émouvante bibliothèque qu'on pût avoir, car sur leurs pages étaient répertoriés bien des êtres, des choses, des mondes disparus et dont eux seuls portaient témoignage.*"⁵⁵

Si ces archives sont précieuses pour un narrateur vide qui désire "meubler" l'absence qui le transperce de part en part, elles semblent encombrantes pour d'autres qui plient

⁵⁴ *Ibid.* (124)

⁵⁵ *Ibid.* (12)

sous le poids de souvenirs et souhaite justement créer artificiellement ce vide. D'où l'empressement avec lequel deux personnages vieillissants et mélancoliques, Stioppa et Bob, donnent sans cérémonie au narrateur le contenu de toute une vie de souvenirs (lettres, photos, vieux papiers d'identité), dont ils préfèrent se débarrasser: "Je pensais à Stioppa de Djagoriew et à la boîte rouge qu'il m'avait donné lui aussi. *Décidément, tout finissait dans de vieilles boîtes de chocolat ou de biscuit.*"⁵⁶ Hutte lui-même considère son passé comme un fardeau, et encourage le narrateur à l'oubli: "mon cher Guy Roland, à partir de maintenant, ne regardez plus en arrière et pensez au présent et à l'avenir."⁵⁷ Le paradoxe demeure bien sûr, comme le rappelle Nadia Butaud, que si certains héros de Modiano désirent tant oublier, c'est parce qu'ils ne peuvent plus vraiment se souvenir: "s'ils rêvent encore d'oublier, c'est que leurs *trous de mémoire* ne cessent de leur rappeler *leur incapacité à ressusciter tout à fait le passé, à l'exorciser complètement.*"⁵⁸

Si Cayrol et Modiano disent l'impossibilité de dire le désastre et représentent l'irreprésentable à travers sa mise en fiction poético-romanesque,⁵⁹ ils "règlent" tous deux différemment la question. Il ne s'agit bien évidemment pas là de jamais "résoudre" et se débarrasser définitivement d'un traumatisme de cette envergure, mais bien plutôt de trouver un moyen de vivre avec. Il semble tout d'abord que pour Cayrol, si le héros lazaréen se protège du monde en s'en distanciant, inconsciemment et sciemment, cette

⁵⁶ *Ibid.* (95)

⁵⁷ *Ibid.* (175)

⁵⁸ Butaud, Nadia. *Patrick Modiano*. Textuel. 2008. (34)

⁵⁹ N'hésitant pas à représenter de façon romanesque l'holocauste peu de temps après la guerre, le projet de Cayrol soulève la controverse. Restant aux marges de la Shoah sans s'y aventurer vraiment, quelques décennies après les faits, l'œuvre de Modiano n'a jamais choqué. Cependant, le film qu'il coécrivit avec Louis Malle, *Lacombe, Lucien*, retraçant l'itinéraire d'un français lambda collaborant sous l'occupation, dérange à la fois les patriotes mal à l'aise devant ce portrait, et certains survivants, qui y voient une dangereuse banalisation de la collaboration.

solitude "à cran d'arrêt" et surtout à double tranchant, finit par se retourner contre lui :

Il est si *vulnérable* qu'il prendra l'habitude de la solitude comme du seul moyen de protection, de la seule arme....si elle (la solitude) dévore l'individu, elle est tout de même un succédané de la passion commune mais dans laquelle il ne reste que *des épaves, des coquilles mortes, comme si la vie elle-même s'en était retiré.*⁶⁰

Cependant, dans *Je vivrai l'amour des autres*, les larmes qu'Armand verse pour Lucette parviennent enfin à recréer une alliance entre lui et le monde, les sauvant par là de leur double solitude: "*Maintenant, Lucette est enfin libre, sauvée, parce qu'il a pleuré pour elle, à cause d'elle...c'est une Lucette transformée qu'il porte en lui, une Lucette retrouvée, toute baignée de ses larmes.*"⁶¹ Après la trahison de cette amante qui méprise sa faiblesse et sa naïveté, Armand retrouve l'amour en la personne de Francine. C'est encore le rapport humain qui réussit à tirer le personnage lazaréen de la psychose concentrationnaire et de son inéluctable solitude, et qui, à travers la personne de l'être aimé, lui redonne espoir dans les "choses de la terre," comme l'illustre la toute dernière phrase du roman. Pour Armand, le salut – tout relatif qu'il soit- réside néanmoins dans la relation avec autrui :

La jeune femme souriait, mais ce n'était pas seulement pour elle-même, en pleine confiance ; c'était aussi pour la fenêtre ouverte dans son dos, pour le soleil de tous jours, enfin pour *les choses de la terre* qui avaient besoin de *son regard pacifié*, afin de croire à *un sort meilleur.*⁶²

Ainsi que le rappelle Lynes Jr. :

The "héros lazaréen" experiences at least a *partial awakening of his human faculties...and becomes*

⁶⁰ Cayrol, Jean. "Lazare parmi nous." *Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (810)

⁶¹ Cayrol, Jean. *Je vivrai l'amour des autres*. *Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (278)

⁶² *Ibid.* (756)

capable of love for others...*His resurrection is still precarious*, for he is just beginning to live his "first days" in a world in ruins where love alone appears as the *saving grace*.⁶³

Si Armand est partiellement sauvé de sa solitude par l'amour, Cayrol est partiellement sauvé de la sienne par son projet de romanesque lazaréen, qui lui permet aussi d'établir un contact entre l'auteur concentrationnaire et le lecteur:

*Je suis pour une littérature de miséricorde, qui sauve l'homme, et si je trace une esquisse de cette littérature un peu clandestine, qui s'insère dans la vraie...c'est qu'elle doit prendre rang parmi celles qui portent témoignage de la plus grande tuerie d'âmes de tous les temps...elle supporte tout le poids d'une misère humaine qui n'a de sens que dans la correspondance qu'elle peut trouver dans d'autres cœurs ou au besoin dans d'autres consciences.*⁶⁴

Comme le remarque Oster, "*la naissance du Roman est la condition de la naissance de l'homme*. Le Roman fera sortir l'individu de l'anonymat et de l'orphelinat."⁶⁵ Il ne s'agit donc ici ni de combler artificiellement le vide laissé par le traumatisme, ni de le purger grâce à une catharsis problématique, mais plutôt de parvenir à une communication entre ceux qui sont revenus d'où on ne revient pas et les autres, sortant enfin les premiers, même si momentanément, d'une intolérable solitude.

Si le héros lazaréen de Cayrol ne paraît pas se soucier de se souvenir (et semble au contraire avide d'oublier), le héros lazaréen de Modiano, amnésique vide de tout passé, est laciné par un inextinguible désir de mémoire. Il semble que son vœu soit relativement exaucé, puisqu'il parvient à

⁶³ Lynes Jr., Carlos. "Toward Reconciliation: The World of Jean Cayrol." *Yale French Studies*. 24. 1959. (111)

⁶⁴ Cayrol, Jean. "Lazare parmi nous." *Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007. (822-23)

⁶⁵ Oster, Daniel. *Jean Cayrol et son œuvre*. Seuil. 1967. (64)

retrouver, peu ou prou, tout un pan de sa vie : "Maintenant, *il suffit de fermer les yeux*. Les événements qui précédèrent notre départ... me reviennent, par bribes, à la mémoire."⁶⁶ Cependant, si ses souvenirs commencent avec Denise, ils s'arrêtent aussi avec elle, laissant toute son enfance dans l'ombre et vouant son enquête à l'incomplétude. Le narrateur ne s'avoue pourtant pas vaincu, et poursuit son ami d'enfance, Freddie, jusque dans son dernier refuge, qui se trouve aussi loin que possible d'une France métropolitaine dans laquelle il a laissé trop de mauvais souvenirs, en Polynésie sur l'île de Padipi, au large de Bora Bora. Pedro se rend ainsi dans ce bout du monde pour apprendre que sa dernière piste, son dernier espoir, l'ami d'enfance qui aurait fourni une réponse à toutes ses questions, vient de disparaître au large des îles marquises (notons ici encore un clin d'œil à *W ou le souvenir d'enfance* de Perec et au naufrage de Cecilia et Gaspard Winkler). Le narrateur refuse cependant de croire à la mort de la seule personne encore vivante en mesure de l'éclairer sur l'entièreté de sa vie:

Freddie...n'avait certainement pas disparu en mer. *Il avait décidé, sans doute, de couper les dernières amarres et devait se cacher dans un atoll*. Je finirai bien par le trouver. Et il me restait une dernière démarche : me rendre à mon ancienne adresse à Rome, rue des Boutiques Obscures, 2.⁶⁷

Cette "rue des boutiques obscures," mentionnée seulement pour la deuxième fois dans la dernière phrase du livre, fait ici clairement allusion non seulement au passé du narrateur, et à la rue dans laquelle il a supposément grandi, mais à son inconscient, "boutique obscure" et désertée qu'il n'a pas peur de sonder afin d'arriver enfin à donner quelque consistance à un être toujours sur le point de se volatiliser. Comme Hutte lui-même finit par le reconnaître, lorsque prenant sa retraite, il choisit de vivre à Cannes, ville de son enfance: "Vous aviez raison de me dire que *dans la vie, ce*

⁶⁶ Modiano, Patrick. *Rue des boutiques obscures*. Gallimard. 1978. (208)

⁶⁷ *Ibid.* (251)

n'est pas l'avenir qui compte, c'est le passé."⁶⁸ Seul le retour aux sources, et non le refoulement et l'oubli de ces mêmes sources, permet d'aller de l'avant. Si Cayrol préconise la communication des hommes via l'amour et la littérature pour reconforter le héros lazaréen, Modiano opte pour un voyage dans le temps perdu de la mémoire, retour sur soi qui, seul, paradoxalement, libère le présent.

Je vivrai l'amour des autres de Cayrol et *Rue des boutiques obscures* de Modiano s'intéressent tous deux au problème de la représentation du désastre de la seconde guerre mondiale, désastre placé sous le signe du traumatisme, et dont la représentation est ici rendue possible à travers une fiction poéticoromanesque. Personnages lazarréens, maisons vides hantées par leurs revenants, âmes en peine errant sans fin à la surface de la terre, Armand et Jimmy/Pedro/Guy sont confrontés aux problèmes de l'absence à soi et au monde, d'une existence possible seulement par procuration, et de l'importance d'objets moins périssables que leurs propriétaires. Les correspondances entre le récit de Cayrol et celui de Modiano sont troublantes, et suggèrent une possible filiation entre le premier, homme de plume des années cinquante relativement méconnu de nos jours, et le second, écrivain contemporain peu médiatique mais au succès commercial étonnant. Il est aussi fort possible –et pas mutuellement exclusif– que cette filiation ait pris des chemins de traverse, via un surréalisme qui les fascine tous deux, et un nouveau roman influencé par Cayrol et aussi obsédé par les choses. Enfin, si bien évidemment Cayrol ne "résout" jamais le dilemme lazaréen, il offre un précieux répit à son héros lazaréen, un Armand sans cesse sur le qui-vive, à travers l'amour de l'autre et des "choses de la vie." Si cet amour de l'autre rappelle obscurément les principes du Nouveau Testament, il reste cependant profondément laïque, se "limitant" à l'amour de l'homme avec un petit "h." Pareillement, Modiano ne dénoue pas non plus une situation

⁶⁸ *Ibid.* (175)

sans dénouement possible – nul ne peut faire que le mal qui ait été fait ne soit pas, comme nul ne peut rendre la vie à Denise ou remonter le cours du temps. Ainsi, il laisse même en suspens la fin du récit dans le style du roman policier à suite. Cependant, grâce aux informations que Pedro a glané sur son passé, grâce aussi à une soif de connaissance qui croît pour tout ce qu'il ignore (l'homme qui venait le chercher à la sortie du lycée Luiza à Valbreuse et qui paraît-il était son père, le fin mot de l'histoire de Freddie), le narrateur n'est plus cette buée vaporeuse sans cesse au bord de l'évanouissement. Il a enfin atteint cette consistance qui lui faisait tant défaut, menant sa vie selon le principe que "ce qui compte dans l'avenir, c'est le passé."

Bibliographie

- Adorno, Theodor. *The essential Frankfurt reader*. Edited by Andrew Arato and Eike Gebhard. Urizen Books. 1982.
- Agamben, Giorgio. "What is a camp?" *The Holocaust: Theoretical Readings*. Edinburgh University Press. 2003.
- Butaud, Nadia. *Patrick Modiano*. Textuel. 2008
- Blanchot, Maurice. *La part du feu*. Gallimard. 2001.
- Breuer, Josef, Freud, Sigmund. *Studies on Hysteria*. Basic Books. 2000.
- Cayrol, Jean. "Pour un romanesque lazaréen." *Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007
- . *Je vivrai l'amour des autres*. *Œuvre lazaréenne*. Seuil. 2007.
- Cooke, Dervila. *Present Pasts, Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions*. Faux Titre. 2005.
- Felman, Shoshana. *A l'âge du témoignage : Shoah de Claude Lanzmann*. Belin.
- Hirsch, Marianne. "Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory." *Yale Journal of Criticism*. 14, 1. 2001.
- LaCapra, Dominick. "Lanzmann's Shoah: "Here, there is no why." *History and Memory after Auschwitz*. Cornell. 1998.
- Lanzmann, Claude. "Hier ist kein warum." *Nouvelle Revue de Psychanalyse*. 38. 1988.
- Leys, Ruth. *Trauma, a genealogy*. The University of Chicago Press. 2000.
- Lynes Jr., Carlos. "Toward Reconciliation: The World of Jean Cayrol." *Yale French Studies*. 24. 1959.
- Mallarmé, Stéphane. *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. Gallimard. 1998.
- Modiano, Patrick. *Rue des boutiques obscures*. Gallimard. 1978.
- . *Dora Bruder*. Gallimard. 1997.

Oster, Daniel. *Jean Cayrol et son œuvre*. Seuil. 1967.

Semprun, Jorge. *L'écriture ou la vie*. Folio. 1994.

Shaviro, Steven. *Passion & Excess : Blanchot, Bataille and Literary Theory*. The Florida State University Press.

Wievorka, Annette. *L'Ère du témoin*. Plon. 1998.

Forma e ideología en la vanguardia nicaragüense

Alessandra Chiriboga Holzheu¹

Tras demarcar el contexto histórico y político regional que influyó y definió la producción literaria vanguardista granadina, desglosaré los puntos de la *Ligera exposición y proclama de la anti-academia nicaragüense*, texto representativo y manifiesto oficial del grupo, para demostrar, de modo introductorio a esta vertiente de la vanguardia centroamericana, la forma en que esta agrupación articuló una identidad de mestizaje nacional desde la reformulación del canon literario basada en una postura anti burguesa, anti democrática y anti imperialista que reivindicó una herencia patriarcal y conservadora. La obra de la agrupación de vanguardia granadina ejemplifica una vertiente única y discrepante dentro de las diversas estéticas de vanguardia latinoamericana, generalmente asociadas con una postura ideológica izquierdista, al proponer e interpretar una modernidad de orden católico-patriarcal y corporativista desde la forma estética experimental de la vanguardia latinoamericana.

I

La fecha inaugural oficial del grupo vanguardista fue el 17 de abril de 1931, fecha en la que el periódico *El Diario Nicaragüense*, órgano oficial del partido Conservador, publicó el manifiesto *Ligera exposición y proclama de la anti-academia nicaragüense*. A pesar de haber sido una

¹ University of Pittsburgh (Department of Hispanic Languages and Literatures)

obra colectiva que reunió los nombres de diez autores nicaragüenses, sobresale en la historiografía literaria nacional los nombres de José Coronel Urtecho, Joaquín Pasos Argüello, Pablo Antonio y Manolo Cuadra, así como Luis Alberto Cabrales.

Algunos críticos aseveran que este grupo tuvo un "doble nacimiento" dado que, tras haber estudiado en California, Coronel Urtecho retornó a Nicaragua en 1927 y publicó en *El Diario Nicaragüense* la "Oda a Rubén Darío". Ernesto Cardenal apoya esta aseveración al señalar el año 1927 como la fecha que marcó la aparición de la estética vanguardista en Nicaragua con la publicación de la "Oda" de Coronel Urtecho:

Sintiendo que había que resucitarlo, Coronel Urtecho comienza su oda con una profanación al monumento nacional más sagrado en Nicaragua: la tumba de Rubén Darío en la catedral de León, que ostenta como símbolo un león de cemento de mal gusto ("Burlé tu león de cemento al cabo"). Quería despojarlo de las coronas funerarias y los sellos que la policía oficial de la crítica habían puesto sobre su obra, como esos que hay en las alcobas de los difuntos en espera de un procurador. (72)

Esta oda inauguró un tardío estilo literario y grupo vanguardista que, por antonomasia, se caracterizó por iconoclasta al interpelar a Rubén Darío, diez años después de su muerte, con un "Te amo. / Soy el asesino de tus retratos" (Verani 171). No todos los poetas de la generación anterior sufrieron la misma mirada herética, ya que algunos escritores como Azarías H. Pallais, Salomón de la Selva y Alfonso Cortés conformaron "relevos de continuidad mansa" que "relevaron a Rubén, pero no fueron precisados por el huracán que a nosotros [los vanguardistas] nos empujó a romper con el mundo anterior, en aquellos momentos en que un fuego apocalíptico quemaba en América el último sueño rosado del XIX" (Cuadra 158). Algunas otras influencias literarias de este grupo fueron los *poètes maudits* franceses y, no

menos influyentes, los escritores del *Modernism* inglés y norteamericano traducidos por José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos (Cuadra 166). Cuadra Pasos, en Torres de Dios, admite: “!No puedo dejar pasar este recuerdo sin rendir un tributo de agradecimiento a Eliot, cuya tremenda “Tierra Baldía” – “The Waste Land” – (junto con el impecable “Consuelo de la Carroña” y los otros sonetos terribles de Hopkins) nos arrojaron a la noche oscura de la poesía, al purgatorio (...)” (167). Este autorizado influjo anglosajón se perpetuó en la agrupación, pero fue aún más evidente en el caso de Coronel Urtecho, quien, tras su fase vanguardista, publicó *Rápido tránsito: al ritmo de Norteamérica* y dos antologías de poesía norteamericana (en 1949 publicó “Panorama y antología de la poesía norteamericana” y en 1962 apareció una segunda edición publicada con la colaboración con Ernesto Cardenal llamada “Antología de la poesía norteamericana”).

A partir de 1929 se conglomeró en la ciudad de Granada un grupo de jóvenes con intereses comunes que escribió con la firma colectiva de “vanguardia” y que fundó, en 1930, la Anti-Academia Nicaragüense. En 1929 apareció *Criterio*, una revista que recogió las colaboraciones vanguardistas de este grupo, dirigida por Coronel Urtecho. El primer órgano oficial del grupo fue la página “rincón de vanguardia”, que apareció en el periódico *El Correo* de Granada, fundada por Pablo Antonio Cuadra y Octavio Rocha. Esta página cambió de nombre y continuó la labor vanguardista hasta 1933 con el nombre de “vanguardia: cartucho literario”.

La agrupación vanguardista no sólo se vio influida por la crisis generalizada por el colapso de la bolsa de Nueva York en 1929, pero también por otra crisis generalizada de la razón occidental exacerbada por la Primera Guerra Mundial. La popular obra de Oswald Spengler, *La decadencia del Occidente*, refleja ejemplarmente este cuestionamiento de la lógica renacentista que afectó a las jóvenes generaciones de inicios del siglo XX. Otros factores que influyeron indirectamente a las generaciones de vanguardia latinoamericana en general fueron las revoluciones rusa y

mexicana, así como el movimiento continental de reforma estudiantil inspirada en el levantamiento estudiantil cordobés de 1918.

En el ámbito nacional, a inicios del siglo Nicaragua se recuperaba de una sucesión de guerras civiles incitadas por los partidos Conservador (asociado con la ciudad de Granada) y Liberal (asociado con la ciudad de León) y una larga intervención política y económica estadounidense que abarcó desde 1912 hasta 1933. La intervención, cuya intención había sido generar un clima de paz político, perjudicó económicamente a la mayor parte de la élite cafetalera bajo el control financiero de la diplomacia del dólar. La presencia de una "guardia de legación" y el sometimiento económico y financiero del Banco Nacional a los banqueros de *Wall Street* generó aún otra guerra civil entre 1926 y 1927, así como la revolución sandinista de 1927 a 1933. Tras la elección presidencial oficial de uno de los liberales sublevados, el General José María Moncada Tapia asumió la presidencia, marcando así la retirada del ejército estadounidense y "los dieciocho años conservadores" (1910-1928).

Durante la tensión política descrita, un terremoto destruyó la ciudad de Managua en marzo de 1931. Todos los factores históricos anteriores condujeron a que un grupo de jóvenes granadinos liderados por José Coronel Urtecho cuestionaran los postulados tradicionales culturales nicaragüenses y decidieran representarla desde una estética moderna y experimental. Los vanguardistas formularon una postura anti burguesa e iconoclasta que cuestionó el arte como una institución caduca, pero no como un ejercicio radicalmente autónomo a la vida social (recordemos que, a pesar de rechazar la influencia Modernista, esta corriente había producido una rica tradición de pensamiento latinoamericano comprometido con la vida política nacional).

Si bien la primera etapa del movimiento de vanguardia nicaragüense estableció la necesidad de generar una estética, más bien no un pensamiento iconoclasta, apoyada en instituciones paralelas (por ello la afinidad con el

pensamiento sandinista antipartidario), una segunda fase del movimiento representó el involucramiento directo del grupo en la política nacional desde las hojas de las revistas *La Reacción* y *Ópera Bufo*, aparecidas en 1934 y 1935 respectivamente. *Ópera Bufo* combinó una forma artística nueva – la caricatura de Joaquín Pasos Zavala – con la ideología conservadora de sus autores. La estética de vanguardia granadina de la década de 1930, por ende, reflejó una escisión única entre forma y contenido que reprodujo, mediante a una estética moderna, una ideología tradicional y católica. Esta caracterización ambigua entre la forma y el contenido de la obra vanguardista redefinió el gesto edipal presente en el resto de las propuestas vanguardistas latinoamericanas que pretendieron, si no una revolución, una renovación de los moldes culturales latinoamericanos del momento; los vanguardistas granadinos promulgaron la restauración de un orden estamental. Esta propuesta, a pesar de estar presente en la *Ligera exposición y proclama de la anti-academia*, es más evidente otras publicaciones colectivas e individuales como: “¿Qué es ser moderno?” de José Coronel Urtecho (dedicado al Dr. Cuadra Pasos), “Carta sobre Música Nicaragüense a Eduardo Alaniz” de Pablo Antonio Cuadra, “Fundación del Anti-Parnaso” de Joaquín Pasos, así como la obra de teatro “Chinfonía Burguesa”, de Coronel Urtecho y Joaquín Pasos.

La gesta anti burguesa de los vanguardistas se formuló desde la base de una moral antiimperialista en relación a la intervención de los *marines* en Nicaragua desde la guerra civil de 1912, este constituyó un suceso que impulsó al sector tradicional y conservador granadino a buscar un nuevo, o distinto, proyecto y discurso nacionalista alejado del modelo liberal de finales del siglo XIX. Esta guerra nacional se originó por la alianza y sublevación del general conservador Luis Mena y el general liberal Benjamín Zeledón contra el gobierno conservador pro-estadounidense de Adolfo Díaz. Este conflicto entre las clases dominantes liberales y conservadoras nicaragüenses condujo a la primer invasión militar estadounidense, predominantemente

motivada para conservar la inversión estadounidense en el país. Asimismo, esta intervención propició la mitificación de Bejamín Zeledón al morir en combate. La ocupación de Granada durante la guerra civil de 1912 por las fuerzas rebeldes condujo a la tortura de oligarcas asociados con el partido Conservador y, asimismo, la violación de sus esposas e hijas (Gobat 106). Como señala Gobat, esta fue una "guerra social" en la que una facción de la élite nacional fue públicamente humillada al ser forzados algunos granadinos a marchar por las calles desnudos, como el caso de Martín Bernard Rivas, con la intención de escenificar el quebrantamiento de la autoridad de una de las élites más influyentes, así como el fraccionamiento de la unidad entre el partido y pensamiento conservador (Gobat 107). Aunque las fuerzas estadounidenses hayan calmado las aguas políticas nicaragüenses, la intervención traería no sólo el arbitraje político de la nación sino también el *dollar diplomacy* y el control de la economía nacional, hecho que afectaría el poder de la élite granadina.

Tras casi dos décadas de intervención, no resulta inaudito que intelectuales como José Coronel Urtecho, quien estudió en los Estados Unidos y leyó apasionadamente la obra de los *Modernists* y de la *lost generation* haya escrito versos antiimperialistas a inicios de la década de 1930. En la publicación "Prólogo solo" de Joaquín Pasos y Joaquín Zavala, se ejemplifica esta postura anti burguesa y antiimperialista cuando, al interpelar a la generación joven, los autores le piden a ésta que combata el "falso modernismo extranjerizado", al establecer que "la imitación yankee es bastarda y espuria, además de inadaptable a nuestro ambiente" (Schwartz 244). La postura anti burguesa de la vanguardia granadina ha sido relacionada por Kinloch Tijerino y Gobat con el cambio del modelo nacional cosmopolita al de la nación rural generado por la élite granadina a inicios del siglo XX. Dicho cambio partió de la crítica que la élite católica tradicional hizo de las nuevas costumbres modernas practicadas por los jóvenes granadinos, hábitos señalados como dañinos al ser asociados con los invasores protestantes estadounidenses y

una práctica amoral lucrativa anglosajona. Esta postura fue respaldada por la encíclica papal Rerum Novarum, emitida en 1891, que atacó los supuestos excesos del capitalismo liberal, llamando así a la cristiandad hacia una reforma social. Dicha comisión papal fue internalizada por una élite conservadora granadina que, en 1918, creó un club elitista, católico y tradicionalista llamado Caballeros Católicos.

Los Caballeros defendieron un modelo nacional basado en la hacienda, contemplada como el espacio ejemplar de igualdad, justicia social y valores cristianos, atribuyéndole todas las características contrarias a la caficultura "burguesa". La novela de Pedro Joaquín Chamorro Zelaya, *Entre dos fillos*, ejemplifica esta crisis estamental al proponer una nueva *ficción fundacional* basada en una restauración del orden patriarcal hacendero. Por lo anterior, el nuevo héroe nacional cambió a la imagen del *campisto*, una especie de *cowboy* nicaragüense que llegó a modelar una nueva subjetividad nacional (Gobat 194). Aunque la agrupación de vanguardia granadina no reprodujo la imagen del *campisto*, alejándose, por ejemplo, de la gesta martinfierrista que adoptó la imagen del gaucho, sí adoptaron la propuesta de modernidad nacional política que propulsaron los Caballeros Católicos, cuyo miembro y primer presidente fue el doctor Carlos Cuadra Pasos, padre de Manolo Cuadra y mentor ideológico inicial del grupo: "El vínculo entre los "vanguardistas" y los "Caballeros Católicos" se revela con mayor claridad en el hecho de que muchos de ellos pertenecían a la Acción Católica de Jóvenes Nicaragüenses, y apoyaban activamente el programa político de Carlos Cuadra Pasos, primer presidente de los "Caballeros Católicos" (Gobat 32). La colaboración de los representantes del grupo de Vanguardia en segunda época de la revista *La Semana*, órgano de la campaña pre-candidatural del doctor Cuadra Pasos del Partido Conservador, ejemplifica, como señala Arellano, la relación estrecha que el grupo tuvo con la persona e ideas de Cuadra Pasos:

De ahí que los objetivos de *La Semana* consistían en mantener vivo el pensamiento tradicional - del

que estaban imbuidos – y unificar la conciencia del Partido Conservador – al que servían a través de la fracción representada por Cuadra Pasos – en los momentos de crisis, como eran las elecciones supervigiladas por el U.S.M.C. (United States Marine Corps) que ocupaba el país. Sin embargo, paralelamente a su actividad política, los directores de *La Semana* se ejercitaron en la literatura. (*Boletín* 95)

Este retorno al tradicionalismo y la necesidad de liderazgo impositivo llevó a la generación de vanguardia a apoyar al General Somoza, después de identificarse con el gesto antiimperial sandinista, contemplando positivamente al militar nicaragüense como a un Mussolini o un Primo de Rivera nacional. Esta postura política se evidencia la segunda fase más políticamente comprometida del grupo reflejada a partir de 1934 en las páginas de *Ópera Bufo* y *La Reacción*.

La postura anti-democrática y pro-corporativista del grupo vanguardista no parece haberse relacionado con una postura fascista o nazista, pero sí adoptó el modelo de dictadura corporativista católica de Primo de Rivera en España y de Salazar en Portugal; también recibió influencia de otros modelos de autoritarismo político-católico como el de Charles Maurrás y la Action Française, así como los Nacionalistas argentinos:

Nicaragua's conservative oligarchs readily embraced Catholic, authoritarian corporatism largely because its principles of organizing state-society relations closely corresponded to those that underpinned their own antimodern vision of nation and society. Not only did they valorize the organic view of hierarchically ordered, harmonious, morally correct society that defined most contemporary versions of authoritarian corporatism, they also shared the social reformist and anticapitalist bent of Catholic corporatism. Further, conservatives waging a moralizing crusade against U.S.-based visions of modernity were attracted to Catholic

corporatist regimes' use of state to pursue moral ends. Troubled by dollar diplomacy's attack on their economic power, they also came to embrace the corporatists' vision that the state, not the free market, should regulate the economy. (Gobat 224)

En la década de 1930 (momento de producción de la vanguardia granadina) un influyente sector de la sociedad y élite granadina que antiguamente había defendido los valores cosmopolitas y modernizantes de finales del siglo XIX asociados con la burguesía y el pensamiento liberal se empeñó en frenar el "oleaje de la inmoralidad" relacionado con las prácticas culturales y económicas impuestas por los intervencionistas estadounidenses. Esta nueva postura constituyó una reacción de la clase tradicional frente a los cambios modernizantes (urbanización, modernización económica, consumismo y la expansión del estado), dado que fueron las mismas élites nicaragüenses, y no una nueva burguesía, las que habían liderado la política y el desarrollo económico de finales del siglo XIX: "Contrary to conventional wisdom, then, the agroexport boom did not engender a new Liberal coffee bourgeoisie based in Managua and León, displacing a traditional, cattle-based Conservative oligarchy centered in Granada" (Gobat 57). Se creó así una escisión entre el modelo liberal del siglo XIX asociado con el modelo de desarrollo de los invasores estadounidenses, junto con la política represiva del *dollar diplomacy* y un modelo de modernidad antiimperialista y nacionalista que se plasmaría en los textos del grupo de vanguardia nicaragüense.

II

La *Ligera exposición* inicia citando una estrofa de "Letanía de Nuestro Señor Don Quijote" de Rubén Darío, al transcribir la estrofa: "De las Academias líbranos, Señor". Esta referencia intertextual demuestra el afán de la agrupación de vanguardia, influida por la "Oda a Rubén Darío" de Coronel Urtecho, de disociar su movimiento

vanguardista del "paisano inevitable" de Azul. Otros objetos de ataque de la vanguardia granadina fueron la poesía de álbum y la prosa narrativa:

Otros de sus blancos eran la poesía de álbum – a la que eran muy aficionadas la promociones anteriores y que glosarían en forma burlesca- y el "ramonismo" o "estilo morales" que habían encabezado los poetas modernistas de Managua Ramón Sáenz Morales y Salvador Ruiz Morales. Esta tendencia la redujeron a un motivo: la tristeza crepuscular. También negaban la prosa narrativa que, según ellos, defendían los intelectuales granadinos Pedro Joaquín Cuadra Chamorro y Pedro Joaquín Chamorro Zelaya: el naturalismo sano. (Arellano, *Entre la tradición* 135).

Esta actitud iconoclasta se modificaría por algunos representantes del grupo, ya que años más tarde Pablo Antonio Cuadra admitiría a Darío como precursor del grupo granadino al señalar como error el haber calificado la estética rubeniana como exotista. Esta "peligrosa universalidad" o "primer hijo de una edad nueva que gateaba a tientas, en intermitentes espantos", aceptó Cuadra, constituyó una esencia nicaragüense que él y su grupo no supo distinguir del "mellizo" rubeniano renacentista (158). Propulsado por un impulso historiográfico, Cuadra buscó trazar una línea evolutiva, y revolucionaria, de la estética nacional: "Todos los generales de espadas rutinarias no significaron en nuestra historia lo que Rubén revolucionando las fibras más hondas del canto del pueblo. Y nuestra generación no era otra cosa que el advenimiento a Nicaragua de la verdadera, de la profunda revolución rubeniana" (157).

Este afán por establecer y situarse dentro de un canon literario nacional definió la proyección nacionalista del grupo granadino, un gesto similar al que Beatriz Sarlo analiza en los martinfierristas y en Jorge Luis Borges en relación al texto *Martín Fierro*, de José Hernández: el "paisano inevitable" de la vanguardia argentina (35-49). La cita

anterior del poema de Darío en *Ligera exposición* establece asimismo una continuación con la tradición literaria española al invocar a Cervantes y la tradición religiosa cristiana.

La vanguardia granadina buscó crear un puente entre la época colonial y el siglo XX, por eso no es sorprendente su anhelo por borrar la historia liberal nicaragüense. Una cita que puntualiza este deseo por afianzar una identidad y *comunidad imaginada* hispánica degenerada y prostituida por las "libertades generales" forjadas por la Independencia es "Hacia nuestra poesía vernácula", artículo incluido en la página "vanguardia". Este artículo puntualiza el deseo de la agrupación granadina por trazar, más allá de un canon literario, una identidad hispánica al reproducir las siguientes palabras de Jean Cocteau: "Canta bien el poeta sólo cuando canta en su árbol genealógico" (Verani 180).

El árbol genealógico en el que se posicionó la vanguardia granadina fue la tradición española colonial; el gesto indigenista de estos autores maduró hasta la década de 1940. Un muestra de la presencia de la tradición española en esta estética la ejemplifica el caligrama "Caballito de Bamba", de Pablo Antonio Cuadra, que contrapone una técnica formal vanguardista con la utilización de versos obtenidos de la comedia barroca de la edad de oro español (posiblemente inspirado en la comedia de Pedro Calderón de la Barca, *También hay duelo en las damas*: "Finísimo impertinente; / Pues de puro enamorado, / ni anda, ni come, ni bebe / Como el caballo de Bamba." ó de Tirso de Molina, en la comedia de intriga y enredo titulada *Don Gil de las calzas verdes*: "Pero, ¡ique tenga yo un amo en menudos, / Como el macho de Vamba, que ni manda, / Ni duerme, come ó bebe, y siempre anda!"). La figura del caballo, de manera indirecta, remite a la tradición de la Fiestas Agostinas (relacionadas a los campistas de Chontales) celebradas por los hacendados granadinos.

La subsiguiente estética indigenista que brotara del acercamiento de la vanguardia granadina con la cultura popular y el folklore nacional (recordemos, por ejemplo, el poemario *El jaguar y la luna* de Pablo Antonio Cuadra,

inspirado en la cerámica y poesía náhuatl) sería interpretada por los miembros de la vanguardia como la sucesión lógica de un proceso de revelación, dentro de un proceso teleológico, de una estética nacional:

Sentíamos, pues, lo que en el lenguaje seco e inexpresivo, influenciado por Marx, hubieran llamado "preocupación social". Pero era algo más. Una preocupación sagrada, religiosa, por el alma de este pueblo duro e inteligente, capaz de dar un Sandino y un Rubén Darío de la misma medida en que su paisaje reúne lagos y volcanes, suavidad y ritmo de las aguas poéticas, fuego y violencia plutónicas, para una empresa colectiva todavía germinal. (Cuadra 178)

Este proceso ontológico de revelamiento nacional tuvo base en "la inmanencia y el misterio del hombre – creador, creado a su vez por el paisaje y la tierra, y las raíces hondas de su lengua reelaboradas por el mestizaje" (Cuadra 178). Los postulados para el primer modelo de mestizaje y modernidad nacional emitido por la vanguardia granadina se encuentran, como expondré a continuación, en la *Ligera exposición*.

El primer punto de la *Ligera exposición* establece que: "Hay que aprovechar la presencia en esta ciudad de algunos elementos jóvenes de afición literaria para formar un núcleo de vanguardia que trabaje por abrir la perspectiva de una literatura nacional y constituir una especie de capital literaria que sea como el meridiano intelectual de la nación." (Verani 175) La mencionada ciudad es la ciudad colonial de Granada, ciudad (colonial) natal de la mayoría de los vanguardistas. No es inverosímil que, tras ser destruida por un terremoto en 1931, el grupo de vanguardia granadino haya tomado la oportunidad para proponer a Granada como la nueva capital cultural nicaragüense. Siguiendo el gesto del vanguardismo internacional, esta agrupación nicaragüense buscó crear obra nueva desde una visión joven, pero, subrayo, desde una ciudad colonial.

Tras la muerte de Darío, muchas agrupaciones, revistas y periódicos culturales se trasladaron a Managua. Ahí, por ejemplo, se reorganizó la agrupación El Ateneo Nicaragüense que, a partir de 1920, inauguró el certamen literario Los Juegos Florales (Arellano, *Literatura nicaragüense* 51). La Academia Nicaragüense de la Lengua, asociada a la Real Academia Española, fue creada en 1929 y su director fue el doctor Carlos Cuadra Pasos, el conocido mentor ideológico de la agrupación de vanguardia (Arellano, *Literatura nicaragüense* 59).

La alusión en *Ligera exposición* a un "meridiano intelectual" puntualiza la polémica iniciada por el artículo del argentino ultraísta Guillermo de Torre titulado "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica", que asigna a esta urbe española la calidad de "geografía espiritual" hispanoamericana frente a las "turbias maniobras anexionistas que Francia e Italia vienen realizando respecto a América" (Schwartz 595). En un afán de ruptura vanguardista De Torre, rechazando la estética modernista, se alía con lo que él señala como el "verdadero latinismo": el ultraísmo. De manera similar a De Torre, los vanguardistas buscaron afianzar el lazo hispánico pero, a comparación de éste, desde una focalización regional periférica.

La predilección por establecer a Granada como la "capital" cultural nicaragüense refleja, irónicamente, un impulso dominador de la agrupación por crear una concepción de identidad nacional focalizada desde una región específica. Granada, según Ernesto Cardenal, era una ciudad guiada por el comercio y se había vuelto, tras el saqueo e incendio por el filibustero William Walker y "los vientos cosmopolitas que venían del lago", en una "ciudad sin tradición ni recuerdos" y en una "ciudad burguesa y despreocupada, sin tradiciones de ninguna especie." (73) Los vanguardistas nicaragüenses granadinos anhelaron crear un espacio geográfico y cultural vacío, o en crisis, para así re-construirlo en una modernidad de naturaleza colonial. Este proceso es descrito por Leonel Delgado Aburto como un "colonialismo interno benéfico" (28), una

especie de identidad regional o "local history" (como señalaría Mignolo) que buscó ser instituido como el discurso nacional normativo. Esta articulación de un modelo nacional ejemplifica el modo en que el grupo de vanguardia buscó dislocar la producción cultural y literaria de León y Managua, y, por antonomasia, los sistemas políticos, culturales y económicos decimonónicos asociados con estas ciudades (el liberalismo y el positivismo), para así promover un modelo de producción cultural y de nacionalismo propio.

Este mismo impulso fundacional lo percibe Delgado Aburto en *Postvanguardia y nostalgia modernista: ciudades americanas y crónica de sí en "Rápido tránsito" de José Coronel Urtecho*, en un análisis de las memorias de Coronel Urtecho sobre sus viajes a Estados Unidos y su adquisición de la poética realista:

Coronel va a intentar *una colonización* de la historia nacional, en sentido doble: tomando a la Colonia como época cultural modélica (rechazando conceptos fundamentales de la modernidad política, como la democracia y la información), y, en segundo lugar, por una operación de reescritura de la historia nacional y centroamericana para "colonizar" su sentido interpretativo.

La segunda postulación del manifiesto *Ligera exposición asevera* que: "El nombre de la Anti-Academia y la estructura circular de la agrupación tienen por objeto facilitar la oportunidad de reunión y de acción conjunta, pero haciendo patente el carácter de endiablada libertad personal, de espíritu explorador y de acometividad juvenil que serán distintivos del movimiento" (Schwartz 175). Manifestando una supuesta libertad individual de sus miembros, la agrupación de vanguardia granadina se establece como un conjunto cerrado. Esta cualidad exclusivista se remonta al hecho que casi todos los miembros de la agrupación vivieron su infancia en Granada, asistieron al mismo colegio jesuita y fueron hijos y nietos de ciudadanos afiliados al Partido Conservador (Arellano, *Entre la tradición* 44-45).

La afirmación de "acometividad juvenil" de la agrupación puede asociarse no sólo a la generalizada mirada de lo "nuevo" en el mundo occidental de posguerra estrechamente ligada a la estética de la vanguardia internacional, sino también al rechazo de la lucha interpartidista nicaragüense asociada con la generación anterior. En las primeras décadas del siglo XX, la misma historia occidental y nicaragüense, como señalé en la primera parte de este trabajo, parecía ejemplificar la decadencia de los modelos tradicionales y la preeminencia de un nuevo orden.

La tercera postulación de la *Ligera exposición* establece que "El trabajo de la Anti-Academia se circunscribirá únicamente a las manifestaciones comprendidas en el nombre de las *bellas artes*, en las fronteras de nuestra Patria" (Schwartz 175). El trabajo anterior comprendería de una doble empresa de investigación y creación, según los postulados del grupo. La investigación propuesta implicaría el "descubrir y sacar a luz a toda manifestación nicaragüense del pasado" perteneciente a la "veta pura" de la tradición nacional. La labor creativa implicaría la creación de obras construidas desde un supuesto "espíritu esencialmente nacional" y "umbilicalmente personal". Estos postulados reinscriben el deseo del grupo de vanguardia granadina por volver su ciudad natal y a sí mismos en el "meridiano" de identidad cultural nacional partiendo del descubrimiento de una ontología nacional mestiza basada en un pasado colonial, premisa disímil a las otras vanguardias latinoamericanas que llevaron esta mirada hacia el pasado precolombino como, por ejemplo, Vasconcelos en México y Mariátegui en Perú.

La delimitación territorial a la que esta última postulación se atiene no sólo demuestra el interés regional por impulsar un modelo nacional de raíz granadina, sino también ejemplifica otra ambigüedad dentro de la lógica de dicho proyecto al pretender resucitar relaciones de producción culturales y materiales basadas en delimitaciones territoriales pre-independentistas que nunca lograron la integración real del territorio. Recordemos que

la zona que ahora constituye la Región Autónoma del Atlántico Norte y Sur estuvo bajo diversas formas de control foráneo, destacándose el Protectorado Británico que duró hasta la mitad del siglo XIX. La delimitación del proyecto cultural propuesto por el grupo bajo la categoría de "bellas artes" refleja una tensión entre la producción cultural regional o folclórica y el arte tradicional occidental. Se afirma así el deseo de una producción cultural mestiza de fuerte inclinación española. Reitero, la veta indigenista se concretó tardíamente en Nicaragua hasta la década de 1940 con el *Taller de San Lucas* y, por ejemplo, los poemarios de Joaquín Pasos, *Misterio Indio* (1939-1955), y Pablo Antonio Cuadra, *El jaguar y la luna* (1958-1959).

La cuarta y más extensa postulación de la *Ligera proclama* establece el deseo de crear una atmósfera de "sentir de la nación" y de la "emoción paisana" apoyada por la unión del grupo y una "conquista del público" partiendo de "golpes de estado artísticos, del escándalo intelectual, de la crítica agresiva, de la batalla literaria, de la descarada exposición del arte moderno, de la acusación contra la esterilidad, anemia, paludismo y otras enfermedades de la literatura académica" (Schwartz 176). El grupo propone – al igual que la vanguardia internacional- cautivar una recepción colectiva mediante el uso de la estética de la vanguardia, traducciones de textos selectos y trabajos de investigación de las artes y letras del "verdadero folklore nicaragüense" y por medio del uso de todos los medios de comunicación y "hasta de la dinamita y del fusil literarios para emprender nuestra revolución incruenta, que es más noble, más gloriosa, que las sangrientas revoluciones partidistas, más útil que las obesas hartazones comercialistas" (Schwartz 177). La "revolución incruenta" basada en el escándalo se plasmó en un *performance* o el "primer recital" del grupo en 1931 que, a pesar de escandalizar a algunos círculos, no llegó a más que algunas quejas ante el obispo Canuto José Reyes y Balladares. Estas recriminaciones fueron aplacadas por los padres salesianos del colegio en que se llevó a cabo el evento (Arellano, *Entre la tradición* 78). Realizado en el Colegio "Don Bosco" de los

salesianos, en este recital Luis Downing personificó un payaso profesional que escenificó el poema "El arenque" de Charles Cross (traducido por José Coronel Urtecho) mediante una escalera, un pescado seco, un clavo, un martillo y una cuerda; Octavio Rocha, untado de tinta negra, recitó "Sóngoro Cosongo" de Nicolás Guillén y luego "ya limpio, unas décimas de su poeta modernista preferido: el uruguayo Julio Herrera y Reissig". Un tercer y cuarto *performance* fue el de Pablo Antonio Cuadra, quien leyó su poema "Stadium" mientras lanzaba puñetazos enguantados al aire con cada estribillo, y el de Joaquín Pasos, quien leyó dos textos: un poema de "Manual de Espumas" de Gerardo Diego y el "Preludio en forma de burgués" (la versión poemática de la obra de teatro escrita posteriormente por él y Coronel Urtecho), en acompañamiento de bombos, platillos, pitos y disparos de petardos detrás del escenario (Arellano, *Entre la tradición* 76-77).

Para ser legitimado, el discurso revolucionario que promovió el grupo granadino debió ser focalizado desde un sitio "neutro", o al menos alejado de la noción revolucionaria marxista, debido a su postura conservadora; aunque la idea de un grupo o clase consciente encargada de dirigir a un cuerpo social sí haya sido un rasgo común para ambas posturas. La vanguardia nicaragüense intentó crear una diferenciación entre el arte vanguardista estético y el pensamiento vanguardista socio-político, apoyando así el concepto de "las dos vanguardias" que desarrolla Gloria Videla en *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Videla asegura que, por la prescripción soviética del realismo socialista, la vanguardia estética se vio condenada a considerarse un "escapismo formalista", tomando como ejemplo la postura estatal frente a la poesía de Maiakovski (166-168). Esta concepción doble de la vanguardia no sólo creó una bifurcación ilusoria, sino también sirvió como un lente que opacó la radicalidad de estéticas previas, tal como el Modernismo. Esta postura esencialista, como admitió Pablo Antonio Cuadra, fue la misma que llevó al grupo a inicialmente rechazar la producción dariana, a pesar de que el mismo Cuadra tardíamente afirmó el Modernismo como

una primera fase en la evolución de la estética nacional nicaragüense en *Torres de Dios*.

El auge del pensamiento marxista en la última fase de la década de 1920 y la de 1930 trajo consigo la problemática de "las dos vanguardias" (la torre de marfil versus el arte socialista) y esta clasificación se exacerbó por la presencia imperialista estadounidense y la última fase del quebrantamiento del poderío español sobre sus colonias americanas. La intervención estadounidense, la crisis económica y el conservadurismo del grupo de vanguardia granadino cegó al grupo de la propuesta descolonizadora del pensamiento latinoamericano presente en la obra de Martí, Bello, Rodó, entre otros, haciéndolos virar hacia una tradición colonial de estabilidad estamental. Por ende, el uso que esta vanguardia hizo de la estética experimental sirvió como un fallido caballo troyano, dado que no logró instituirse como discurso estético nacional autorizado por el reconocimiento de la clase media y popular; la estética de vanguardia granadina no tuvo mayor recepción fuera del mismo círculo que la generó.

La última y quinta postulación de la *Ligera exposición* establece la creación de instituciones o "pequeñas empresas" que sirvieran de "ejes o carriles" para el grupo: la fundación de un "Café de las Artes" – que, a pesar de haber escrito su "menú" nunca llegó a existir – y de un teatro, así como la creación de informes o estudios del arte colonial, indígena y popular nacional, junto con la publicación de cuadernos vernáculos—u obras vanguardistas—y la edición de una antología de la poesía nueva. Las publicaciones del grupo serían procuradas "por nuestra propia fuerza", con la ayuda de propietarios de imprentas, con la ayuda de la supuesta antagónica Academia de la Lengua y, eventualmente y por la importancia de la empresa, por el "Supremo Gobierno" (Schwartz 177). La aseveración de llamar la Academia de la Lengua como institución adversa a la empresa de los vanguardistas es cuestionable porque, aunque asumieron un papel iconoclasta, el grupo siempre fue apoyado e influido por representantes de instituciones nacionales. Un ejemplo de

lo anterior fue la relación estrecha del grupo con el Director de la Academia de las Letras, Carlos Cuadra Pasos (padre de Pablo Antonio Cuadra).

El grupo de vanguardia granadino percibió no sólo la fuerza de la tradición y discurso literario nacional, sino también la necesidad de crear una fuerte institución para construir y promover el modelo de modernidad nicaragüense propuesta por el grupo. Con un pie en la modernidad estética de la vanguardia y otro en el mundo estamental colonial no lograron percibir la importancia de la tradición de pensamiento latinoamericanista del siglo XIX, contemplando este modelo como un escape exotista. A la vez, el grupo granadino rechazó la vertiente sociopolítica marxista. La vanguardia granadina no supo articular un modelo viable de modernidad y estética nacional porque más que una revolución, el grupo de vanguardia nicaragüense propuso una restauración en una nación sin monarca.

La propuesta experimental granadina fue descartada eventualmente por los miembros del grupo a inicios de la década de 1940 con la adopción de la estética indigenista y católica que caracterizó al *Taller de San Lucas*, una "cofradía de escritores y artistas católicos" presidida por el doctor Carlos Cuadra Pasos y aconsejada por José Coronel Urtecho y Ángel Martínez Baigorri (sacerdote jesuita). Este grupo llegó a contribuir en la formación de sucesivas figuras literarias nicaragüenses importantes como Ernesto Mejía Sánchez, Carlos Martínez Rivas y Ernesto Cardenal. Arellano admite que, después de la publicación de los cinco *Cuadernos del Taller de San Lucas*, este mismo grupo pasó a desempeñar un papel hegemónico en el movimiento intelectual del país, "llegando a controlar los principales órganos culturales como el suplemento de *La Prensa* a partir de 1954 (llamada *La Prensa Literaria* a partir de 1965), la revista *El Pez y la Serpiente* y *Revista Conservadora* (luego *Revista Conservadora del pensamiento centroamericano* y *Revista del pensamiento centroamericano*) ambas fundadas en 1960 y que aún se editan" ("El movimiento nicaragüense de vanguardia" 100). Este

crítico también asegura la influencia del grupo de vanguardia en el ámbito literario y cultural por la publicación de tres antologías básicas: *Nueva poesía nicaragüense*, *Poesía revolucionaria nicaragüense* y *Poesía nicaragüense*, como también las publicaciones individuales de cada uno de los integrantes del grupo.

Por la influencia que ejerció el grupo de vanguardia granadina en la vida cultural nicaragüense del resto del siglo XX, resulta necesaria la revisión de la historiografía literaria nacional, como admite Werner Machenbach y Leonel Delgado Aburto; la vanguardia granadina ha ejercido un papel decisivo dentro de la historia política y social de Nicaragua, cuya periodización se ha desarrollado en función a la construcción de la historia nacional (Machenbach 6-14). Asimismo, Delgado Aburto indica que:

Es bien cierto que la generación de los sesenta llevó a cabo una nueva propuesta intelectual en la que sobresalía una nueva ética social. Sin embargo, la vanguardia y su "ciclo de larga duración" junto a su idealismo social, permeó mucho del proyecto nacional revolucionario, reclamando incluso su derecho de administrar la identidad desde la "propia originalidad artística" como hizo Pablo Antonio Cuadra, u orientando el desarrollo artístico del ideal nicaragüense con moldes estéticos preconcebidos incluso desde los años treinta, o ejerciendo el derecho de reinterpretar para el canon literario los discursos emergentes. (30)

En "Beloved Enemies: Race and Official Mestizo Nationalism in Nicaragua", Juliet Hooker llega a una conclusión similar a la de Delgado Aburto al distinguir tres variantes del nacionalismo mestizo que, a pesar de auto declararse adversas, admiten continuidades discursivas. Las tres articulaciones del nacionalismo mestizo son: el vanguardismo de la década de 1930, el sandinismo de la década de 1960 y el discurso del multiculturalismo mestizo de la década de 1990 (Hooker 15-6). En su artículo, Hooker intenta revelar las continuidades entre estos tres

discursos nacionalistas para demostrar la manera en que éstos han naturalizado el nacionalismo mestizo en Nicaragua y, a la vez, han limitado la inclusión política de la población costeña negra e indígena (un estudio interesante ligado a esta propuesta sería un análisis del discurso nacionalista actual del gobierno del Presidente José Daniel Ortega, que promociona su reelección y los treinta y un años de la Revolución de 1979 con el lema "Nicaragua: Cristiana, Socialista, Solidaria"). Es preciso señalar que, aunque Hooker no distinga las facetas del nacionalismo propuesto por el grupo granadino (ejemplificado en el cambio de una estética vanguardista de 1930 hacia una estética indigenista en los años cuarenta y los años sucesivos), es importante reconocer la predominante influencia que el grupo vanguardista granadino ejerció no sólo en la historiografía cultural y literaria nicaragüense del siglo XX, sino también en los discursos nacionalistas sucesivos.

Para analizar el proceso discursivo de la construcción de la nación nicaragüense, es necesario analizar la propuesta nacional inicial del grupo de vanguardia granadina, ya que sirvió como base ideológica de la que partieron diferentes discursos nacionalistas como el de Pablo Antonio Cuadra y Coronel Urtecho en el papel socio-político que éstos jugaron en Nicaragua durante el régimen somocista y la sucesiva revolución Sandinista de 1979.

Obras citadas

- Arellano, Jorge Eduardo. "El movimiento nicaragüense de vanguardia". *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación*, 63 (1990): 69-102.
- . *Entre la tradición y la modernidad: el Movimiento Nicaragüense de Vanguardia*. Costa Rica: Asociación Libro Libre, 1992.
- . "Pablo Antonio Cuadra: Aproximaciones a su vida y obra". Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 1997.
- . *Literatura nicaragüense*. Managua: Ediciones Distribuidora Cultural, 1997.
- Cardenal, Ernesto. "El grupo de Vanguardia en Nicaragua". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15 (1982): 71-76.

- Coronel Urtecho, José. *Prosa*. San José: Editorial Universitaria Centroamericana, 1977.
- Cuadra, Pablo Antonio. *Torres de Dios: Ensayos literarios y memorias del movimiento de vanguardia*. Managua: La Prensa Literaria, 1985.
- Delgado Aburto, Leonel. "Textualidades de la nación en el proceso cultural vanguardista". *Revista de Historia de Nicaragua*. 10 (1997): 19-33.
- . "Postvanguardia y nostalgia modernista: ciudades americanas y crónica de sí en *Rápido tránsito* de José Coronel Urtecho." *Istmo: Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 16 (Jan-June 2008): n. pag. Web. 15 August 2010.
- Forster, Merlin H. *Las vanguardias literarias en México y la América Central: bibliografía y antología crítica*. Madrid: Iberoamericana, 2001.
- Gobat, Michel. *Confronting the American Dream: Nicaragua under U.S. Imperial Rule*. United States of America: Duke University Press, 2005.
- González Suárez, Julián. *Encuentro con la vanguardia literaria de Nicaragua*. Managua: Ediciones Distribuidora Cultural, 1999.
- Hooker, Juliet. "'Beloved Enemies': Race and Official Mestizo Nationalism in Nicaragua". *Latin American Research Review* 3(2005): 14-39.
- Machenbach, Werner. "Problemas de la historiografía literaria en Nicaragua". *Revista de Historia de Nicaragua* 10 (1997): 5-18.
- Mendonça Teles, Gilberto and Müller-Berg, Klaus. *Vanguardia Latinoamericana: historia crítica y documentos*. Vol. I. Madrid: Iberoamericana, 2000.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Sarlo, Beatriz. *Jorge Luis Borges: A writer on the edge*. New York: Verso, 2006.
- Solís, Pedro Javier. *El Movimiento de Vanguardia de Nicaragua: análisis y antología*. Managua: Fundación Vida, 2001.
- Verani, Hugo. J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Videla de Rivero, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1994.

Ourika et Ernestine: un dénouement déterminé par la crise de la non-intégration

Ana Conboy¹

Le moment de reconnaissance et de découverte de soi est toujours un tournant décisif dans la vie. *Ourika* de Claire de Duras et *L'Histoire d'Ernestine* de Marie Riccoboni mettent en scène deux héroïnes éponymes qui cherchent leur place dans la société française de la fin du 18^{ème} siècle. Les deux héroïnes possèdent une différence dans la peau ou dans le rang social qui les distinguera de la norme sociale. A un moment donné dans chaque récit, Ourika et Ernestine découvrent leurs véritables identités dans la société où elles désirent s'intégrer. Elles subissent une maturation grâce à cette découverte et à cette prise de conscience. Nous sommes confrontés avec deux héroïnes en quête de leur identité, deux héroïnes en processus de maturation pour mieux s'adapter à la société (où, dans le cas d'Ourika, il devient impossible de s'intégrer). Ces deux romans, des récits d'apprentissage, mettent en évidence des protagonistes qui subissent une maturation, voire un rite de passage, puisqu'elles passent d'un état jeune, naïf et heureux dans leur ignorance, à un état plus mûr, de connaissance et de crise. Dans chaque roman, nous apprenons l'histoire du protagoniste dès le moment de sa naissance, en passant par son enfance, son adolescence et son entrée dans l'âge approprié au mariage. Néanmoins, ce passage occasionne pour les deux de la douleur provoquée par l'apprentissage de leur singularité dans la société française. Emilie Cauvin et Olivier Delers font allusion à *l'anagnorisis* aristotélicienne, "moment de surprise où le

¹ Boston College (Department of Romance Languages and Literatures)

Tiresias 4 (October 2010)

<http://www.lsa.umich.edu/rll/tiresias/index.html>

Department of Romance Languages and Literatures
University of Michigan

personnage découvre son identité véritable, (...) ou bien le moment où il comprend la réalité de sa situation" (Delers 275), comme étant liée à la découverte de la vérité pour Ernestine. Cette notion d'*anagnorsis* pourrait être adoptée non seulement pour Ernestine, mais aussi pour l'analyse du récit d'Ourika. Si au début toutes les deux ne se rendent pas compte de leur différence, un moment crucial et décisif a lieu dans chaque récit : pour Ernestine, le dialogue avec Henriette, son amie plus âgée et plus intelligente en ce qui concerne la société des apparences; pour Ourika, la conversation entre Mme de B. et son amie la marquise. Ces moments culminants vont renverser les destins des deux filles qui, d'un coup, voient leurs vies changées. Si le principe de *l'anagnorsis* est appliqué à ces deux récits, nous remarquons que dans les deux cas, le moment de découverte devient un moteur pour le récit, comme le suggère Emilie Cauvin, permettant le développement de l'intrigue et menant à un dénouement, à la fois, heureux pour Ernestine, mais malheureux pour Ourika,

the point is clearly made by the author that the only solution to Ourika's problem is death. And as Ourika tells her story to the doctor who visits her in the convent, she is indeed dying of despair. Mme de Duras craftily communicates this stark and bitter reality by ending Ourika's narrative to her doctor/confessor with the words she had spoken to Charles before entering the cloister: 'Laissez-moi aller, Charles, dans le seul lieu où il me soit permis de penser sans cesse à vous...' (O'Connell 55)

Nous explorerons l'ambiguïté de la condition de ces deux femmes, surtout dans le contexte de ce passage d'un état de non-connaissance à un état de connaissance, et les conséquences qui s'en suivent. Nous montrerons que ces prises de connaissance sont des moments clés qui vont déclencher le mouvement vers le dénouement et qui serviront de moteur aux deux récits. Pour cela nous nous pencherons sur les similitudes trouvées entre les deux protagonistes à l'égard d'une maturation psychologique subie par les deux femmes au long des récits respectifs.

Ensuite, nous nous concentrerons sur les deux moments clé de révélation pour Ernestine et Ourika en analysant le contexte de ces deux moments. Enfin, et brièvement, nous ferons remarquer la différence majeure entre les deux protagonistes vis-à-vis de la prise de connaissance et comment les événements subséquents permettent le dénouement, d'une part, heureux pour Ernestine, et, d'autre part, tragique pour Ourika. A part leur condition de femme, Ourika et Ernestine n'ont rien en commun sur l'aspect physique: l'une est blanche, l'autre est noire. Mais elles parcourent un chemin parallèle dès le début de leurs vies : les deux, orphelines, sont accueillies par une famille adoptive, ou par des figures qui assument des liens familiaux. Les deux apprennent un art, celui de la miniature, qui pourrait leur servir de métier un jour. Elles éprouvent des sentiments incompréhensibles envers un homme. Pour les deux, ces sentiments sont intimement liés aux événements qui suivent le moment culminant de prise de connaissance de la part des deux héroïnes. Les deux femmes sont ainsi confrontées à leur étrangeté et à leur statut d'étrangère dans la société française. Et pourtant, il faut noter que les conséquences de chaque prise de connaissance sont contraires pour les deux protagonistes.

Au moment de prise de conscience, pendant *l'anagnorisis*, les yeux des protagonistes sont ouverts aux conventions sociales de la France de la fin du 18^{ème} et à l'importance accordée aux apparences au sein de cette société. Toutes les deux subissent, ainsi, une sorte de rite de passage entre l'âge innocent et heureux de la non-connaissance et l'âge instruit et malheureux de la connaissance. Ourika et Ernestine, en tant qu'étrangères et étranges dans la société française, ne sont pas complètement acceptées par celle-ci: Ernestine par sa naïveté et par son comportement douteux dans le contexte des conventions sociales, Ourika par sa couleur noire. D'une part, Ernestine ne s'intègre pas tout à fait dans la société française à cause d'un aspect plus psychologique, issu d'une non-accordance avec les aspects économiques et sociaux. D'autre part, Ourika ne s'intègre pas dans la

société française à cause d'un aspect purement physique, la couleur de sa peau, qui ne s'accorde pas avec les conventions aristocratiques de cette époque. D'abord, les héroïnes ne se rendent pas compte de leur différence. Mais, elles en prennent progressivement conscience. Ces moments s'avèrent, toutefois, des moments paradoxaux pour les deux héroïnes. D'une part elles se rendent compte de leur différence et du besoin de conformité aux règles sociales. Par conséquent, elles éprouvent de l'angoisse et du désespoir issus de cette prise de conscience et elles portent jugement sur leurs passés et sur ceux qui les entourent sous cette nouvelle objective du regard social français. D'autre part, et paradoxalement, toutes les deux expriment un désir, d'ailleurs impossible à achever, de retour à l'état de naïveté, un état heureux et libre. Leurs yeux ayant été ouverts, se veulent maintenant refermés.

Pour chacune des femmes, nous pourrions identifier trois moments importants dans leurs "vies" en tant que personnages de chaque récit: premièrement, un bonheur d'enfance et un état de non-connaissance dans le sein d'une famille adoptive où la figure maternelle est centrale; deuxièmement, un moment bouleversant de prise de connaissance sur la réalité qui les entoure; et, enfin, un moment où le besoin de conformité aux règles sociales est accompagné d'une angoisse extrême et d'une volonté de retour à cet état premier d'innocence et de bonheur.

Les deux protagonistes ont la chance (ou, peut-être la malchance) d'être accueillies par une famille adoptive chaleureuse et bienveillante. Ernestine trouve une figure maternelle dans le personnage de Mme Dufresnoi, et ensuite dans les personnages de Mme Duménil et d'Henriette Duménil. Le peintre M. Duménil, plus qu'un maître peut être aussi vu comme incarnant une figure paternelle dans la vie d'Ernestine. Ourika n'aura qu'une seule figure maternelle, Mme de B., à qui elle s'attache vivement et qui est une sorte d'idole pour la jeune fille. Charles, petit-fils de Mme de B., prendra un rôle important dans la vie d'Ourika. Il sera un être à trois responsabilités pour l'héroïne, celle de frère, celle de père et celle d'amant.

C'est ce rapport à plusieurs dimensions qui empêchera sa déclaration d'amour à Charles avant d'intégrer le couvent. Le moment où elle est devenue la confidente de Charles, il existe des liens et des règles supposées qu'elle ne pourra pas briser. Ironiquement, en étant la confidente de Charles, elle peut écouter, mais elle ne pourra pas parler. C'est le fait de ne pas pouvoir parler, contrairement à Ernestine qui parle ouvertement avec Henriette et avec le marquis, qui la mènera à la tragédie. C'est, ainsi, cette dernière responsabilité d'homme aimé qui est manquante en Charles, puisque l'amour n'est pas réciproque. Le manque de réciprocité provoquera la vraie chute du personnage d'Ourika après la prise de conscience de sa "négritude" (certes, un terme anachronistique, mais tout à fait applicable dans cette situation).

Auprès d'Ernestine, Monsieur de Clémengis a un rôle pareil à celui de Charles auprès d'Ourika, dans la mesure où il est l'homme à qui elle dédie toute son attention. D'abord, Ernestine, tout comme Ourika, ne sait pas définir ses sentiments envers le marquis de Clémengis, puisque ces sentiments s'appliquent et au domaine physique et au domaine de l'esprit. En outre, Ernestine considère le marquis comme un ami honnête, presque un frère: "Pendant longtemps j'osai vous regarder comme un frère chéri" (62). Si elle n'a pas été élevée avec lui et qu'elle n'a pas un lien fraternel figuré avec lui, comme il y en a entre Ourika et Charles, il y a, tout de même, un lien d'amitié profonde et d'amour platonique entre les deux. La problématique d'Ernestine se pose dans son comportement auprès du marquis. Sa naïveté et les règles de bienséance qu'elle ignorait la menaient à agir d'une façon tout à fait naturelle pour elle, mais qui, aux yeux de la société, pourrait être interprétée comme étant incorrecte, hardie et, même soulevant des soupçons d'adultère: "elle ignorait le danger où la vue d'un homme aimable pouvait l'exposer, et la simplicité de ses idées la laissait dans une parfaite sécurité" (12). Or, le danger posé à l'honneur et à la réputation d'Ernestine, ainsi que l'impossibilité d'un mariage avec Charles pour Ourika renforcent la non-intégration de ces

deux étrangères dans la société aristocratique française de la fin du 18^{ème} siècle.

Initialement, c'est la naïveté d'Ernestine qui la rend différente, exotique et attirante aux yeux du marquis de Clémengis. Dans la maison de Mme Dufresnoi et puis, sous la tutelle de M. Duménil,

Elle reçut une éducation simple, apprit à chérir la sagesse, à regarder l'honneur comme la loi suprême ; mais vivant très retirée, ses idées ne purent s'étendre ; elle n'acquît aucune connaissance du monde, et conserva cette tranquille et dangereuse ignorance des vices qui, éloignant de notre esprit la crainte et la triste défiance, nous porte à juger des autres d'après nous-mêmes, et nous fait regarder tous les humains comme des créatures disposées à nous chérir et à nous obliger. (5)

Le marquis, homme véritablement honorable, agit toujours de façon modérée et réservée auprès d'Ernestine. Il voulut respecter cette innocence et ce naturel dans le caractère d'Ernestine en lui faisant don de propriété et de toute une éducation qu'une jeune fille aristocratique aurait fait. Toutefois, comme dans le cas d'Ourika, Ernestine reste "retirée" dans la campagne et ignorant les conventions sociales et les règles de la société aristocratique de 18^{ème} siècle. Il est important de faire un apart et de noter l'ambiguïté du terme ignorance en français et, surtout, dans le contexte de ces deux ouvrages. Ce terme, en signifiant le même qu'en anglais, peut porter une connotation de non-connaissance et de ne pas savoir. Mais, le terme peut aussi avoir une connotation de manque d'éducation. Or, si culturellement, nos deux héroïnes sont assez instruites, elles sont, en effet non-instruites dans le cadre des conventions sociales françaises de l'époque, jusqu'aux moments clés de reconnaissance respectifs. Le bonheur naturel et idyllique résidait, alors, dans l'état d'ignorance, en tant que non-connaissance, des protagonistes.

La non-intégration devient thème central pour les deux femmes au moment où elles en font l'apprentissage.

Intimement liée au parcours amoureux des protagonistes, cette non-intégration mène à une conformité aux règles sociales, suivie d'un coup de chance pour Ernestine qui permet le dénouement heureux pour le couple ; contrairement, pour Ourika, la rivalité avec Anaïs, l'aimée de Charles, n'existe pas vraiment, puisque l'amour qu'Ourika ressent pour Charles n'est pas réciproque. En outre, puisque le protagoniste de ce dernier roman est une fille noire, elle se rend compte qu'aucun homme de son rang social ne voudra jamais se marier avec elle. Ourika souffrira, ainsi, d'un dégoût amoureux pour le reste de sa vie, confinée aux murs du cloître, seul endroit "où il me soit permis de penser sans cesse à vous..." (45). Suite à sa réalisation d'impossibilité d'intégration, Ourika est complètement agitée et bouleversée. Ces sentiments vont être intensifiés quand son seul espoir de bonheur, celui d'être aimée par Charles, s'amenuise. Charles avoue être follement amoureux d'Anaïs, ignorant les sentiments qu'Ourika éprouve pour lui. Une deuxième prise de conscience laisse Ourika dans un état mourant,

Grand Dieu! (...) pourquoi avez-vous donné la vie à la pauvre Ourika? pourquoi n'est-elle pas morte sur ce bâtiment négrier d'où elle fut arrachée, ou sur le sein de sa mère? (...) Qu'importait au monde qu'Ourika vécût? Pourquoi était-elle condamnée à la vie? C'était donc pour vivre seule, toujours seule, jamais aimée! O mon Dieu, ne le permettez pas! Retirez de la terre la pauvre Ourika! Personne n'a besoin d'elle: n'est-elle pas seule dans la vie? (32)

Pour Ernestine, le bouleversement n'est aussi grave que celui d'Ourika, mais elle aussi va souffrir des conséquences de sa naïveté et va douter de la générosité prétendue du marquis et de Mme Duménil, en s'exprimant d'une façon parallèle à celle d'Ourika, "Ah ! fallait-il m'éclairer! Mon erreur me rendait si heureuse! que je hais le monde, ses usages, ses préjugés, ses malignes observations! Que dois-je à ce monde où je ne vis point? Quoi ! faudra-t-il immoler mon bonheur à ses fausses opinions?" (Riccoboni 41). Dans

cette première réaction, nous remarquons le paradoxe entre la prétendue "erreur" d'Ernestine et son bonheur. Les moments qui précèdent la prise de connaissance sont des moments de bonheur dans l'ignorance, mais moments d'erreur aux yeux de la société, représentée par Henriette, le véhicule de la prise de connaissance du protagoniste. Tout comme dans *Ourika*, il y a un moment de tension entre Ernestine et le reste du monde. La société jugera l'héroïne et ne l'acceptera pas pour ce qu'elle est véritablement. Les soupçons de la société vont, toutefois, dénoncer cette même société des apparences, puisque si elle ne peut croire à l'innocence d'Ernestine dans son rapport avec le marquis de Clémengis, cela veut dire que personne dans cette société ne pourrait être aussi innocent qu'Ernestine.

La prise de connaissance pour Ernestine a lieu au moment d'un entretien avec Henriette, suivant une rencontre fortuite à l'Opéra. Ernestine, confuse par le comportement froid de son amie, décide d'aller chez Henriette pour lui parler et pour comprendre son comportement. En agissant ainsi, Ernestine va contre toutes règles de société lesquelles, désormais, elle connaîtra. Ce moment clé a lieu vers le milieu de l'ouvrage. La première moitié correspond, alors, à une préparation à l'apex de l'histoire, la prise de connaissance, et la deuxième moitié correspondrait à la chute après le sommet. Toutefois, cette chute n'est pas sans rebondissement, permettant, à la fin, d'avoir un dénouement heureux pour l'héroïne. Henriette ne peut pas croire à la crédulité de son amie vis-à-vis de son rapport avec le marquis de Clémengis. En lui expliquant comment sa conduite auprès du marquis pouvait être mal-interprétée par la société, c'est Henriette qui déclenche l'ouverture des yeux d'Ernestine de façon à "la sauver du danger où sa crédulité l'expose" (39).

Pour *Ourika* la première prise de connaissance, celle qui a lieu dans le salon de Mme de B, le jour où elle terminait une miniature derrière un paravent en laque et entendit la conversation entre Mme de B et son amie, la marquise: "la philosophie nous place au-dessus des maux qui viennent

d'avoir brisé l'ordre de la nature. Ourika n'a pas rempli sa destinée: elle s'est placée dans la société sans sa permission; la société se vengera" (Duras 13). C'est cette première prise de connaissance qui déclenchera le mouvement vers le dénouement tragique d'Ourika et agit de moteur du récit.

Pour les deux heroïnes, la prise de connaissance est paradoxale dans la mesure où l'éclaircissement, censé être libérateur, va, en fait enfermer les protagonistes, à la fois, psychologiquement et physiquement. L'état d'où elles sortent, un état d'innocence et de non-connaissance s'avère, en effet, un état plus libre que celui dans lequel elles vont entrer. Sans la connaissance, elles étaient libres d'agir comme elles le trouvaient normal et naturel d'agir. Mais le moment culminant du rite de passage, le moment de découverte ouvre les yeux aux protagonistes à l'existence d'un monde hypocrite et centré sur les apparences: "Mes yeux sont ouverts, je vois tout ce qui nous sépare" (Riccoboni 53). De même pour Ourika, qui remarque,

l'éclair n'est pas plus prompt: je vis tout ; je me vis négresse, dépendante, méprisée, sans fortune, sans appui, sans un être de mon espèce à qui unir mon sort, jusqu'ici un jouet, un amusement pour ma bienfaitrice, bientôt rejetée d'un monde où je n'étais pas faite pour être admise. Une affreuse palpitation me saisit, mes yeux s'obscurcissent, le battement de mon cœur m'ôta un instant la faculté d'écouter encore (12).

Ce moment va les enfermer encore plus et mener à un désir de revenir à un état de "fermeture" des yeux, puisque c'était un état de bonheur dans l'ignorance. L'éclaircissement des protagonistes, au lieu de donner plus de liberté, devient plutôt un emprisonnement. Etant donné que le retour en arrière à la non-connaissance est tout à fait impossible, pour Ourika le désir de mort est exprimé comme échappatoire à la douleur de la vie et de cette connaissance pesante. Ernestine n'exprimera pas ce désir de mort, puisqu'elle est soulagée par l'amour réciproque du

marquis de Clémengis. En tant que personnage hardi et déterminé, Ernestine ira lutter pour la possibilité d'un avenir heureux. Elle séjournera au couvent temporairement pour se réfugier du regard de la société, tandis qu'Ourika se réfugie à la maison, sans laisser personne la voir sans voile, y compris elle-même, et enlevant tous les miroirs de la maison. Plus tard dans le récit, après sa déception amoureuse, Ourika agit comme Ernestine en se réfugiant de la société, et surtout de Charles, entre les murs du cloître. Toutes les deux éprouvent, ainsi, un changement majeur dans leurs vies et grandissent grâce à cette prise de connaissance.

La prise de connaissance mène, alors, à une confrontation entre l'héroïne et le monde et la conduit à porter un jugement contre elle-même et à se dédaigner pour ce qui n'est pas du tout sa faute. Le jugement porté par la société contre Ourika et Ernestine va devenir un jugement porté par les protagonistes contre elles-mêmes. Pour Ourika, cet événement bouleversant déclenche toute une analyse à l'égard de sa couleur, de son passé, de son rapport avec Mme de B. et, plus tard, de son rapport avec Charles, son bien aimé. Alors, c'est la prise de connaissance qui fonctionne comme moteur du récit et qui va commencer le mouvement vers le dénouement tragique inévitable d'Ourika.

En guise de conclusion, nous proposons que dans *Ourika* et *Histoire d'Ernestine*, Claire de Duras et Marie Riccoboni analysent la condition féminine pendant la période qui entoure la Révolution française. Ces œuvres dénoncent, d'une part, les conventions sociales de la France de cette période. La stratégie du regard de l'étranger est employée dans ces deux récits. C'est-à-dire, les héroïnes sont des étrangères à leurs sociétés, arrivant à porter un regard différent sur la société où elles habitent. Tandis que l'histoire d'Ernestine va dénoncer les règles sociales associées au commerce de mariages arrangés et de la séparation stricte de différents degrés sociaux, l'histoire d'Ourika va encore plus loin en explorant une thématique assez problématique à l'époque de la Révolution (et

pendant longtemps après la Révolution), celle de l'esclavage et des droits de l'Homme. Le récit de Claire de Duras est, ainsi, avant son temps, mais pertinent pour l'étude de la condition de la femme et de la condition de "nègresse". A l'égard de *l'Histoire d'Ernestine*, Delers suggère que "Le roman de Marie Riccoboni, derrière une histoire d'amour qui finit bien, décrit une noblesse à bout de souffle, qui sent que sa conception des échanges est vouée à l'échec, mais qui est incapable d'accepter les implications pratiques d'un modèle d'échange basé sur la réciprocité marchande" (281). En mettant en scène les prises de connaissance des deux héroïnes, les deux romans, *L'Histoire d'Ernestine* et *Ourika* s'approchent l'un de l'autre dans la mesure où ils portent un regard sur la condition féminine, mais également puisqu'elles vont servir de critique à la société de 18^{ème} siècle.

De plus, ces récits dénoncent l'effet psychologique que les vices et les règles de bienséance peuvent avoir sur une personne qui ne s'adapte ni s'intègre dans les échelons sociaux. La maturation et le développement psychologique d'une personne arrivent souvent après les moments les plus malheureux et troublants dans la vie. Ce sont ces tournants qui nous font réfléchir et qui nous font agir pour changer de façon à être plus heureux. Or, les récits d'*Ourika* et d'*Ernestine* sont deux récits qui illustrent cela : même si le dénouement des deux personnages s'avère à deux extrêmes opposés, elles sont témoins et exemples de cette réalité psychologique. *Ourika* mentionne cela tout au début de son récit, "je ne lui parlais pas de mes peines. Elles altéraient sensiblement ma santé; mais, chose étrange ! elles perfectionnaient mon esprit. Un sage d'Orient a dit: 'Celui qui n'a pas souffert, que sait-il?'" (Duras 16). En outre, le narrateur de *l'Histoire d'Ernestine* remarque que,

Une situation heureuse ne conduit point à réfléchir ; pourquoi voudrait-on approfondir la cause du bonheur dont on jouit ? Le bien-être nous paraît un état naturel ; son interruption nous trouble, nous agite ; le malheur nous instruit, étend nos idées, rend notre âme inquiète et notre

esprit actif, parce que la douleur nous fait chercher en nous-mêmes des forces pour la supporter, ou des ressources pour nous en affranchir (Riccoboni 23).

Ces remarques s'appliqueraient à nous tous, à tous moments, et à toutes époques. En créant les personnages d'Ernestine et d'Ourika, Marie Riccoboni et Claire de Duras ont expérimenté avec l'analyse psychologique féminine, processus qui a vraiment débuté avec la *Princesse de Clèves*, de Mme de Lafayette, premier roman psychologique de la littérature française. Ainsi, en plus que d'être des romans d'apprentissage, ils sont aussi des romans psychologiques, où le lecteur entre dans le monde des pensées les plus intimes des protagonistes. Le lecteur est invité à réfléchir au sujet des dilemmes qui pèsent sur la conscience de chacune des deux femmes issues de leurs reconnaissances respectives, véritables moments de crise, et qui déclenchent le mouvement vers la fin de chaque récit. Ainsi, Claire de Duras et Marie Riccoboni préfigurent la psychanalyse du début du 20^{ème} siècle en montrant le besoin de parler et de partager ses pensées comme forme de thérapie pour les maux psychologiques. Si Ernestine arrive à parler avec Henriette et avec le marquis de Clémengis pour essayer de se soulager, Ourika ne peut parler à personne, puisque personne ne sait qu'elle a entendu la conversation entre la marquise et Mme de B. Ainsi, le fait de pouvoir parler après la prise de connaissance, en conjonction avec la réalisation de l'amour, serait à la base du dénouement heureux pour Ernestine et du dénouement tragique pour Ourika.

Works cited

- Bertrand-Jennings, Chantal. "Condition féminine et impuissance sociale: Les romans de la duchesse de Duras." *Romantisme* 19 (1989): 39-50.
- Cauvin, Emilie. "Du traitement du procédé de la reconnaissance dans quelques œuvres de Mme Riccoboni." *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 12 (2006): 269-274.
- Delers, Olivier. "Reconnaissance de dette: don et contre-don dans Histoire d'Ernestine de Marie Riccoboni." *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 12 (2006): 275-281.
- Duras, Claire de. *Ourika*. Ed J DeJean. New York: The Modern Language Association of America, 1994.
- O'Connell, David. "Ourika: Black Face, White Mask." *French Review* 47 (1974): 47-56.
- Riccoboni, Marie. *Histoire d'Ernestine*. Ed J. Stewart and P. Stewart. New York: The Modern Language Association of America, 1998.

Ritual, culpa y amor cortés en *Batalla en el cielo*, de Carlos Reygadas

Fernando Toledo¹

Batalla en el cielo es la segunda de las tres películas que, hasta el momento, ha dirigido Carlos Reygadas.² Los protagonistas del filme que me interesan son dos, Marcos y Ana. El primero es una suerte de chofer/seguridad privada de un general del ejército mexicano. Físicamente es de proporciones grandes y de imagen descuidada. No se podría decir que responde al estereotipo de belleza masculina. La historia narrada en la película comienza con el secuestro y accidental muerte de un bebé en manos de Marcos y su esposa (el niño es sobrino de la pareja, hijo del hermano de Marcos). La película no ofrece más información al respecto.

El trabajo de Marcos consiste, entre otras cosas, en transportar a Ana, la joven y bella hija del militar, quien se dedica a la prostitución en un discreto burdel de la Ciudad de México. El vínculo entre ambos pronto demuestra ser bastante singular: comparten sus secretos (el secuestro y muerte del bebé, adulterio, prostitución) y, en una escena que desencadena el evento final de la vida de Marcos, protagonizan un encuentro sexual. Durante el resto de la película, Marcos mostrará un conflicto interno que poco tiene que ver con expresiones explícitas: narra su crimen como si se tratara de un hecho sin mayor importancia y, en repetidas ocasiones, pareciera no darse cuenta de la trascendencia de sus acciones. A partir de entonces, Marcos ingresa en un proceso de extrañamiento interior que lo

¹ University of Pittsburgh (Department of Hispanic Languages and Literatures)

² Las otras dos son *Japón* (2002) y *Luz Silenciosa* (2007).

Tiresias 4 (October 2010)

<http://www.lsa.umich.edu/rll/tiresias/index.html>
Department of Romance Languages and Literatures
University of Michigan

llevará a actuar de manera insólitamente contenida, y será lo que lo guíe, a través de una serie de situaciones en las que se articulan el sexo y una lógica ritualística, al desenlace de la película, en el cual Marcos muere como un peregrino radicalizado frente al altar de la Basílica de la Virgen de Guadalupe.

En lo que se refiere a su visión estética, la película se sostiene sobre la mínima presencia de diálogos y una apuesta por el uso de actores no profesionales, los cuales utilizan sus nombres reales en el filme. Al respecto, Reygadas justifica esta opción estética en sus filmes (bastante cercana, en lo esencial, al neorrealismo italiano:³ presencia de actores naturales, abundancia de close-ups) en tanto sus intenciones, afirma, apuntan a evitar que el inconsciente active referencias en el espectador y, en ese proceso, se interponga entre el texto y su lectura. No le interesa una "interpretación" actoral (Golem). En este sentido, Reygadas parece tener la vista puesta en una facultad previa al lenguaje, es decir, no codificada, ni convencional ni arbitraria (es decir, no saussureana, hasta donde se pueda), sino sólo experimentable, lo cual marca una explícita continuidad entre su obra y la de otro de sus referentes importantes, Sergei Eisenstein (Moore, 26-47). La notable visión estética de Reygadas requiere de imágenes "puras", en el sentido de que no posean ninguna carga identificable del lenguaje cinematográfico (Badt), para, así, dejar fluir una suerte de "representación que no es representación" y que sería propia del estadio previo al lenguaje.

En las líneas que siguen, me acercaré al filme a partir de una entrada mencionada por el mismo Reygadas en entrevistas concedidas durante la promoción de la película. Para él, en abierta oposición al lugar común, México no es un país religioso, sino ritualístico; un espacio en el cual la devoción carece de una real dimensión espiritual (Golem;

³ Un ejemplo: la escena final de *Viaggio in Italia*, de Roberto Rossellini, es el referente inmediato (aunque inverso) de la secuencia en que Marcos se une a la Peregrinación de la Virgen de Guadalupe, también hacia el final del filme (Badt).

James; Badt). Desde este ángulo, entonces, lo que propongo es que, en *Batalla en el cielo*, la metrópolis mexicana y sus habitantes son presentados como practicantes y reproductores de lo que Walter Benjamin llamó, en "Capitalism as Religion", un "culto sin dogma ni teología". Es decir, uno en el que la matriz de la experiencia religiosa se manifiesta despojada de toda su carga de espiritualidad; como consecuencia, sólo el ritual queda en pie y funcionando como sistema de organización social. Esta estructura ritualística se ve reflejada en tres instancias: la organización religiosa (la Peregrinación de la Virgen de Guadalupe); la organización legal-estatal-gubernamental (el ritual militar diario del izamiento y retiro de la bandera mexicana en el Zócalo, del cual Marcos marginalmente forma parte); y los discursos de interpretación de la mexicanidad. Sin embargo, como se verá, estas tres instancias, más que separadas, están interrelacionadas. Subyace a ellas, condicionándolas, lo que Slavoj Zizek llamó "la matriz del amor cortés", perceptible en la atípica relación entre Marcos y Ana.

"¿No estoy yo aquí que soy tu madre?"

Muchos de los comentarios acerca de la película, desde su estreno, tienen que ver con la secuencia con que ésta se abre a la mirada del espectador.

En primer plano, se observa el rostro impasible de Marcos, enmarcado por unas gafas enormes y una barba de varios días. Sus ojos, hipnotizados, están detenidos en un punto fijo. Seguidamente, la cámara comienza un lento descenso por su cuerpo desnudo, acompañada por una música de fondo que, paulatinamente, va aumentando en volumen y tensión. En este recorrido, la parte posterior de una cabeza es descubierta a la altura de los genitales de Marcos. Es Ana, quien está practicándole una felación. La cámara continúa su desplazamiento hacia uno de los lados, dejando ver con mayor claridad la labor en que se ocupa la muchacha. El lugar en el que se encuentran es de un blanco

intenso e iluminado; no parece haber nada ni nadie más con ellos. Ahora, la cámara se desplaza hacia Ana quien, con los párpados cerrados, no interrumpe su tarea. El encuadre va cerrándose en sus ojos, hasta que son ellos lo único que vemos en pantalla. Finalmente, se abren y dejan escapar una lágrima. Inmediatamente, la pantalla muestra la ceremonia del izamiento de la bandera mexicana en el Zócalo del DF. Esta secuencia se repetirá, con importantes variantes, en la última escena de la película.

En "Capitalism as Religion", Walter Benjamin sostiene que el capitalismo posee una estructura claramente religiosa; no sólo es una construcción condicionada por la religión, sino un fenómeno esencialmente religioso en sí mismo. El culto, entonces, es entendido como la práctica, observancia o "*performance*" de un sistema de creencias; es en este sentido que el capitalismo, para Benjamin, satisface las mismas inquietudes y angustias de las que se ocupaban las religiones organizadas (288). En la estructura religiosa del capitalismo pueden distinguirse ciertas características: a) el capitalismo es un culto religioso puro; las cosas cobran sentido en relación a este carácter cúltico, carente de cualquier dogma o teología; b) es permanente, un culto "sin tregua y sin piedad", en el cual no existen los días de la semana: todos son días sagrados, de culto; c) este culto engendra una culpa⁴ y la propaga: antes que de expiación, el capitalismo, como el cristianismo, es un culto de culpabilidad:

This religious system is caught up in the headlong rush of a larger movement. A vast sense of guilt that is unable to find relief seizes on the cult, not to atone for this guilt but to make it universal, to hammer it into the conscious mind, so as once and for all to include God in the system of guilt and thereby awaken in Him an interest in the process of atonement. (288-9)

⁴ Como el mismo Benjamin hace notar en su texto, la palabra alemana "*Schuld*" posee una inherente ambivalencia entre los significados de "culpa" y "deuda" monetaria (Benjamin: 289, 291).

Es decir, el interés está puesto no tanto en algo que pueda trascender (un dogma, un dios, un telos), sino en algo más inmediato y utilitario: expiar la culpa particular a través de la universalización de la Culpa. Continúa Benjamin: “[t]he nature of the religious movement which is capitalism entails endurance right to the end, to the point where God, too, finally takes on the entire burden of guilt, to the point where the universe has been taken over by that despair which is actually its secret *hope*” (289). Entonces, lo que se busca no es una “reforma” de la existencia humana, sino, más bien, su destrucción a través de la difusión sin límites de la culpa. Finalmente, este Dios debe permanecer oculto y sólo se debe dirigir uno a Él en el punto culminante de la propia culpa (289).

El carácter esencialmente religioso y las características que Benjamin le otorga al capitalismo, en tanto la difusión de la “culpa/deuda”, puede ser extendido a los significados de la película y, siguiendo en este punto a Reygadas, al discurso que sostiene la visión de la mexicanidad como un colectivo ritual que carece de dogma (Badt).

El primer encuentro de Marcos con los peregrinos de la Virgen de Guadalupe se produce horas después de haberle confesado sus crímenes a Ana. Tras una secuencia en la que Marcos la lleva a la “boutique” (eufemismo usado por la muchacha para referirse al burdel donde trabaja) y en la que durante todo el camino ha conducido distraído por el DF, Ana le ofrece, para confortarlo, la compañía de una de sus compañeras. Luego de un intento por evitar el encuentro, Marcos se enfrenta a su incapacidad de interactuar sexualmente con la muchacha elegida. Tras haber sido informada de que “el gordito sólo quiere contigo”, Ana conversa con Marcos, quien le confiesa, con mucha naturalidad, su compleja situación:

Ana: ¿Qué te pasa Marcos?

Marcos: Es que mi mujer y yo secuestramos a un niño y ayer en la mañana se nos murió... Fue sin querer.

Ana: ¿Por qué me cuentas esto, Marcos?

Marcos: Me preguntaste...

Ana: Tienes que entregarte, Marcos.

Marcos: No más no le digas a nadie.

Luego de sostener esta conversación, Marcos abandona el lugar y se dirige a una gasolinera, lugar en el que observa a los primeros peregrinos. La escena es gobernada por la música y las miradas de incomprensión de Marcos: en la estación, se escucha una composición de Bach que va cediendo paso a los cantos de los peregrinos, en los que le ofrecen, sin condiciones, el país y sus pobladores a su madre, la Virgen de Guadalupe. Luego, la escena vuelve a la música de Bach y al diálogo entre Marcos y el dependiente, quien está revisando el motor del auto en que llegó Marcos:

Dependiente: ¿Qué le parece?

Marcos: Puro borrego. ¿Y como cuántos son?

Dependiente: Llevan tres días con sus noches.

Pero yo me refería al carrito.

La incomunicación entre ambos personajes es evidente: sus preguntas y respuestas no se corresponden. Hasta este momento, Marcos ha sido presentado como un hombre circunspecto y ensimismado que casi roza la estupidez; sin embargo, ya ha corporizado y hecho visible su culpa, su deuda, ante Ana. En tanto la sostiene, la difusión de la culpa/deuda ha desatado en él la lógica del ritual que tan visceralmente parece despreciar: llama borregos a los peregrinos, haciendo hincapié en una masa informe que avanza sin saber muy bien adónde. La confesión de sus crímenes ya lo ha situado dentro de las coordenadas del ritual sin dogma, aunque él aún lo perciba (de modo similar a como hace Benjamin con el capitalismo) como una *performance* completamente ajena a él.

No obstante, la lógica ritualística que lo rodea aún no es plenamente identificada en la película: ésta no se refiere a la peregrinación (al menos, no exclusivamente), sino a aquella evidenciada en el ritual del que Marcos forma parte a diario, el ritual de la nación y la Ley. Su culpa comienza notoriamente a ejercer fuerza sobre él luego de que la única persona a la que se lo confiesa le pide que se someta a las consecuencias de quebrar la Ley: Ana, la hija del

militar a quien Marcos acompaña durante la ceremonia de la bandera. En este momento, la difusión de la culpa atribuida al culto o ritual sin dogma comienza a observarse y a señalar sus territorios.

Tras la secuencia en la estación de servicio, Marcos regresa a su casa y a su esposa, una mujer físicamente más cercana a él que a Ana. La pareja protagoniza una explícita escena sexual presidida desde la pared por la reproducción del cuadro renacentista "Cristo con un ángel", de Antonello de Messina, en el que se observa a Cristo recién bajado de la cruz: la expresión en el rostro del cadáver diluye las marcas que diferencian el éxtasis sexual del divino. Sosteniéndolo, un ángel lo observa con pesar y derrama una lágrima. Este mismo motivo aparece en dos otros momentos de la película. El primero, ya se mencionó, ocurre al inicio de la película, durante la primera escena de la felación. El segundo ocurre justo antes del final, cuando la esposa de Marcos lo descubre muerto frente al altar de la Basílica, antes de que, en significativa simetría con el inicio del filme, se muestre la ceremonia de la bandera y la última escena entre Ana y Marcos.

De manera similar a como sucede con Cristo en el relato bíblico, luego de asesinar a Ana en un impulso hasta cierto punto incomprensible, Marcos cae en un espiral de culpa que lo llevará a ser ofrecido en sacrificio. A partir de este momento, perderá toda dirección y terminará como parte de la peregrinación, expiando sus pecados en ella de la misma forma carnavalizada que el resto, con el agregado de que su culpa/deuda se traducirá, también, en una persecución policial al descubrirse sus crímenes.

Arrodillado, en una Basílica ya desierta y rodeada por policías, frente a un altar en el que se observan la cruz, la virgen y la bandera mexicana, Marcos colapsa al ser tocado por su esposa. En este instante, la cámara muestra en primer plano los ojos de ella y la lágrima que cae.

La función de este motivo, entonces, es la de reforzar la culpa/deuda como motor de las acciones de Marcos en la diégesis del filme, y la de presentarlo como un necesario sacrificio en la búsqueda de perdón. Este punto cobra una

fuerza mayor al ser leído junto con la secuencia en la que la familia de Marcos emprende un breve paseo al campo. A estas alturas, Marcos ya se ha acostado con Ana y esto traerá unas consecuencias que exploraré más adelante. En este lugar, las referencias bíblicas y la identificación entre Cristo, el sacrificado y Marcos se intensifican. Luego de informarle a su esposa su deseo de entregarse, ésta lo golpea, le pide perdón y, finalmente, le ofrece una opción: "Espérate un día más, por favor. Vamos a la peregrinación. Sospecho que algo va a pasar, algo va a cambiar. ¿Qué es un día más, chingado?". Luego de escucharla, Marcos voltea y se introduce en la niebla, a través de la cual camina sin detenerse, emulando los cuarenta días y cuarenta noches que Cristo convivió en el desierto con la tentación de Satanás antes de aceptar su apostolado. Seguidamente, esta imagen continúa desarrollándose y concluye con Marcos sobre una colina muy alta, rodeado de varias cruces, la mirada puesta en la ciudad que se observa a lo lejos. Su reacción es cubrirse el rostro con las manos en un gesto de admisión de su destino, del mismo modo en que Cristo lo hizo en Getsemaní al aceptar el suyo en la cruz. Luego de esto, asesinará a Ana, se unirá a la procesión y caerá muerto en la Iglesia tras ser tocado por su esposa.

**"Yo también te quiero, Marcos /
Vas a tener que entregarte, Marcos"**

Para Slavoj Žižek, el amor cortés no es sólo un tópico medieval, sino la matriz que condiciona las relaciones amorosas hasta la actualidad. El teatro del amor cortés, sostiene, responde a una estricta lógica del suspenso, al interior de la cual, el "deseo oficial" (es decir, el de poseer a la Dama) oculta, en realidad, la pulsión contraria: el terror a poseerla. Para ello, en principio, la Dama es depositaria de un carácter de suprema abstracción, mecanismo que responde no tanto a un vacío de significados, sino, más bien, a la presencia de un recipiente, a un "agujero negro" o un espejo, en el cual el Caballero proyecta estas

“abstracciones”. Las pruebas a las que el amante se someterá voluntariamente por orden y capricho de su Dama consistirán en humillación tras humillación, quedando en pie, al final, tan sólo la imagen de la Dama como un ser cruel, inaccesible, inhumano. De otro lado, el amor cortés responde a parámetros muy estrictos de etiqueta y cortesía (desde la lectura del filme que propongo, se puede hablar de ritualización), y en tanto esto, a un carácter profundamente performativo y, en última instancia, ficcional: lo único que existe es un juego de suspensiones, apariencias y obstáculos. En tanto la Dama es un “agujero negro”, un “espejo” que recibe las proyecciones del amante, Zizek sostiene, siguiendo a Lacan, que la Mujer como Cosa puede ser designada como el Mal Radical (Zizek, 89–101).⁵

En *Batalla en el cielo* se puede observar la lógica de la suspensión que Zizek le atribuye a la matriz del amor cortés. Para Marcos, Ana simboliza a la Dama en dos niveles diferentes, pero siempre entrecruzados: el de la relación amorosa y el de su identificación con los rituales nacionales de la Ley. En este respecto, en párrafos anteriores mencioné que el hecho de acostarse con Ana, traía algunas consecuencias.

El carácter ritual del encuentro de cuerpos y sexos aparece fuertemente enfatizado en la película. Baste mencionar como ejemplo un detalle que ocurre en la secuencia anterior a la cópula entre los dos protagonistas de este “teatro cortesano”: cuando Marcos visita a Ana en el burdel, el filme muestra a un padre patrocinando la iniciación sexual de su hijo adolescente, instante en el que

⁵ “As well as the object of language, das Ding is the object of desire. It is the lost object which must be continually refound, it is the prehistoric, unforgettable Other ... -in other words, the forbidden object of incestuous desire, the mother... The pleasure principle is the law which maintains the subject at a certain distance from the Thing..., making the subject circle round it without ever attaining it The Thing is thus presented to the subject as his Sovereign Good, but if the subject transgresses the pleasure principle and attains this Good, it is experienced as suffering/evil, ... because the subject ‘cannot stand the extreme good that das Ding may bring to him.’ It is fortunate, then, that the Thing is usually inaccessible” (Evans, 205).

se hace explícito énfasis en el orgullo y superioridad masculina que debe mostrar el hijo para cumplir con los códigos del ritual. Tras esta escena, Marcos aparece y sostiene una conversación con Ana, en la cual ella desnuda la lógica de la suspensión:

Ana: Tú lo que quieres es cogerme, ¿verdad, Marcos?

Marcos: No, Ana.

Ana: ¿Dónde está el coche?

Marcos: Allá, del otro lado.

Ana: De allá venimos, ¿no?

Marcos: Es que no me preguntaste antes.

Dos cosas ocurren en este diálogo. En primer lugar, una lógica de causa-efecto: Marcos sólo responde a estímulos directos y que contienen una sola respuesta predeterminada, en sintonía con la causalidad transgresión/castigo que subyace a la sanción de la Ley. La segunda consiste en la pregunta de Ana acerca de las verdaderas intenciones de Marcos: al interrogarlo, Ana está señalando el deseo y, a la misma vez, la suspensión del mismo por medio de obstáculos; Marcos responde negativamente y la conversación pasa, sin mayor transición, a otros asuntos. Nuevamente, como en el amor cortés, el deseo suspendido es el fin en sí mismo.

En la escena de sexo con Ana, poco después del encuentro recién comentado, él la contempla como si fuera una visión, una revelación; es casi incapaz de tocarla, hasta que, en un instante, todo parece desatarse. Es entonces cuando la cámara inicia un lento paneo de 360 grados en el que se pasa de la intimidad y asepsia de una habitación gobernada por blancos y luces, al caos y vida de la Ciudad de México. Esta secuencia cumple la función de mostrar el destino sacrificial de Marcos (en virtual paralelismo con el de Cristo en la religión cristiana) dentro del ritual del culto carente de dogma: se muestra el paso de la culpa/deuda individualizada, perteneciente al reino de lo privado, a otra anclada en el ámbito comunitario. Así, la culpa de Marcos se funde en una con la que ya se ha esparcido por la Ciudad de México. Cuando la cámara completa el paneo, la pareja

yace quieta y desnuda sobre la cama. Ana le dice de nuevo que va a tener que entregarse (es decir, pagar su culpa/deuda), y le acaricia la mano.

En este momento, Marcos ha transgredido la lógica de la suspensión, que es la que, siguiendo a Zizek, va a estructurar las relaciones sociales. Por otra parte, ya anteriormente había sobrepasado los límites de la Ley con el secuestro y muerte de su sobrino. Sin embargo, alcanzar a la Dama (en este caso dos y una a la vez: Ana y la Ley) sólo puede experimentarse, afirma Zizek, como la corporización del Mal radical (Zizek, 98). Esta escena se fusiona, a través de la continuidad diegética y el uso de una marcha fúnebre medieval, con una de las más crípticas en la película, aquella en la que Marcos se masturba frente al televisor mientras ve la final del campeonato de fútbol mexicano.⁶

⁶ Esta secuencia merece una atención particular que excede las intenciones de este texto, pero que trataré de resumir. La culpa de Marcos y su consecuente carácter sacrificial ya fueron vinculadas con el espacio comunal de México. Según Benjamin, "worries", las "preocupaciones" corresponden a una enfermedad mental propia de la era capitalista, en la cual la culpa-deuda se ha diseminado con ferocidad (291). La escena de sexo entre Ana y Marcos (y la difusión de la culpa que representa) plantea una continuidad con el final a través de la marcha medieval fúnebre que se deja escuchar en ambas secuencias. La escena de fútbol es la que sigue a la comunión entre la culpa de Marcos, la de la ciudad y el haber poseído a Ana, la Dama; la música es la misma. El partido concluye y el locutor comienza un discurso en el cual resalta la "creatividad" del fútbol de los Pumas (el equipo campeón mexicano), frente a la, por oposición, ausencia de creatividad en lo que llama "el sistema de franquicias" y play-offs característico del deporte profesional norteamericano: "esto no es la NBA", dice. De otro lado, el arquero argentino del equipo ganador es entrevistado: "Esto es una irrealidad. Es lo más lindo que le ha pasado a Vignatti en la vida. Decían que México era el cementerio de los elefantes y ya ven", responde. Estas palabras son repetidas por Marcos como un mantra, admirando rítmicamente la pantalla que observa.

Pero lo que me interesa ahora es la mención a la NBA. Durante los primeros minutos de la película, Marcos va a recoger a Ana al aeropuerto. En este lugar, una de las tantas imágenes colocadas por Reygadas en primer plano, aparece un hombre de espaldas que lleva una chaqueta roja y negra que en la espalda lleva el logotipo del equipo de baloncesto Chicago Bulls. Sin embargo, en este caso, sobre la figura del toro rojo y enojado aparece la palabra "México", los "México Bulls". La figura del toro

Alcanzar a la Dama, poseerla, se experimenta como un encuentro con el Mal radical. Al haber rechazado no ya, como ordenan los códigos estrictos del amor cortés, el contacto con la Dama, sino los obstáculos que permiten al amante su vínculo con ella, la lógica de la suspensión se desmorona y, con ella, la subjetividad de Marcos.

El día de la Peregrinación, Marcos acude al apartamento de Ana y le informa que se va a entregar en ese momento; la reacción de la muchacha es besarlo en los labios con ternura, tras lo cual Marcos se dispone a partir. Lo último que ve al abandonar el apartamento son los patines de hielo de Jaime, el novio de Ana, reposando sobre el suelo, los cuales él mismo se encargó de reparar. Seguidamente, en cuestión de segundos, atraviesa la puerta, permanece inmóvil en el pasillo por un instante, moja sus pantalones,

ya había aparecido antes en *Batalla en el cielo*. Durante los minutos iniciales, en la larga escena del viaje en metro antes de ir al aeropuerto por Ana, cuando Marcos entra a uno de los vagones, una figura extraña aparece: al lado de él, un hombre con una máscara de toro está de pie sin moverse. La máscara le cubre todo el rostro y tiene los colores azul, rojo y blanco en ellas, los colores de la bandera norteamericana.

Durante las décadas de 1960 y 1970, varios economistas latinoamericanos fueron formados por Milton Friedman en la Universidad de Chicago. La historia llamaría a estos hombres los Chicago Boys, quienes fueron responsables de la introducción de políticas liberales en Latinoamérica durante el periodo de auge de las dictaduras del cono sur, principalmente en Chile y Argentina. Lo que la película está proponiendo en este sentido es, de algún modo, similar al ritual sin dogma que Benjamin reconoce en el capitalismo. El hombre con máscara de toro en el metro, debajo del laberinto que es la Ciudad de México, es un minotauro. Para la mitología griega, este ser fue creado por Poseidón para castigar la avaricia del rey de Creta y su destino fue vivir en un laberinto, aislado, recibiendo en sacrificio y tributo, jóvenes cuerpos atenienses (Graves, 336-345). El minotauro no produce, sólo consume; es decir, no crea. Los Pumas, el campeón mexicano, tan fuertemente opuesto a las franquicias de la NBA en la escena de fútbol, sí lo hace: el locutor resalta su "creatividad".

Así, las figuras de la bandera norteamericana convertida en cabeza de minotauro (ser cuya existencia se rige sólo por el consumo, mas no por la producción), el toro de los Chicago Bulls, los Chicago Boys de Friedman y sus políticas de "*laissez faire*" y la marcha fúnebre, leídos en conjunto, forman un argumento bastante sugerente acerca del carácter esencialmente religioso del capitalismo que señaló Benjamin.

regresa al apartamento y acuchilla a Ana. Inmediatamente, sale a la calle y la película se encargará, en estas, las secuencias finales, de mostrar la perturbación de Marcos, impulsada por la transgresión de la matriz del amor cortés y de la lógica de la suspensión en que ésta se funda. De este modo, Marcos, enajenado, ingresa ya plenamente a la lógica del ritual sin dogma: termina la película como un peregrino sin rumbo, en busca de una expiación imposible, ya que la Ley le va a pasar la cuenta por el secuestro, la muerte del bebé y, ahora, también por el asesinato de Ana.

La escena final entre Marcos y Ana es, como adelanté, una reproducción, con importantes variantes, de la que abre la película. El escenario es el mismo (blanco e iluminado) y el acto sexual también. Sin embargo, dos detalles han cambiado: ahora sí hay diálogo y Marcos, por única vez en la película sonríe con satisfacción:

Marcos: Te quiero mucho, Ana

Ana: Yo también te quiero, Marcos

La escena descrita tiene lugar después de la muerte de Marcos y luego de que el filme ha equiparado las imágenes del llanto de su esposa, del ángel sosteniendo el cadáver de Cristo y la de los ojos de Ana al inicio de la película. Con su muerte, Marcos parece haber cruzado un umbral que lo traslada a otro espacio, uno al que subyace otro orden y en el cual el amor cortés no rige absolutamente y, por ello, ya no se generan angustias y Marcos puede, al fin, sonreír y disfrutar sin culpas.

Obras citadas

- Badt, Karin. "No Slave to Realism: An Interview with Carlos Reygadas." *Cineaste* 31, no 3 (2006) 21 – 23.
- Batalla en el cielo*. Dir. Carlos Reygadas. Perf. Marcos Hernández, Anapola Mushkadiz. Golem Distribución S. L., 2005.
- Benjamin, Walter. "Capitalism as Religion." *Selected Writings Vol. 1*. Cambridge-London: Harvard University Press, 1996: 288 – 291.
- Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1996.
- Golem. *Batalla en el cielo*. Dossier de prensa. Pamplona: Golem Distribuciones, S. L., 2005.

- Graves, Robert. *The Greek Myths*. 2 tomos. New York: George Barziller, Inc., 1957.
- James, Nick. "Angels and Demons." *Sight and Sound* 15, no 11 (2005): 30–33.
- Moore, Rachel O. *Savage Theory. Cinema as Modern Magic*. Durham: Duke University Press, 2000.
- Smith, Paul Julian. "Battle in Heaven". *Sight and Sound*. 15, no 11 (2005): 49.
- Zizek, Slavoj. "Courtly Love, or Woman as Thing." *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality*. New York: Verso, 2005: 89–112.

1492, al-Andalus and modern-day conflicts in Amin Maalouf's *Leo Africanus*

Eléonore Veillet¹

In his 2004 book entitled *Freedom and Orthodoxy*, Anouar Majid situates our present in what he terms a post-Andalusian age and points to the year 1492 in the Iberian peninsula as the start for a “Western” colonizing mission or—in Majid’s words—as the beginning of “the Euro-American insistence on (...) a one size fits all approach to human freedom” (Majid 58). Building on Majid’s observations, Nouri Gana identifies a post-Andalusian critique in his work on contemporary Arab fiction about al-Andalus. Gana describes this post-Andalusian critique as a melancholic engagement with Andalusian *convivencia* that emerges “in the (...) space between two competing impulses—the one seeking to recover it and the other to recover from it.”²

This paper examines how al-Andalus is construed by those “two competing impulses”—recovery from al-Andalus and recovery of al-Andalus—in one 20th century historical novel in particular: Amine Maalouf’s *Leo Africanus*.³ I argue that in while *Leo Africanus*, 1492 in al-Andalus figures as the temporal and spatial point of departure into exile for both Muslim and Jewish characters, Maalouf does not advocate a return to or re-conquest of a lost territory.

¹ Johns Hopkins University (Department of German and Romance Languages and Literatures)

² Nouri Gana, “In Search Of Andalusia: Reconfiguring Arabness In Diana Abu-Jaber’s *Crescent*,” *Comparative Literature Studies* 45.2 (2008), p. 231.

³ *Leo Africanus* is the English translation of the French original *Léon l’Africain*, first published in 1986.

Instead, al-Andalus provides Maalouf—himself in exile from an ex-colony, Lebanon—with the figurative tools with which to imagine a (post-1492, post-colonial, post-1948) space where different communities and multicultural individuals can live in relative peace.

Beginning with those who lived it, the year 1492 in the Iberian Peninsula was judged a turning point, both an end and a beginning, felt either as a victory or as a tragedy. From a Christian, and later colonial and Eurocentric perspective, the year 1492 figures as a victory: it was in January 1492 that the Catholic monarchs Isabel of Castille and Fernando of Aragon took over the last Muslim kingdom of the peninsula. In March, they signed the Alhambra Decree, ordering the expulsion of all Jews who did not convert to Roman Catholicism by July 31st of that year, thus beginning to rid a newly formed Christian Spain of its overwhelmingly Semitic content. It was also in 1492 that Christopher Columbus, funded in part by the plundering of Iberian Jews and Muslims, stumbled upon not-quite-India. Not-quite-India was inhabited by not-quite-Semites who nonetheless became known as Indians and overlapped with the Moors in the conquistadores' imagination—a palimpsest that destined them to either conversion or annihilation.⁴ For the Jews of al-Andalus, the year 1492 was characterized by persecution and dispossession in a place that for several centuries had been a relatively safe environment. Their expulsion from the peninsula marked the departure into a new exile where *Sefarad* substituted Palestine as the long lost homeland. 1492 had equally lasting effects on the Muslim psyche, even if—unlike the Iberian Jews and American Indians—they did not feel its corporeal effects immediately. The *taifa* of Granada was the last vestige of Muslim political and cultural dominance in Iberia, the last reminder of an intellectual and artistic Golden Age and of the fragile *convivencia* of three religions.

⁴ Anouar Majid, *Freedom and Orthodox: Islam and Difference in the Post-Andalusian Age*, California: Stanford University Press, 2004, p. 38.

Hishaam D. Aidi points out in "The interference of al-Andalus, Spain, Islam and the West" that over the past century, "imperialism, decolonization, and the Palestinian-Israeli conflict have polarized interpretations of al-Andalus" both inside and outside of Spain.⁵ Osama bin Laden's 2001 infamous mention of al-Andalus,⁶ José Maria Aznar's 2004 speech at Georgetown University,⁷ and Barack Obama's more recent address⁸ in Cairo in June 2009 are just a few examples of the recuperation of al-Andalus to serve political agendas regarding the Middle East—the differences in agendas of the respective political entities attest to the conflictual nature of al-Andalus.

⁵ Hishaam D. Aidi, "The Interference of al-Andalus, Spain, Islam and the West" *Social Text* 87, Vol. 24, No. 2, Summer 2006, Duke University Press, p. 68.

⁶ In his "Messages to the World," Osama bin Laden has repeatedly drawn a parallel between the "loss" of al-Andalus and the plight of Muslims in the world today. He has said: "If we are silent, then what happened in al-Andalus will happen to us." See Osama bin Laden. *Messages to the World: The Statements of Osama bin Laden*. Bruce Lawrence, Ed. London: Verso, 2005, p. 92.

⁷ José Maria Aznar: "The problem Spain has with Al-Qaeda and Islamic terrorism did not begin with the Iraq crisis. In fact, it has nothing to do with government decisions. You must go back no less than 1300 years, to the early 8th century, when a Spain recently invaded by the Moors refused to become just another piece in the Islamic world and began a long battle to recover its identity. This Reconquista process was very long, lasting some 800 years. However, it ended successfully. There are many radical Muslims who continue to recall that defeat, many more than any rational Western mind might suspect." For the complete text, see "Seven Theses on Today's Terrorism." *Georgetown University*. Web. 26 July 2010. <www3.Georgetown.edu/president/aznar/inauguraladdress.html>.

⁸ In a speech at Cairo University on June 4th 2009, Barack Obama said the following: "Islam has a proud tradition of tolerance. We see it in the history of Andalusia and Cordoba during the Inquisition. I saw it firsthand as a child in Indonesia, where devout Christians worshiped freely in an overwhelmingly Muslim country. That is the spirit we need today. People in every country should be free to choose and live their faith based upon the persuasion of the mind and the heart and the soul. This tolerance is essential for religion to thrive, but it's being challenged in many different ways." For complete speech, see: "President Obama Speaks to the Muslim World from Cairo, Egypt." *The White House*. Web. 26 July 2010. <<http://www.whitehouse.gov/video/President-Obama-Speaks-to-the-Muslim-World-from-Cairo-Egypt>>.

In literature, imperialism, decolonization, post-colonialism and conflicts in the Middle East have similarly polarized interpretations of al-Andalus. Postcolonial writers seem to find in their invented, mythical, inherited visions of al-Andalus something that resonates with their experiences and their understanding of identity, humanity, and interpersonal relations in our postcolonial context. More particularly, Maalouf finds in al-Andalus a useful metaphor for postcolonial states where different religious and cultural groups must coexist, such as his native Lebanon and the neighboring Israel/Palestine. A first step of Maalouf's use of al-Andalus to imagine a peaceful, diverse state in *Leo Africanus* is to emphasize that the fate of the Muslims and Jews of al-Andalus were intimately intertwined—as they are today, although under quite different circumstances.

Maalouf's *Leo Africanus* is the four part fictive autobiography of the historical 15th century ambassador and translator Hassan-al-Wazzan, a Muslim exile from Granada, who became known in Europe as Leo Africanus after he was captured by Portuguese pirates, offered as gift to Pope Leo X and baptized by him in St. Peter's. Hassan al-Wazzan wrote, among other things, *La Descrittione dell'Africa*, a description of sub-Saharan Africa and various multilingual glossaries. The first part of Maalouf's *Leo Africanus* is entitled "The Book of Granada" and describes the years leading up to the Fall of Granada. Hassan's subsequent exiles make up the other three parts of the novel. For Hassan, as well as for most Muslim characters of the novel, the year 1492 marks a defeat, the loss of territory for Islam, the loss of home for its followers, the eradication of the Arabic language and its mythical function in the peninsula: "The words 'Allahu akbar' could no more be pronounced upon the soil of Andalus, where for eight centuries the voice of the muezzin had called the faithful to prayer. A man could not now say the *Fatiha* over his father's corpse"⁹ (*Leo* 115). This nostalgia is nothing new,

⁹ Amin Maalouf, *Leo Africanus*, Trans. Peter Sluglett, New York: Norton, 115.

and if it is described here in literature, it brings to mind the "Andalus syndrome" theorized by Akbar S. Ahmad or the "Arab melancholia" that Gana finds symptomatic of contemporary Arab literature (Gana 234). More problematically, it somewhat accounts for the words of Osama bin Laden, who, following the post-9/11 US military strike in Afghanistan, declared: "Let the whole world know that we shall never accept that the tragedy of Andalusia would be repeated in Palestine. We cannot accept that Palestine will become Jewish."¹⁰ What Osama bin Laden seems to ignore or to omit, and what Malouf emphasizes in *Leo Africanus*, is that the so-called "tragedy of Andalusia" was a tragedy that afflicted Jews first, or Jews as well.

The stories that Hassan's mother, father and uncle tell him about the fall of Granada illustrate this fact. Hassan, who was only a few years old when his family left Granada, recalls from one of his father's stories the people of Granada who had been in favor of a preemptive war against the Christian armies prior to 1492 had predicted that the fate of the Jews in the Christian kingdoms will also be that of the Muslims. They would say: "See how the Inquisition has raised pyres for the Jews of Seville, of Saragossa, of Valencia, of Teruel, of Toledo! Tomorrow the pyres will be raised in Granada, not just for the people of the Sabbath but for the Muslims as well" (*Leo* 25). Furthermore, the principal Jewish character of *Leo Africanus*, a woman by the name of Sarah who is a "pedlar-clairvoyant...a midwife, masseuse, hairdresser...plucker of unwanted hair," storyteller, and a close friend of Hassan's mother Salma, also predicts that the Jews will not be the only victims of the Castilians' persecution (*Leo* 8). When Salma asks Sarah what she thinks will happen to the Muslims of Granada, Sarah answers bitterly: "When this city is taken, do you think that your lands, your houses and your gold will be less coveted than ours?...Do you believe that the fire

¹⁰ "Transcript of Osama bin Laden - ABC News." ABCNews.com, ABC News. Web. 26 July 2010. <<http://abcnews.go.com/International/story?id=80490&page=1>>.

burning at the stake will be kinder to one of the sons of Shem than to the other? In Granada it is as if we were on an ark, we have floated together and we shall sink together. Tomorrow on the road to exile..." (Leo 51).

In *Leo Africanus*, it is not only the violence and exile of 1492 that Jews and Muslims must recover from. The tragedy of al-Andalus is not only the turning point, the break, the year 1492. The tragedy is also the four-century long decline of a relatively tolerant, multi-faith and multilingual society, of which 1492 marks the symbolic and actual end. Al-Andalus as remembered by his parents is far from being a multilingual paradise of *convivencia*. Arriving in Fez after his family goes into exile in 1494, a young Hassan marvels at the new city he enters. To justify his amazement, he quickly adds: "Of course, I was born in Granada, the stately capital of the kingdom of Andalus, but it was already late in the century, and I knew it only in its death agonies, emptied of its citizens and its souls, humiliated, faded, and when I left our quarter of al-Baisin, it was no longer anything for my family but a vast encampment, hostile and ruined" (Leo 83).

Hassan only knows of his native city's past grandeur, once again, from his parents' stories. According to Hassan's father, Muhammad, the golden age of al-Andalus and of Islam in al-Andalus was characterized by a quest for knowledge that crossed cultural and linguistic boundaries. Abu-Amr, or Abu-Khamr, one of the few remaining individuals in Granada interested in languages, science and the arts in *Leo Africanus* also mourns such a time: "The greatest epoch of Islam...was when the caliphs would distribute their gold to wise men and translators" (Leo 38).

In *Leo Africanus*, Al-Andalus as a multicultural, multilingual Golden Age remains in the realm of memory and fiction, outside of the experience of the characters of the novel, conjuring up the question of whether al-Andalus was ever the ideal so extensively remembered and lost. Hassan does not at any point consider to return to al-Andalus because, as we have seen, a return to the al-Andalus where Hassan was born would mean to return to a

grim, desolate place. How, then, does one recover the al-Andalus that even those who never knew it so clearly believe in, miss and want? Would not the logical step be the re(or re-reconquest) of lost territory (as Bin Laden advocates in the case of modern Spain), the creation of a nation state, with its national language, its national religion (even if it is secularism) and its flag? This is indeed what many of the characters of *Leo Africanus* advocate. As Denise K. Filios points out in "Expulsion from Paradise: Exiled intellectuals and Andalusian tolerance," most characters from al-Andalus in Maalouf's novel hold a "single world view or identity,"¹¹ as if they were fixed caricatures of fixed stances found in the Muslim (and Western) world today. Abu-Amr, who is known by his nickname Abu-Khamr or "father of wine" is the stereotype of the liberal Muslim scientist who drinks alcohol with little remorse, makes of secularism his religion and tolerates no other opinions. His archenemy, naturally, is a religious fundamentalist, a character known also by his nickname, Astaghfirullah, due to his constant use of the formula *Astaghfirullah*: " 'Astaghfirullah! Astaghfirullah! I implore the pardon of God!' he would cry at the mere mention of wine, murder, or women's clothing" (*Leo* 32). Hassan's own father, Muhammad, is a patriarchal husband who, when his wife does not conceive after a few years of marriage, takes a Christian slave as a second wife, with little regard for his first wife's heartbreak. The Pope, who adopts Hassan in Italy, is the patronizing white man who uses Hassan for his linguistic aptitudes, so that Hassan can help him maintain his papal power against the threatening Ottomans. As it turns out, in *Leo Africanus*, the efforts of all of these "single world-view" characters to resist change are proven futile: Astaghfirullah's preaching does not prevent drinking, kissing and the re-conquest. Muhammad does not manage

¹¹ Denise K. Filios, "Expulsion from Paradise: Exiled intellectuals and Andalusian tolerance," *In the Light of Medieval Spain: Islam, the West and the Relevance of the Past*, Ed. Simon R. Doubleday and David Coleman, New York: Palgrave Macmillan, 2008, p. 97.

to keep a harmonious, polygamist household. The Pope's exploitation of the "Orient" does not successfully prevent his Church and power from collapsing.

Hassan also finds himself powerless in the face of the events and changes he witnesses. Hassan constantly insists that what he knows, the languages he speaks and the things he has experienced are the result of God's will and fate; he holds them responsible for his captures, his exiles, his fortunes and misfortune. For example, when falsely accused of a crime and exiled from Fez, Hassan goes to Cairo where he witnesses its capture by the Ottomans because this was God's will: "God has ordained that I should be witness to this decline, as well as the calamities that preceded it" (*Leo* 221). And again, when he finds out that he is the sole protector of the Turkish heir in the midst of a fratricidal dispute for the throne, Hassan accepts his fate: "Of all this I had chosen nothing; life had chose for me, as well as my temperament" (*Leo* 246).

However, unlike the single-minded stereotypes that surround Hassan, Hassan is able to adapt to new situations, in new environments. After he is kidnapped and realizes that he will be in Rome for quite some time, Hassan's first resolution is to learn Italian. As he expresses his intention to learn Italian to the Papal envoy, Francesco Guicciardini, his tone is not a tone of defeat, but one of active acceptance and challenge: "Before the end of the year, I shall speak your language. Not as well as you, but sufficiently to make myself understood" (*Leo* 290).

Hassan's attitude towards his life and his ability to adapt via language and writing reflect Maalouf's own fatalistic attitude towards his birth in a French colony, his exile from a fragmented Lebanon and his consequential refuge in literature.¹² For instance, Maalouf writes all of his novels in French, and when questioned about his language choice, Maalouf—like his character Hassan—explains that it is not a

¹² John C. Hawley, "Colonizing the mind: *Leo Africanus*, in the Renaissance and today," *Colonial and Postcolonial Incarceration*, London, New York: Continuum, 2001, p. 64.

matter of choice, but rather of chance: "French, then, was the language of my education, and even if *I did not choose it*, I entered its universe and I adopted it."¹³ It is also by chance that he was born in Lebanon, where people often speak Arabic, French and English: "Like many Lebanese people, I was born with three tongues in my mouth: Arabic, French and English. To me, each language has its importance. With regards to writing, I write more fluently in Arabic and French" (*El-Tibi interview*).

For Maalouf, the adoption of French as his literary medium, like that of Italian for Hassan, is also part of a process of communication that is both adaptive and contingent. Unlike Italian for Hassan, French is already a part of Maalouf's identity and cultural make-up prior to his move to the French metropolis in 1976, as is the case for most (post)colonial subjects vis-à-vis the formerly colonial language. The Lebanon of Maalouf's childhood is already characterized by an integral multilingualism. However, the enduring presence in Lebanon of a formerly colonizing language—French—would not have prevented Maalouf from writing in Arabic had the war not broken out and had he stayed there: "If I had stayed in Lebanon, I would most certainly have written in Arabic" (*El-Tibi interview*).

While Hassan cannot and does not return to al-Andalus, he recovers the Golden Age of al-Andalus by becoming a wise man and a translator himself. Maalouf and Hassan's linguistic adaptability does not imply complete assimilation into one dominant language or culture, but rather multiplicity. Neither Maalouf nor Hassan choose one language, one nationality or even one faith, at the expense of all the others that they find to be also constitutive of their identity. This is most evident in Hassan's opening letter to his son that precedes the Book of Granada of *Leo Africanus*. In this letter, Hassan writes that while he has several names and nicknames that indicate geographical

¹³ Zeina El-Tibi, "Entretien avec Amin Maalouf," in *La Revue du Liban*, No 3954, du 19 au 29 juin 2004. My translation and italics.

origin, he is "from no country, from no city, no tribe" and while he speaks "Arabic Turkish, Castilian, Berber, Hebrew, Latin and vulgar Italian...all prayers and all tongues belong to [him]" (*Leo* 1).

This passage just cited from *Leo Africanus* is reflective of Maalouf's own worldview and attitude towards identity, multiculturalism and multilingualism, supporting the underlying affirmation that Hassan is to some extent the literary incarnation of Maalouf himself. Maalouf, who left his native Lebanon in the wake of the civil war and took residence in France, has often refused to claim one culture, one language over another: "I am poised between two countries, two or three languages and several cultural traditions. It is precisely this that defines my identity."¹⁴ Like Hassan, he refuses to claim one "essential identity," whether it be "familial, national [...] religious" or linguistic (*Filios* 100): "How many times, since I left Lebanon in 1976 to live in France, have people asked me, with the best intentions in the world, whether I felt "more French" or "more Lebanese"? And I always give the same answer: "Both!" I say that not in the interests of fairness or balance, but because any other answer would be a lie" (*Identity* 1).

To complaints of authenticity and of persisting colonization via the continued use of a colonial language, Maalouf responds with a question: "Would I exist more authentically if I cut off a part of myself?" (*Identity* 1). The answer might appear obvious, yet this question is tricky. Maalouf, of course, leans towards the negative and expects his readers to come up with the same answer: no. The rejection of a language, of a culture for the sake of a singular identity amounts to violence and damage; who would ever advocate self-mutilation—whether literal or figurative—for the sake of being more authentic? Well, some. In fact, many. In *Leo Africanus*, one can think of Astaghfirullah's fundamentalism and whose given name no

¹⁴ Amin Maalouf, *In the name of identity: violence and the need to belong*, trans. Barbara Bray, New York: Time Warner Trade Publishing, 2000, p. 1. Hereafter *Identity*.

one will ever know or of Hassan's father Muhammad who rejects his second, and Christian, wife after the Reconquista so as not to appear any less of a true Arab and a true Muslim. One can think of writers who were not as comfortable as Maalouf with using the language that formerly colonized them—for instance, Kenyan author Ng_g_ wa Thiong'o has written that to continue writing in a colonial language is equivalent to treachery and now writes almost exclusively in G_k_y_.¹⁵ One can also think of those who were unable to write in anything but the colonial language that colonized them and who, like Algerian writer Malek Haddad, resorted to silence—a figurative amputation of the right hand, or the left, or perhaps of the tongue. One can think of other, more literal and explosive examples outside of literature, involving suicide bombers, airplanes crashing into towers, wars of terror as well as wars on terror.

Against the kind of literalizations of al-Andalus that lead to violence and war, Maalouf's literary undertaking in *Leo Africanus* is precisely to vouch for a multilingual, multicultural subject that resists being imposed a singular identity or being limited to a singular worldview. Through his appropriation of Hassan's life and voice and of al-Andalus, Maalouf "envision[s] a cosmopolitan future that mirrors the idealized, inclusive al-Andalus of the past" (Filius 101). This al-Andalus is neither Northern nor Southern, neither Oriental nor Occidental. It is not a space under the umbrella of a normalizing Western universalism or of religious fundamentalism, both with their ironing out difference in the name of tolerance or of God, but rather a space where individuals can exist with all of their provincialisms, languages, religious and cultural specificities. This space, in the imagination of Maalouf and his Hassan, is al-Andalus as it is revived in language by means of literature.

¹⁵ Ngugi wa Thiong'o, *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*, London: James Currey, 1981, p. 9.

Works cited

- Aidi, Hishaam D. "The Interference of al-Andalus, Spain, Islam and the West." *Social Text* 87, Vol. 24, No. 2, Summer 2006, Duke University Press.
- Bin Laden, Osama. *Messages to the World: The Statements of Osama bin Laden*. Ed. Bruce Lawrence. London: Verso, 2005.
- Davis, Natalie Zemon. *Trickster Travels*. New York: Hill and Wang, 2006.
- El-Tibi, Zeina. "Entretien avec Amin Maalouf." *La Revue du Liban*, No 3954, du 19 au 29 juin 2004.
- Filios, Denise K. "Expulsion from Paradise: Exiled intellectuals and Andalusian tolerance." *In the Light of Medieval Spain: Islam, the West and the Relevance of the Past*. Ed. Simon R. Doubleday and David Coleman. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Gana, Nouri. "In Search Of Andalusia: Reconfiguring Arabness In Diana Abu-Jaber's *Crescent*." *Comparative Literature Studies* 45.2, 2008.
- Hawley, John C. "Colonizing the mind: *Leo Africanus*, in the Renaissance and today." *Colonial and Postcolonial Incarceration*. London, New York: Continuum, 2001.
- Maalouf, Amin. *Leo Africanus*. Trans. Peter Sluglett. New York: Norton, 1989.
- . *In the Name of Identity: Violence and the Need to Belong*. Trans. Barbara Bray, New York: Time Warned Trade Publishing, 2000.
- Majid, Anouar. *Freedom and Orthodox: Islam and Difference in the Post-Andalusian Age*. California: Stanford University Press, 2004.
- "President Obama Speaks to the Muslim World from Cairo, Egypt." *The White House*. Web. 26 July 2010.
<<http://www.whitehouse.gov/video/President-Obama-Speaks-to-the-Muslim-World-from-Cairo-Egypt>>.
- "Seven Theses on Today's Terrorism." *Georgetown University*. Web. 26 July 2010.
<www3.Georgetown.edu/president/aznar/inauguraladdress.html>
- Thiong'o, Ng g_wa. *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London: James Currey, 1981.
- "Transcript of Osama bin Laden - ABC News." *ABCNews.com*. Web. 26 July 2010.
<<http://abcnews.go.com/International/story?id=80490&page=1>>.

creative contributions

Educar a los padres: Aforismos

A.Q. Medina

1

(*Lector*) La escritura aforística no argumenta, no controvierte, no negocia. Está compuesta por máximas que, como los rayos, pretenden legitimarse por la pura fuerza de su brillo y escándalo momentáneos. Y sin embargo, el aforismo habita conscientemente en el vacío de la incompletud que siempre mina y pospone su autoridad, que siempre lo hace *frágil*.

2

La defensa de la tradición es un acto tan altanero e inútil como la apología de lo moderno.

3

(*Adiós, Andy Warhol*) Se acerca el día en que toda persona tendrá derecho a quince minutos de anonimato.

4

El anhelo profundo del gramático clásico fue purificar la lengua hasta diluirla en una claridad inefable. Tal objetivo sólo ha sido realizado plenamente por la publicidad, donde la imagen es letra transfigurada en el hermetismo de la obviedad y la transparencia.

5

(*Paradoja de la posmodernidad*) En un sistema cuya hegemonía se sustenta en la actividad productiva incesante y en la proliferación repetitiva de juegos lingüísticos, el silencio y la inmovilidad resultan revolucionarios.

Tiresias 4 (October 2010)

<http://www.lsa.umich.edu/rll/tiresias/index.html>
Department of Romance Languages and Literatures
University of Michigan

6

El carácter fragmentario del aforismo es su más claro gesto de amor al lector.

7

(Bonnie & Clyde) El sentido común es ideología hecha naturaleza.

8

Los monumentos a los próceres y a los héroes caídos son indicio de que el Estado moderno no sólo regula y racionaliza la vida sino que asimismo se alimenta de la muerte. La biopolítica y la tanatología son los tentáculos omniabarcantes del poder estatal.

9

Esta noche, en la nieve polvorienta de Ann Arbor, las pisadas se multiplican como un racimo de destinos. Y el que camina hacia su casa abre nuevas rutas, como cicatrices itinerantes, en el suelo blando y helado, o intenta encajar la suela de su zapato en las huellas preexistentes que siguen rutas desconocidas.

10

La creatividad que no traiciona es simple refuerzo de la repetición histórica.

11

Un cierto sentido de responsabilidad enseña que todo hijo debería comprometerse a educar a sus padres.

12

Queremos ser felices hasta que encontramos a alguien convencido de serlo.

13

Quien anhela la paz completa aspira siempre a alguna tiranía. La paz es la visión romántica del status quo.

14

Las guerras no se ganan nunca. Por lo general las guerras representan la construcción metódica de derrotas colectivas y el control racional de fracasos premeditados.

15

El *tono* en la escritura es como el aire en el mundo: está en todas partes y al mismo tiempo es imposible de localizar.

16

Intentar comprender el presente recurriendo únicamente al análisis de categorías y acontecimientos contemporáneos no sólo es un despropósito arrogante; es, ante todo, una injusticia ontológica con la *urgencia* del momento actual.

17

(A *Daniel Johnston*) A pesar del virtuosismo de muchos, el rock nunca ha sido el dominio de una técnica sino el despliegue estridente de una idea.

18

(*Aforismo*) ¿Qué es un pensamiento que encarna en palabras cuando se halla en tránsito hacia el olvido?

19

(*Reality*) El gesto ético de los medios radica en castigar la frivolidad con fama. Eso es justicia retributiva.

20

Siempre hay un ángulo desde el cual la vida de cualquier persona parece un despropósito del destino.

21

El misterio de un buen policial no está en la acumulación de pistas que construyen el suspenso, menos aún en la aclaración del crimen o el castigo del culpable. El misterio de un buen policial viene después de todo eso, y hace presencia en el desencanto del detective que reconoce la inconmensurabilidad que existe entre resolver el crimen y

hacer justicia.

22

(*Contra la sicología del confort*) Madurar no es aceptar sumisamente lo dado—el mundo en su reproductiva fruición—sino acatar lo posible sin jamás renunciar al milagro de lo imposible.

23

(*Blindaje y destrucción*) En literatura, ilegible es sinónimo de canónico.

24

El desastre es que todo lo que no entendemos funcione como principio de autoafirmación.

25

(*Lationoamérica*) Con los *boleros* hay que ser selectivos, de lo contrario repetimos la infamia de la historia universal.

26

El chantaje teórico del Estado consiste en hacernos creer que sin él nos hundiremos en el caos.

27

Descartes rebajó la duda al convertirla en camino de certezas.

28

Escribir bien es una práctica de sugerencias. El que escribe diciendo algo nunca dice nada.

El hombre moderno busca la solución a sus problemas con la ayuda de un elemento pequeño. Aunque no sea ésta la única forma de hacerlo, por lo general dicha solución toma forma de pastilla. Digamos, la traducción moderna de una poción mágica: a veces curativa, otras veces, embellecedora. En fin, que cambian, de un toque, una realidad que no coincide con los deseos de quien la vive.

Por el contrario, Javier buscó una solución que era imposible de ingerir, ya que era de su propio tamaño. No era una pastilla, claro. Cansado de constantes fracasos a la hora de comparar realidad y metas impuestas, falto de espacio para su verdadera vocación, y harto de invertir tiempo presente para llegar a inalcanzables objetivos futuros, él decidió regalarse un clon. No fue esta decisión tomada por una cuestión que supere los objetivos prácticos y legales. Estaba prohibido tener esclavos que hagan el trabajo de uno, pero sí era permitido por la ley crear una copia de uno mismo para ello. Sin gastar tiempo ni dinero, Javier se fue al centro de clonación más cercano y se hizo un regalo.

—¿Qué puedo hacer por usted? —dijo Javier 2, el recién nacido, al servicio de su amo.

—Es muy simple—dijo Javier 1—. Yo quiero que se haga cargo de mi vida. No puedo soportar seguir de esta manera. No me gusta la vida que vivo. Estoy cansado de seguir un supuesto lineamiento que me llevará al posicionamiento laboral que quiero, pero que nunca llega. Quiero cambiar de profesión y estoy grande para poder hacerlo sólo. Necesito mantener mi economía y mi nombre para ello. Es un objetivo que no puedo lograr por mi cuenta. Usted, al ser mi copia, tiene todos los conocimientos necesarios para

continuar mi trabajo. Aunque nunca tenga la capacidad de proceso de información e interpretación que yo tengo, por ser el original, sus saberes le alcanzan y sobran para continuar mi camino sin mi ayuda.

—¿Y qué quiere hacer de su vida? —preguntó Javier 2 consternado—. ¿No era que amaba su trabajo?

—Eso que no se entienda mal—respondió el original—yo amo a mi trabajo. El problema es que estoy cansado de ello. Ya no lo hago con amor. Ahora, quiero ser escritor.

Sorprendido, Javier 2 no entendía del todo bien lo que estaba sucediendo. Su coeficiente de clon le bastaba para entender que su padre-hermano quería dedicarse a otra cosa en la vida, que le dé más satisfacción que su profesión actual. De esa necesidad, había nacido él, la solución. Pero seguía sin comprender. Por eso dijo:

—Pero dígame si me equivoco, pero por lo que tengo entendido, usted ya es un escritor.

—No, por favor. Le pido encarecidamente que no se confunda—contestó ofendidísimo el clonador—. Que yo tenga un doctorado en letras Hispánicas, que viva de la academia y que de vez en cuando escriba por obligación algún que otro artículo, no me hace escritor. En todo caso crítico, pero nunca escritor. Ya me cansé de opinar sobre lo que escriben los demás. Quiero escribir ficción y ser centro, que los críticos escriban de mí y no yo de ellos.

—Pero nuevamente, con todo respeto le digo—dijo la copia—eso me suena más a narcisismo que a sueño profesional.

—Si fuera tan ególatra, no necesitaría ayuda y por consecuencia lógica, no te hubiera creado, hijo—dijo Javier 1, cerrando la conversación.

Dos meses habían pasado. Javier 1 todavía no producía nada. Se pasaba el día entero mirando televisión y su sueño de cambiar de profesión seguía siendo eso, sólo un sueño. De tanta inactividad, su apariencia había cambiado notoriamente. Ya no se afeitaba, tampoco se cambiaba demasiado seguido. El baño lo veía de vez en cuando... por la televisión. Aumentó de peso notoriamente, y no era fácil ya reconocer los parecidos con su hermano-hijo-conyugue.

Cada vez que se levantaba sentía un fuerte dolor en las rodillas, obtenidos de la inactividad física.

Por otro lado, Javier 2 se había convertido en poco tiempo en una estrella del campo crítico literario. En menos de dos meses había conseguido escribir artículos suficientes para hacer un libro. Ya había obtenido reconocimiento internacional y recibido muchas invitaciones de múltiples Universidades a nivel local e internacional. Su imagen, en poco tiempo, cambió del decepcionado profesor que era al prolífico intelectual que vivía el mejor momento de su carrera.

Un día, Javier 1 hizo uno de esos espacios que se permitía solamente entre comerciales para ir a buscar algo de comer en la cocina. Sorprendido, se vio incapaz de abrir el tarro de mayonesa. No entendía del todo por qué, hasta que observó que todavía tenía en su mano derecha el control remoto. Por más que intentó reiteradas veces deshacerse de él, no pudo. Sus dedos estaban tan acostumbrados al objeto y a su forma que hasta parecía que estaban pegados. De repente se escuchó la puerta. Alguien estaba entrando:

—Javier—dijo implorando el desocupado—me tenes que ayudar. Mira cómo tengo la mano, no puedo sacar esto de enc...

—Para,—dijo Javier 2, interrumpiendo al deforme—no hay tiempo en este momento para estas bobadas. Planes importantes nos esperan para esta noche. Estoy cansado de verte acá encerrado sin hacer nada. Me vas a acompañar a la presentación del nuevo libro de un colega. Ponete tu mejor traje y vamos, no hay tiempo que perder. Y sin peros. Vamos que estamos tarde.

—Pero nos van a reconocer. Somos clones idénticos—dijo Javier 1, preocupado por el posible resultado si alguien se daba cuenta de lo que había hecho... le daba vergüenza.

—No te preocupes—contestó su hermano—vos estás gordo, feo y sin afeitado. No tenemos parecido. Cualquier cosa, vos sos mi hermano. Nadie se va a dar cuenta. Ahora anda a vestirse.

Pasaba la fiesta, y para sorpresa de Javier 1, Javier 2 era su alma. Todo el mundo quería hablar con él, era gracioso, conseguía atracción del sexo opuesto y era admirado por todos sus colegas, mientras que Javier 1 lo miraba triste y receloso desde un rincón del lugar. Él no había hablado con nadie desde que había llegado al recinto. Nunca había sido un sabio de las relaciones interpersonales, materia en la cual su par parecía tener gran destreza. De repente, escuchó una voz femenina que le dijo:

—Qué tal, quería presentarme, ya que debe ser usted del escritor de quien todos hablan. Soy del departamento de literatura, ¿y usted?

—¿El escritor de quien todos hablan? Pero si todavía no he escrito nada—afirmó—. Bueno, en realidad tengo algunas ideas, quizá una historia de ciencia-ficción sobre clones, pero no sé. No sabía que se admiraba mi trabajo con anterioridad a su publicación—dijo el escritor sin escrito.

Su acompañante temporal se rió de aquella respuesta inesperada. Entonces agregó:

—No, no me entienda mal. No he leído nada de su autoría. Pero déjeme decirle algo, me parece una idea ridícula que escriba sobre eso. No debe haber género más trillado en la literatura actual que el de la ciencia-ficción, y ni qué hablar del tema. Junto con el uso de la máquina del tiempo, la temática de los clones ha sido hartamente repetitiva. Le dije que era escritor porque todos los que estamos aquí somos escritores. Todos están hablando de usted, pero nadie se atreve a venir hablarle ya que está tan solitario y parece que quiere seguir de la misma manera, por lo que veo. Pero es más fuerte que yo, debo hacerle una pregunta. ¿Qué hace un hombre en una fiesta como esta, con una copa de vino en una mano y con un control remoto en la otra?

Ofendido por la pregunta y envidioso por el éxito de su supuesta copia inferior, Javier 1 salió del lugar dirigiéndose a su casa. Quería volver a su rutina inactiva, en donde quizá no era un hombre satisfecho de sí mismo, pero sí se sentía seguro. Lo esperaban ansiosos el sillón que contenía

su molde corporal y la mesa con las maderas gastadas de tanto apoyar sus pies. Cuando llegara, todo volvería a una normalidad cómoda, sin problemas. Sin embargo, su deseo nunca se concretó. Atrás suyo venía Javier 2, enojado por su reacción en la fiesta.

—Sabes lo que acabas de hacer, ¿no? Me hiciste quedar pésimo con mis colegas. No hablaste con nadie en toda la noche, y para colmo de males, dejaste con la palabra en la boca a la persona más importante del departamento en donde trabajo. No veo la hora que empieces a hacer algo de tu vida. Más que tu hermano, parezco tu padre retándote.

—Bue... bueno, tengo varias ideas—titubeó la promesa de escritor—. Quiero escribir una historia de clones.

—Encima el señorito quiere escribir ciencia-ficción, y de clones—dijo el doble—. Decime una cosa, ¿no te das cuenta que quieres volver sobre el tema más gastado de la literatura? ¿A qué le tenes miedo me pregunto yo?

—A nada—respondió Javier 1—. Yo no le tengo miedo a nada.

—Entonces por qué desde que dejaste tu vida no escribiste ni una palabra. ¿Qué estás esperando, que te admiren sin que escribas nada? ¿Tan seguro te hace sentir tu vida de inutilidad? Si es así, eso lo vas a lamentar mucho en el futuro. ¿No te das cuenta que debajo del árbol es en el único lugar en donde uno se sigue mojando cuando la tormenta ha parado?

—Qué buena frase—admiró el escritor—. La tengo que usar en el futuro, la voy a escribir para que no se me olvide. Pero, de alguna manera esa frase es mía, y a mí no se me ha ocurrido. ¿Cómo es eso posible? Supuestamente el más inteligente de los dos tendría que ser yo, el original. Lo natural es que la copia de uno sea inferior a uno. Dios hizo el hombre a su imagen y semejanza, pero nadie es como él. El hombre es menos que Dios y, por sucesión lógica, vos tendrías que ser inferior a mí, pero nunca se me ha ocurrido frases como la anterior. ¿Cómo es eso posible?—se volvió a preguntar.

—Recordá que el hombre también hizo a los robots y a las computadoras—respondió Javier 2—invenciones muy

superiores al hombre en muchos aspectos. Quizá sea también esa la razón por la cual yo soy mejor que vos en la vida que solías llevar. Soy mejor escritor, soy mejor profesor, soy mejor académico y hasta mejor amante. Aunque te mientas a vos mismo diciendo que yo vivo tu vida, eso es mentira. Yo me he ganado el lugar que tengo, y esta es mi vida.

Haciendo una pausa, intentando reflexionar durante un suspiro, Javier 1 dijo:

—Me arrepiento de haberte traído al mundo. Es lo peor que un padre le puede decir a un hijo, pero es verdad. No quiero volver a vivir esa vida en la cual poco importa lo que uno conoce, sino a quién conoce. Sé que no quiero volver a eso, pero no puedo quedarme. Me invaden unas enormes ganas de matarte, o sea, de matarme. Quizá sea esa la solución: aniquilarme en una forma para que nazca una nueva. Sin embargo, siento que si lo hago, estaré cometiendo un crimen contra natura, y eso no me lo permito. Debo hacerme responsable de mis errores y buscar el camino que quiero. No puedo ser partícipe y espectador de mi propia muerte. Usted y yo, no nos volveremos a ver. Hasta nunca—dijo despidiéndose Javier 1 de su copia, saliendo de la casa.

De esa manera se fue el protagonista original de esta historia, ahora acompañado solamente de su propia sombra, mientras se repetía a sí mismo:

—Seré yo, seré yo, seré yo.

Casi poniéndose de acuerdo, cuál ejemplares exactos, Javier 2 se decía a sí mismo dentro de la casa:

—Seré yo, seré yo, seré yo.

Al mismo tiempo, Javier 1 se continuaba diciendo:

—Seré yo, seré yo, seré yo.

Mientras que Javier 2 se decía a sí mismo:

—Yo también, yo también.

El libro del buen nadador

Moisés Vaca

Con un ánimo un poco de moluscos rabiosos, encabronados, pasaron tres días en el pueblo. Pero el pueblo no es importante, porque si los pastores son iguales en todos lados (iguales, por un ejemplo, en el Nepal y en el Perú según las fotos y los hábitos de éstos), también lo son los pueblos. Quizá un poco más importante sea ese ánimo como de moluscos rabiosos que afectó el lugar. Yo llegué de la tienda al balcón, y así, sin más nada, un mal presagio:

—¿Qué te traes?—dijo Sandra.

—Dos cervezas—dije yo.

—¿Y esa cara? —Sandra inquirió.

—Nada. El calor, el frío, el chiflón, tú di—respondí yo.

—¿Y las vas a destapar o vas a seguir ahí con tu cara de termómetro mal mercurizado?—dijo Sandra

—¿De qué? pregunté yo, en una interrogante sincera.

—¡De güey!—gritó Sandra al fin.

Ya sobre las cervezas me dio por pensar en mi abuelo, pero eso no era importante, porque si todas las cervezas son iguales cuando las destapas, también lo son los abuelos: valiosos pero algo lejanos, separados irremediabilmente de la realidad de uno como por una gran vitrina, una vitrina hecha de años, qué casualidad, hasta que uno se hace abuelo y entonces le toca estar del otro lado del cristal, y ni añora la infancia ni los buenos tiempos ni nada, porque en cada etapa de la vida hay una gran angustia que no deja vivir, carajo, y ellos ya lo saben porque ya vivieron todas las etapas, y a mi la cerveza ya se me estaba calentando, por lo que decidí mejor preguntarle a Sandra por su clase:

—¿Y tu clase?

Tiresias 4 (October 2010)

<http://www.lsa.umich.edu/rll/tiresias/index.html>

Department of Romance Languages and Literatures
University of Michigan

—Nada. El calor, el frío, el chiflón, tú dí, pero ya me cansó—dijo Sandra.

—Ya veo—contesté—. ¿O sea que nada más te estabas haciendo güey?

—¡Eso, Mateo, ya estás despertando!—dijo Sandra con el sorbo de cerveza entrelazado en la garganta.

Al día siguiente, el segundo, decidí ir a ver qué sucedía en la clase de Sandra. La clase se daba en una alberca techada, quiero decir, de grandes techos porque el edificio era como un bodegón con una alberca pequeña ahí en medio y tenía unas ventanas altas que le daban un ambiente de fábrica europea de la posguerra o de maquila vacía. La alberca, aunque pequeña, tenía una parte profunda. Vi a Sánchez desde lejos, el orgulloso profesor de natación recién dado a ese oficio, a la señora Domínguez, a la que si bien le sobraban alrededor de treinta kilos, gozaba del autorrespeto suficiente para mostrarlos voluptuosamente con un trajecito azul que parecía tener pequeños y grandes flotadores integrados, ilusión óptica que claramente era producida por las múltiples lonjas de la señora. También estaban Carlitos, un niño un poco tímido para su edad desenfrenada, Sandra y una amiga suya. Esa era la clientela del pueblo que Sánchez atendía, los únicos cuatro medio motivados para aprender a nadar en un pueblo tan lejano a cualquier tipo de charco para echarse, porque como todos los pueblos, el pueblo está alejado de todo, incluido un mar o un lago.

La clase transcurrió como si nada. Siempre con sus pupilos en la parte baja de la alberca, Sánchez lanzaba sus instrucciones, pataléale más aquí, baja el brazo más pa' allá, señora, por favor no se tire así al garete que espanta al pobre Carlitos, métase su chichi que ya se le salió, etc., de modo que decidí retirarme discretamente después de un rato.

El tercer día acompañe a Sandra directamente. Los pupilos se alinearon para recibir sus primeras instrucciones:

—Hoy vamos de pecho—dijo Sánchez—. Lo primero que deben saber de este estilo de nado—continuó—, es que surgió en 1870 y desde entonces nadie ha nadado más de

dos horas seguidas en él. O sea que es muy cansado después de un rato.

La introducción histórica sonó un tanto ilustrada. Sánchez prosiguió con una descripción minuciosa de los movimientos de las manos y las piernas propias del estilo, las respiraciones, los tiempos, qué importantes, entre brazada y brazada. Mientras explicaba, Sánchez hacía él mismo el movimiento en cuestión como si estuviera en el agua, o más bien como si estuviera imitando una foto que vio en un libro, lo que después quedó claro era el caso, porque en el momento en que Carlitos braceó sin darse cuenta a la parte profunda de la alberca y comenzó a batallar por mantenerse a flote, poco a poco la cuestión volviéndosele más desesperada, hasta que de repente más bien parecía que Carlitos estaba dando lo que con tanta exactitud suele llamar la gente patadas de ahogado, Sánchez no se tiró por él:

—¡Órale, Sánchez, tírese por el niño!—dijo la señora Domínguez con un tono engolado pero con real preocupación.

—¡Señor Sánchez, ya, por favor, avíentese a la alberca de una vez. Saque al pobre Carlitos!—dijo la amiga de Sandra.

Sandra misma no soportó el asunto y se fue directamente sobre Sánchez en un intento exasperado por tirarlo al agua, pero éste, con una agilidad que no se le había visto, evitó la primera investida y gritó mientras era correteado por Sandra alrededor de la alberca:

—¡No, pues si yo sólo leí el libro!

—¿Cuál libro?—gritó la amiga de Sandra.

—*El Libro del Buen Nadador*, soltó Sánchez del otro lado de la alberca.

Se diría que por la forma en que abrieron los ojos al escuchar la confesión de Sánchez, una especie de revelación cegadora pareció caer sobre los tres pupilos fuera de la alberca. La señora Domínguez comenzó a proferir plegarias instantáneas del estilo "Ay el bendito", "Ay mi Dios del corazón estremecido", "Ay mi Jesús de los pulmones inundados". Por su parte, Sandra redobló sus

esfuerzos para darle alcance al ahora ya bien considerado cabrón de Sánchez, acción que por otro lado era completamente inapropiada, pues de arrojar a Sánchez a la alberca el problema simplemente se vería multiplicado.

—¡Yo sé todo de las respiraciones, las brazadas, los estilos—gritaba el cabrón de Sánchez—, pero el capítulo de rescate estaba arrancado de la copia de la biblioteca!

Al oír esto me dio por pensar porqué carajos algún tipo arrancaría tanpreciado material de salvamento de la copia pública de *El libro del buen nadador* ¿Acaso por fin dejaba el pueblo y a su futuro lejano le sentaría bien un poco de conocimiento en rescate acuático? ¿Acaso aquello era más bien un golpe planeado y delirante a las microestructuras de seguridad de la humanidad? ¿Un acto vandálico sin motivo ni gloria? ¿Le habrán gustado las ilustraciones por ser muestra de erotismo al borde de la muerte? ¿Y cómo podría haber previsto este tipo errático a un cabrón tan improbable como el mismísimo cabrón de Sánchez para el que tales páginas serían de vida o muerte?

La situación en la alberca escalaba segundo a segundo, patada con patada del pobre Carlitos, mentada con mentada que Sandra imprimía al aire del bodegón, agitación tras agitación de los flotadores naturales de la Señora Domínguez en sus rápidas imploraciones al cielo. Yo estaba perdido en ideas cada vez más inapropiadas. Entonces uno de los gritos que recorrían el bodegón me centró: como si la frecuencia de su onda sonora penetrara hasta el lugar correcto en mi cerebro, por fin me dio por recordar a mi abuelo, ¡qué importante en sus desconcertantes enseñanzas! Mi abuelo me dijo alguna vez que aprendió a nadar a los 16 años, cuando se tiró borracho a una alberca con otros amigos. Para su sorpresa encontró una manera, no de mantenerse a flote, pero sí de no ahogarse, e incluso ayudó a sacar a un amigo suyo que no tuvo tal epifanía de náufrago de alberca borracho. “Mira, Mateo, si un día tienes que sacar a alguien de una alberca, no importa que no sepas nadar. Sólo tírate con fuerza para que toques el suelo y entonces te impulsas hacia arriba, como si brincaras; y entonces tomas aire y vas pa’ bajo

otra vez, y te vuelves a impulsar, y en una de esas agarras al fulano y te lo llevas hacia arriba de impulso en impulso hasta llegar a la orilla. Recuerda, Mateo, lo importante no es que el rescatado esté calmado; lo importante es que respire, así que tú lo avientas hacia la superficie cuantas veces sea necesario.”

Por fin procedí tal cual el extraño conocimiento de mi abuelo dictaba. Se podría decir que yo le agregué un toque de exotismo a la técnica, pues me tiré directamente sobre la pequeña humanidad de Carlitos, absorto en su lucha con la angustia y el agua, y en mi caída me lo llevé hasta el fondo de la alberca. Entonces me impulsé con él bien sujetado y ya que llegamos a la superficie hice por aventarlo a la orilla, donde Sandra lo prendió de un brazo.

Lo que pasó después me lo contó la amiga de Sandra porque mi atención estaba en los varios impulsos más que me tomó poder salir del agua –a mi no me había funcionado al mismo grado de perfección la técnica de mi abuelo (a lo que él, si pudiera, obviamente respondería que se debía a que la técnica precisaba claramente de estar borracho). Al parecer, Sandra, con una ira que rebasaba toda la que le conocíamos, así como prendió a Carlitos de un brazo se lo aventó al cabrón de Sánchez al cuerpo.

El cabrón de Sánchez se incorporó y volvió a lo suyo: correr, pero esta vez hacia afuera del bodegón. La señora Domínguez pasó de las plegarías a los insultos y esos sí que los escuché, porque yo creo que nunca tantas altisonancias habían recorrido un solo aliento: “Óigame hijo de su chingadísima madre no corra pendejo rompe reglas chile de su propia madre párese guevudo condenado gradísimo so cabrón”. Tomando un segundo aliento la Señora Dominguez aceleró su humanidad completa y junto con Sandra, y sin ningún respeto ni por el recién rescatado Carlitos ni por mi suerte de náufrago de alberca, persiguieron hasta dónde les dieron sus dispares fuerzas al cabrón de Sánchez, ahora probablemente maestro de alguna otra cosa, paracaidismo o buceo, vaya a saberse a qué libros haya tenido acceso, en otro pueblo.

Tiresias

Culture, Politics and Critical Theory

Issue 4 (October, 2010)

The Turning Point: Crisis & Disaster

University of Michigan
Department of Romance Languages and Literatures
<http://www.lsa.umich.edu/rll/tiresias/index.html>